

CRITICA-CRITICA

Collana a cura di Andrea Cortellessa



Giancarlo Alfano

Un orizzonte permanente

La traccia della guerra
nella letteratura italiana
del Novecento

Nino Aragno Editore

© 2012 Nino Aragno Editore

sede legale

via San Francesco d'Assisi, 22/bis - 10121 Torino

sede operativa

strada Santa Rosalia, 9 - 12038 Savigliano

ufficio stampa

tel. 02.34592395 - fax 02.34591756

e-mail: info@ninoaragnoeditore.it

sito internet. www.ninoaragnoeditore.it

INDICE

<i>Ringraziamenti</i>	IX
<i>Nota al testo</i>	XI

UN ORIZZONTE PERMANENTE

Introduzione	3
1. Il posto di Geo Jozs	3
2. La traccia del risveglio	12
Uno. Quando finisce la guerra	31
1. Rose di maggio	31
2. Giovinezza!	38
3. Naufragio nella folla. 1914-1919	48
4. L'isola di Irene	63
5. Non poter ricordare	76
Due. Tempi contaminati	91
Tre. L'orfano e il falò: una storia di ripetizione	111
Quattro. Ragazzini tra le macerie	137
1. 1947: livello zero	137
2. Un ragazzo è morto	144
3. La caduta nell'Eden	152
4. Fratelli	170

Cinque. Il circuito dell'origine	179
1. Trovare un posto: il mondo inglese e la zona dei padri	180
2. Il corpo dentro la terra	186
3. Le spoglie del mondo degli arcangeli	190
4. La traccia della scrittura	199
Sei. Un accento familiare	207
1. Il paesaggio di Enea	207
2. Controepifania del volto	220
3. Acronie	236
Sette. Ciò che ritorna	251
1. Anelli periferici	251
2. Archivi silvestri	271
3. Circoli	303
<i>Bibliografia</i>	333
<i>Indice dei nomi</i>	355

*alla memoria
di mio padre
Giovanbattista
(1935-1971)*



RINGRAZIAMENTI

La scrittura di questo libro è stata accompagnata da discussioni che mi hanno aiutato a orientare meglio la ricerca. Gli amici che mi hanno stimolato con le loro domande e le loro perplessità, sono i primi cui devo rivolgere il mio ringraziamento: Carmelo Colangelo, Guglielmo Cutolo, Pietro Mancini, Anna Masecchia (che ringrazio anche per le preziose indicazioni di storia del cinema), Andrea Mazzucchi, Giulio Oliviero, Felice Ciro Papparo, Domenico Scarpa, Paolo Trama, Fabio Zinelli. L'affettuosa sollecitudine di Matteo Palumbo è stata una risorsa aggiuntiva nei momenti di incertezza, mentre gli amici milanesi della Pratica freudiana e i napoletani Francesco De Cristofaro, Giuseppe Episcopo, Gianni Maffei e Ugo M. Olivieri, stimolandomi a esporre in pubblico le mie ricerche, mi hanno aiutato a meglio formulare quanto venivo via via congetturando nella solitudine delle biblioteche; un'altra simile, proficua occasione mi è stata offerta quando ho incontrato i dottorandi di Italianistica dell'Orientale di Napoli, coordinati da Carlo Vecce. Devo al dialogo ventennale con Gabriele Frasca la spinta a espormi in una ricerca lunga, complessa, non priva di ricadute personali. Andrea Cortellessa, che negli anni più volte mi ha incoraggiato a proseguire il lavoro, è infine arrivato a rendere concreto questo libro.

Studiare per anni libri sulla guerra e sulla morte è un'esperienza a volte dolorosa: ad Anna devo l'amore, che solo può dare la serenità e la forza per confrontarsi coi fantasmi.



NOTA AL TESTO

Questo libro è nel suo complesso inedito, a eccezione del secondo capitolo, che ripropone, con correzioni e qualche approfondimento, il precedente saggio intitolato «*Le cose di prima a dopo, a dopo*», pubblicato in *Chaosmos. Sciogliere, legare*, Napoli, Filema, 2003, pp. 117-139.

Nel quarto capitolo sono state riutilizzate alcune conclusioni di due saggi più antichi: *Presente assoluto e campo della scrittura nel "Partigiano Johnny" di Beppe Fenoglio* e *Dal tempo del dopo. La maniera epigrammatica di Beppe Fenoglio* (pubblicati, rispettivamente, in «Testo», XXIV (2003), pp. 9-38 e in «Istmi» (2006), n. 17-18, pp. 35-50).

Il primo paragrafo del quinto capitolo è stato anticipato, col titolo *Il paesaggio di Enea. Temporalità e fissazione del trauma in G. Caproni*, in «Il Piccolo Hans», n.s., *Ambulatorio* (2007), n. 7-8, pp. 79-93.

Il secondo paragrafo del sesto capitolo è stato anticipato, col titolo *Archivi silvestri. La temporalità dello spazio in Zanzotto e Rigoni Stern*, in «Compar(a)ison» I (2008 [ma 2011]), pp. 49-74.



UN ORIZZONTE PERMANENTE



INTRODUZIONE

*Quanto più si ripete il proprio passato,
tanto meno ci se ne ricorda*
(Gilles Deleuze)

1. *Il posto di Geo Jozs*

Si può cominciare con una storia piuttosto nota. Una storia di avarizia che finisce con una dura punizione, e con una parziale remissione. Si raccontava nel mondo antico che il ricco e nobile Scopa per festeggiare una sua vittoria nelle gare sportive organizzasse, come a quel tempo usava, un sontuoso banchetto allietato dalla presenza di un famoso poeta. Venne a questo scopo chiamato Simonide di Ceo, che celebrò l'ospite paragonandolo a Castore e Polluce di cui descrisse lungamente la storia. Al termine del canto Scopa non si mostrò contento e dichiarò pubblicamente che non avrebbe pagato al poeta più di metà della somma pattuita; per il resto del compenso il poeta avrebbe potuto rivolgersi ai gemelli divini.

Non sappiamo come i convitati accogliessero la battuta dell'ospite, ma Cicerone (*De or.*, II, LXXXVI) racconta che dopo qualche minuto Simonide fu avvertito da uno schiavo che due giovani chiedevano di lui. Giunto alla porta, il poeta si affaccia, si guarda intorno, ma non scorge nessuno. Nello stesso istante il tetto della sala dove si teneva il festeggiamento crolla, seppellendo gli astanti nella sua rovina. I parenti delle vittime accorrono disperati per recuperare i cadaveri dei congiunti e dare loro onorevole sepoltura (*humare*), ma nessuno riesce a identificare i poveri corpi sfigurati. Tra lo strazio dei parenti è proprio Simonide a ovviare al pietoso ufficio del riconoscimento: aiutandosi con la sua prodigiosa memoria, egli indi-

vidua il corpo di tutti i convenuti ricostruendo il posto che ciascuno aveva occupato durante il banchetto. Nasceva quel giorno l'arte della memoria, consistente nella fissazione di una serie di *loci*, o scomparti (come tanti scaffali), dentro i quali disporre gli oggetti che si vogliono tenere a mente (*ea quae memoria tenere vellent*). Con questo sistema, conclude Antonio, il portavoce di Cicerone nel dialogo *De oratore*, l'ordine dei "luoghi" conserverà l'ordine delle idee, mentre l'immagine della cosa rimanderà alla cosa stessa: i luoghi saranno come le tavolette di cera sulle quali si scrive, le immagini come le lettere con le quali si scrive.

È una storia celebre, più volte raccontata nei tempi antichi e nei tempi moderni, che merita un supplemento di analisi. Vi sono infatti concatenati elementi culturali importanti: la morte, la memoria, la poesia, i quali, al di là della sfida di Scopa ai gemelli divini, empia ma forse involontaria, ruotano tutti intorno alla figura di Simonide – le cui parcelle, in verità, pare fossero esose. Per capire questo intreccio è forse utile ricordare che la funzione della parola in generale e della parola poetica in particolare è stata regolarmente associata nel mondo classico alla fondazione delle città e dunque alla convivenza civile. Se *ratio* e *oratio* sono i due aspetti della natura umana dell'umanità (il carattere specie specifico, direbbero oggi i filosofi al seguito degli etologi), ebbene ciò è dovuto al fatto che il discorso ha consentito agli uomini di riconoscersi simili e di ritrovarsi pertanto in gruppi sociali che hanno abbandonato l'originario stato ferino. Nel fare questo, nel separarsi cioè dalla Natura, gli uomini avrebbero istituito le prime regole fondamentali, i primi tabù, i primi precetti: insomma, per ripetere il verso foscoliano ispirato da Giovanbattista Vico, «dal dì che nozze e tribunali ed are» hanno configurato l'umana convivenza, essa si è radicalmente contrapposta all'origine animale. Da quel momento gli uomini hanno individuato elementi che segnalassero la loro permanenza nel tempo, al di là del brutto dato della morte e dell'inerzia del cadavere. L'arte della memoria, imparentata con la poesia (Mnemosyne è infatti la madre delle Muse), è divenuta poi il perno di questa differenza.

Dentro questo grande sfondo antropologico il racconto di cui è protagonista Simonide c'insegna una cosa semplice: la memoria serve per trovare un posto ai morti, o meglio, per trovare il loro posto. La cosa non è senza conseguenze anche da

un punto di vista tecnico, cioè di quella *technè* specifica che è l'arte della memoria. Come spiega Cicerone alla fine del capoverso dedicato a questa vicenda, la mnemotecnica funziona sistemando quanto si vuole ricordare dentro una griglia figurale stabilita in precedenza: gli oggetti sono dunque collegati a dei luoghi, i quali, a loro volta, non sono altro che delle immagini. In questo strano gioco di raddoppiamento delle immagini, bisognerà pertanto tener conto di uno sfondo permanente, riattivato il quale ci si ricorderà delle immagini, le quali sono contingenti e mutevoli.

Vi è dunque un orizzonte immutabile. Ovviamente a seconda delle epoche questo orizzonte è mutato – Cicerone parlava della strada che conduce al foro, nel Rinascimento italiano si parlerà di un teatro –, ma costante nel tempo è rimasta l'idea che si tratti di uno spazio al quale si collegano (e sul quale si sovrappongono) gli ospiti occasionali che occorre trattenere nella memoria. I singoli elementi che costituiscono lo sfondo permanente si chiamano *imagines agentes*, cioè le immagini “che si muovono”, o “che agiscono”, sulla nostra psiche: o meglio, come si è detto per millenni, sulla nostra facoltà immaginativa, la quale a sua volta stimola la memoria.

Non è il caso di seguire la straordinaria continuità culturale che collega il *De Anima* di Aristotele alla *Critica del giudizio* kantiana fino al preconscious ipotizzato da Sigmund Freud. Resta però impressionante che per alcune migliaia di anni discipline diverse sviluppatasi in contesti culturali assai dissimili abbiano mostrato una convergenza concettuale e terminologica così forte. Ma soprattutto è degno di attenzione il fatto che questa dinamica sia stata interpretata nel tempo secondo parametri sostanzialmente identici. Alla forza inerziale dell'esperienza si contrappone una resistenza psichica, la memoria, la quale – inerte a sua volta – opera attraverso uno schema soggiacente che può attivare i singoli reperti memoriali.

Questa specifica *vis* della memoria, che è potenza di luoghi resi culturalmente significativi, è stata particolarmente apprezzata in età cristiana, quando è stata piegata a un'attività spirituale di straordinaria importanza come la meditazione. Nel passaggio dalla lettera alla contemplazione, cioè nel transito dalla storia elementare alla diretta comprensione intellettuale nella mente di Dio (quella che chiamiamo ancora oggi *intuizione*), è stata infatti per lunghi secoli collocata una zona inter-

media, la meditazione, indicata a tutti i credenti come via di perfezionamento spirituale: una via basata, appunto, sulla forza delle immagini. A questo proposito, Roland Barthes richiamò qualche tempo fa l'attenzione degli studiosi contemporanei sull'opera di Ignacio de Loyola, ma in realtà la cosiddetta *composición de lugar*, ossia la costruzione mentale di un luogo di rilevanza religiosa (per esempio il Golgota dove s'innalza la croce del Cristo), è stata una pratica ben presente nella spiritualità cristiana almeno a partire dal movimento benedettino.¹ Resta però il fatto che nel passaggio dall'evo antico all'età cristiana questa potenza è stata articolata sulla capacità "attiva" delle immagini: c'è un'immagine che "agita", che scuote la mia memoria attraverso la facoltà della immaginazione. Questo scotimento non è niente altro, per riprendere il bel titolo inglese di un saggio di Mary Carruthers, che una *Craft of Thought*, una tecnica artigianale del pensiero. Questa speciale *vis* della memoria, ci dice insomma l'aneddoto di Simonide, è ciò che attiva il dispositivo del tenere a mente. Un dispositivo il cui funzionamento ha un'evidente struttura allegorica: dispongo qualcosa su uno schema che mi riporta ad altro: camminando lungo la strada che mi conduce al foro mi ricordo delle singole parole che compongono il discorso che ho in precedenza elaborato.

Se volessimo proseguire nell'analisi dell'applicazione del luttuoso episodio di Simonide di Ceo all'arte oratoria dovremmo notare che, al pari della concezione freudiana di preconcio, anche qui abbiamo a che fare con dei "rappresentanti di rappresentazioni", cioè con elementi che, presenti all'interno della psiche, alludono alle rappresentazioni inconsce di quanto fu presente all'esterno della psiche.² Si tratta di un'impor-

¹ Roland Barthes, *Loyola* [1969], è raccolto in Id., *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso* [1971], traduzione di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1977; Jean Leclercq, *Cultura umanistica e desiderio di Dio. Studio sulla cultura monastica del Medioevo* [1957], prefazione di Pier Cesare Bori, Milano, Rusconi, 2002. Il saggio di Mary Carruthers cui si accenna poco più avanti, del 1998, è tradotto in italiano da Laura Iseppi col titolo *Machina memorialis. Meditazione, retorica e costruzione delle immagini (400-1200)*, prefazione di Lina Bolzoni, Pisa, Edizioni della Normale, 2006.

² La nozione, freudiana, è stata poi approfondita da Jacques Lacan, *Seminario VII, L'etica della psicoanalisi* [1959-1960], a cura di Antonio Di Caccia, Torino, Einaudi, 1994. Cfr. il lavoro di Bruno Moroncini e Rosanna Petrillo, *L'etica del desiderio. Un commentario al seminario di Lacan*, Napoli, Cronopio, 2007, p. 98.

tante notazione di Freud che ci riporta alla dimensione allegorica e che qui non è possibile seguire, salvo per segnalare uno dei temi di questo libro, ossia la sovrapposizione dei tempi, il loro statuto mobile e paradossale, incerto: un *essere stato presente* e dunque un “essere oggi” *nel* passato diviene nuovamente attuale (un “essere oggi *del* passato”) attraverso dei sostituti che riattivano quell’antico presente, determinando un andirivieni tra l’ora e l’allora che, se è certo tipico di ogni attività memoriale, diventa particolarmente drammatico quando attraversa la morte.

Ma l’antico aneddoto, aggiungiamo sulla scorta di Harald Weinrich,³ ci mostra che l’arte della memoria è una *topica*, ossia propriamente un’arte dello spazio, una tecnica dell’organizzazione spaziale. Ed è per questo che l’andirivieni tra i tempi è collegato alla fissazione di un orizzonte permanente. Passato e presente scivolano in sovrapposizione l’uno sull’altro a partire da una sistemazione adeguata dei luoghi. È quel che successe dopo la Prima guerra mondiale, quando si tentò di affrontare un’immane tragedia collettiva con la realizzazione di monumenti e rituali funebri che riattivassero il senso della comunità a partire dal comune lutto per la perdita dei familiari. Si trattò di un’operazione coerente con la nazionalizzazione delle masse, ma si trattò anche di una necessità fortemente sentita dalla popolazione europea, che non aveva ancora mai dovuto affrontare un disastro di simili proporzioni. Se la distanza tra il passato della pace e il presente del dopoguerra fu così tanto sentita, ciò fu anche perché centinaia di migliaia di famiglie non poterono salutare nemmeno le spoglie dei loro congiunti, i cui poveri resti rimasero spesso a confondersi col fango della terra di nessuno o si ridussero in tale stato da non essere più riconoscibili. Da qui – si tratta di un processo ben noto grazie agli studi di Jay Winter, di Pierre Nora e di altri – la nascita dei *sites of mourning*, dei siti del lutto: cimiteri di guerra, monumenti funebri, viali della rimembranza, tombe del milite

³ Cfr. Harald Weinrich, *Lete. Arte e critica dell’oblio* [1997], traduzione di Francesca Rigotti, Bologna, il Mulino, 1999. Sul racconto mitologico è tornata anche Antonella Tarpino, *Geografie della memoria. Case, rovine, oggetti quotidiani*, Torino, Einaudi, 2008, interessante a questo riguardo soprattutto per il capitolo quarto “La casa in guerra”.

ignoto, cenotafi.⁴ Si trattava insomma, come ha notato lo storico francese François Hartog, della costituzione di una serie imponente di *images agentes*, di vivaci immagini adibite a riattivare la memoria, trasformata in strumento di identificazione collettiva (gli uomini fondano città, si diceva qualche riga sopra...): la «presenza del passato» assicura così «l'identità dei gruppi sociali e in maniera particolare della Nazione».⁵

Il *présentisme* che caratterizza l'uso contemporaneo della memoria e dell'insieme di rituali che le sono collegati non è privo di complicazioni, e al limite di paradossi, come per esempio la difficoltà di celebrare adeguatamente anche chi è tornato dalla guerra. Mentre infatti la gloria del caduto – esattamente come accade nel modello omerico dell'*Iliade* – è resa perpetua dall'erezione del monumento funebre, al reduce non è concessa la stessa eccellenza: non esser morto significa non essere entrati nella prospettiva del *kleos*, della fama tra i mortali.⁶ Il reduce è però un testimone, è colui che, proprio come Simonide, può certificare la presenza del cadavere, può attestare della morte dell'eroe e così dargli un posto facendone innalzare il monumento che insieme lo fissi nel terreno (*humare*, che è così “umano”, diremmo ancora con Vico) e lo stampi nella memoria di chi è sopravvissuto.

Cominciamo forse a vedere qual è l'orizzonte immutabile, la griglia figurale sulla quale si dispongono – come le lettere sulla tavoletta di cera – le immagini del racconto, i fatti memorabili che vanno tramandati. E cominciamo a vedere che si tratta di un orizzonte incerto, di una linea tremula, vaga,

⁴ Cfr. almeno Jay M. Winter, *Sites of Memory Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History*, Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge University Press, 1995; e George L. Mosse, *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti* [1990], traduzione di Giovanni Ferrara degli Uberti, Bari-Roma, Laterza, 1990. Pierre Nora ha coordinato in Francia la realizzazione dei tre volumi dei *Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997, dove ampio spazio è dedicato alla organizzazione spaziale della memoria come strumento della costruzione identitaria della nazione.

⁵ François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003, in part. pp. 138-9. Cfr. adesso anche Id., *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, Paris, Gallimard, 2007.

⁶ «I morti rubavano ai sopravvissuti il loro alone di gloria», hanno osservato Stéphane Audoin-Rouzeau e Annette Becker, *La violenza, la crociata, il lutto. La Grande Guerra e la storia del Novecento* [2000], traduzione di Silvia Vacca, Torino, Einaudi, 2002, p. 181.

sulla quale questi famosi “fatti” faticano a fissarsi. Un cadavere gettato in mare, infatti, può sempre riemergere; un cadavere seppellito malamente e in fretta tra cento altri corpi sotto la minaccia del cannone nemico può sempre riemergere dal fango; un disperso potrebbe sempre ritornare. I siti del lutto si prestano insomma a essere trasformati in siti del sortilegio, in assicurazioni per trovare un posto a chi si suppone morto e dentro quel posto fissarlo definitivamente. Sorge così il dubbio che Simonide potesse non essere del tutto sicuro della disposizione dei corpi, o che forse mentre andava alla porta qualcuno si fosse alzato, o avesse scambiato il posto con un altro commensale... La memoria sistematizzante che sapeva trovare un posto per ogni cosa da ricordare perché certa di potersi affidare a un suo schema fisso all'improvviso appare inefficace. Altro che coordinare lo spazio interno ribaltando la sua rete d'immagini sullo spazio esterno (i sepolcri e i monumenti, le lapidi); è lo spazio interno che viene adesso saturandosi di spazio esterno: quello che fu là fuori avviene adesso qua dentro; nel reduce c'è qualcosa che ritorna.

Qualcosa, occorre aggiungere, ritorna anche *col* reduce. Attraverso di lui, non è banale ricordarlo: torna infatti la guerra, il ricordo della paura, delle privazioni, degli spettacoli più agghiaccianti. E torna anche il senso di una corresponsabilità con l'orrore. C'è un racconto di Giorgio Bassani che presenta con grande efficacia la qualità minacciosa di questo ritorno.⁷

Nell'estate del 1945 in via Mazzini a Ferrara un operaio sta sistemando la lapide che deve commemorare i centottantatré ebrei deportati e uccisi nei campi di sterminio nazisti. All'improvviso una «voce beffarda» ferma l'operaio che sta ultimando il lavoro. È Geo Jozs, il cui nome è riportato insieme agli altri centottantadue. Bizzarramente vestito in pieno agosto con un pastrano e un berretto di pelliccia; l'uomo è inoltre assurdamente grasso, all'opposto delle descrizioni dei deportati che giungono dalla Germania, dalla Polonia e da altrove. Il giovane scampato si sistema in una stanza della sua grande casa di famiglia, provvisoriamente occupata dal Comando partigiano, e comincia ad andare in giro per la città mostrando

⁷ Giorgio Bassani, *Una lapide in via Mazzini*, in *Id., Cinque storie ferraresi* [1956], Torino, Einaudi, 2005, pp. 77-114.

sempre un sorriso divertito e quasi ironico, che produce nei suoi interlocutori una diffidenza e un senso di fastidio destinati a trasformarsi ben presto in aperta ostilità con tentazioni di ostracismo, fino all'esclusione del reduce dai principali luoghi della socialità cittadina: il bordello e il Circolo Amici dell'America. Geo, dal canto suo, non smette di provocare scompiglio, sia perché non si perita di nascondere la sua antipatia per le nuove "barbe", partigiane, che si sono sostituite al pizzetto fascista, sia perché, al contrario, apprezza soltanto chi, come un suo parente ebreo, ha conservato quel pizzetto insieme a tutti i suoi convincimenti fascisti. Egli sembra insomma rivelare la vera natura di chi è rimasto in città ed è sopravvissuto al disastro: effetto che produce non con discorsi o gesti clamorosi, ma per mezzo della sua sola presenza, giacché in lui non vi è «altro impulso che quello di rievocare immobilmente il passato», fissato innanzi ai suoi stessi occhi dalle fotografie dei familiari morti a Buchenwald, di cui ha tappezzato le pareti della stanza in cui vive.

Il trascorrere del tempo mostra inoltre «una specie di rapporto dinamico segreto» tra il reduce e la città. Mano a mano che le macerie vengono sgombrate e che il volto urbano riprende la sua tranquilla fisionomia secolare, Geo Josz dimagrisce sempre più «fino a ridursi alla sola buccia», egli inoltre abbandona l'abito di sartoria che aveva adottato al suo arrivo, riprende i panni sudici del viaggio e il colbacco, e s'installa infine ai tavolini del centralissimo Caffè della Borsa, dove comincia a raccontare ininterrottamente la vita che ha trascorso a Fòssoli e a Buchenwald, nonché la morte straziante dei suoi cari.

Durante i mesi residui del '46, tutto il '47 e buona parte del '48, la figura via via più lacera e desolata di Geo Josz non cessò mai di stare dinanzi agli occhi di Ferrara intera. Per le strade, nelle piazze, nei cinema, nei teatri, intorno ai campi sportivi, alle cerimonie pubbliche: volgevano il capo, e subito lo scorgevano là, instancabile, sempre con quell'ombra di rattristato stupore nello sguardo.⁸

Mentre la vita ricomincia – «e quando ricomincia, si sa, non guarda in faccia a nessuno» –, mentre dunque si organizzano

⁸Ivi, p. 108.

i consueti rituali della memoria e della celebrazione, l'uomo uscito fuori dalla lapide sta lì a testimoniare il tradimento del passato e il rinnovarsi delle più inerti abitudini sociali. Così il *dancing* viene costruito affianco al campo dove sono stati fucilati cinque partigiani e il Circolo Amici dell'America viene sistemato nelle sale dell'aristocratico Circolo dell'Unione. Finché un giorno, all'improvviso, Geo scompare: forse andato a raggiungere i sionisti in Palestina, o forse buttatosi nel Po. Sta di fatto che Geo scompare, prima che il tempo, quel tempo «grazie al quale Ferrara stava risorgendo dalle sue rovine uguale identica a come era una volta», possa cambiarlo, aiutandolo a «ritornare a una vita normale», a «inserirsi», insomma, e semmai anche a «rifarsi una famiglia», come arriva a dire qualcuno.

Geo Jozs si conferma così un enigma, anche se forse non proprio un «enigma vivente». Giunto dall'inferno col sorriso sulle labbra, egli ha indossato l'abito del reduce solo quando la città ha preteso di tornare quel che era sempre stata, portando via le rovine e passando sopra la rovina spirituale del fascismo e della guerra. Uscito fuori dalla lapide, colui che «veniva da molto lontano, da assai più lontano di quanto non venisse realmente» e che pareva essere miracolosamente scampato a un destino orribile, scomparendo all'improvviso, conferma di essere invece proprio il centottantatreesimo ebreo ferrarese deportato in Germania, dov'è morto.

Il racconto di Bassani è crudele. Da un lato esso mostra il senso e il funzionamento del cerimoniale, che mira a normalizzare l'evento, sottraendo alla vicenda singolare quel senso specifico che solo può trasformarla in vicenda generale. Dall'altro rivela il carattere *ritornante* del reduce, la sua affinità coi fantasmi, la sua familiarità – che in questo caso è rafforzato da un effettivo rapporto di parentela – con quanti non sono tornati. *Una lapide in via Mazzini* rappresenta insomma la condizione di chi, chiamato con la sua memoria e la sua testimonianza a trovare un posto ai caduti e fissarne il ricordo esorcizzandone il ritorno, è privo a sua volta di un posto dal quale parlare, a mezzo com'è tra l'ora del dopoguerra e l'allora della guerra. Il suo orizzonte immobile sul quale disporre le immagini del racconto è solo un ammasso di macerie che il tempo della pace, di quella che almeno pace si presume, non può fare altro che rimuovere.

2. *La traccia del risveglio*

Nel 1929 viene pubblicato in Francia un libro destinato a suscitare un grande scalpore. È opera di un professore di liceo di origine francese che allo scoppio della guerra ha lasciato il suo lavoro negli Stati Uniti e si è imbarcato per combattere contro gli Imperi centrali, rimanendo al fronte per tutto il periodo del conflitto.

Già durante gli anni di guerra Jean Norton Cru, questo è il suo nome, legge tutti gli scritti dei commilitoni su cui riesce a mettere le mani: taccuini, diari, lettere alle famiglie, i romanzi pubblicati nelle retrovie e che via via raggiungono gli uomini al fronte. Il suo è un impegno tenace alla ricerca della verità, la verità della guerra, che è a suo avviso il solo strumento che possa far maturare un autentico e consapevole pacifismo. È da questa «scienza della testimonianza», dirà infatti in un altro suo libro del 1930, che dipende il «destino futuro dell'umanità».⁹ Ispirato da questo ideale, che illustra in lunghe lettere alla famiglia e poi nelle introduzioni delle sue opere a stampa, Norton Cru continua a leggere scritti sulla guerra anche dopo la fine del conflitto, spesso chiedendo chiarimenti o integrazioni del materiale agli stessi autori e alle famiglie dei caduti, allestendo un archivio di centinaia di schede in cui le opere sono ordinate in base a una serie di criteri oggettivi: il genere adottato, il periodo di tempo coperto dalla testimonianza, la zona del fronte cui si riferiscono, e così via. Infine, nel 1929, lo stesso anno in cui appaiono *Farewell to Arms* e *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, egli pubblica *Témoins: essais d'analyse et de critique des souvenirs des combattants édités en français de 1915 à 1928*. Si tratta di un'opera corposa costituita da centinaia di pagine suddivise tra una *Introduction générale*, una *Introduction spéciale* e le sezioni in cui sono passati in rassegna i testi dei combattenti.¹⁰

L'analisi realizzata dall'autore è severa, basata su criteri solidi ispirati in linea di massima al rigore filologico e gramma-

⁹ Jean-Norton Cru, *Du témoignage* [1930], suivi par *Jean Norton Cru* par Melena Volgel, Paris, Allia, 1989.

¹⁰ Jean-Norton Cru, *Témoins: essais d'analyse et de critique des souvenirs des combattants édités en français de 1915 à 1928* [1929], préface et postface de Frédéric Rousseau, Nancy, P.U. de Nancy, 2006 (il rimando di pagina sarà a testo).

ticale della cosiddetta scuola storica nella quale Cru si era effettivamente formato. La severità è espressione della tensione morale, così che le opere analizzate sono sempre misurate per la loro veridicità, ossia per il contributo che esse danno alla restituzione autentica dell'esperienza bellica. Proprio questa severità lo porta a denunciare quelli che definisce "miti" del racconto sulla Prima guerra mondiale, come per esempio il mito dell'assalto alla baionetta (che egli sostiene non essere mai stata utilizzata durante gli attacchi di fanteria) o il mito della "lotta" e dello "sport" come categorie applicate all'esperienza sanguinaria della guerra con funzione edulcorante e in definitiva ideologica. Ma questa severità significa anche la sconfessione puntuale di diari e racconti pubblicati dai *poilus*, i gloriosi fanti francesi sui quali intanto si stava organizzando il complesso cerimoniale del ritorno e del lutto collettivo, e significa pertanto la condanna di libri che erano oramai considerati dei classici della narrativa di guerra, tra cui *Feu* (1916) di Barbusse.

I criteri seguiti da Norton Cru sono piuttosto complessi, ma il suo metodo può essere ridotto a due procedure principali. Innanzitutto l'autore si preoccupa di ordinare il suo materiale secondo parametri comuni; egli provvede poi a verificare per indizi interni l'attendibilità di ciascuno e l'eventuale dipendenza reciproca delle testimonianze. L'acribia di questo anomalo studioso appare meno idiosincratia quando si allarga lo sguardo al contesto culturale contemporaneo. L'esperienza bellica stimolò infatti in Francia e in tutta Europa la riflessione storiografica e sociologica (e lateralmente anche quella letteraria con gli interventi di Benjamin Crémieux e di Albert Thibaudet, prima del celebre ma tardivo saggio di Benjamin su Leskov), sicché da Marc Bloch a Maurice Halbwachs furono i concetti stessi di notizia veridica e di testimonianza a essere messi in dubbio. In un articolo del 1921, riflettendo *sulle false notizie della guerra* – cioè sulle dicerie che si diffondono in ogni guerra e di cui egli stesso era stato testimone in qualità di ufficiale dell'esercito francese – Bloch, che sarebbe morto fucilato dai nazifascisti il 16 giugno 1944, spiegava che le false notizie nascono dalla percezione erronea di un fenomeno normale che diventano poi leggende per l'effetto di «grandi stati d'animo collettivi»; egli argomentava inoltre che la «trasfigurazione» avviene lontano dal nemico, «nelle batterie, sui convogli,

nelle cucine»: «le false notizie nascono solo laddove possono incontrarsi uomini che provengono da gruppi diversi».¹¹ Questa nozione è fondamentale, perché – così ragiona Bloch – la vita del soldato è una vita d'isolamento, che conosce rari momenti di scambio intenso di beni e di informazioni con altri uomini; «la storia ha dovuto conoscere società ugualmente frammentate – conclude il medievista –, in cui il contatto tra le differenti cellule sociali avveniva raramente e con difficoltà». Il grande storico delle *Annales* riteneva dunque che, paradossalmente, l'isolamento dei soldati era la causa dell'uniformità dei grandi racconti, pur falsi (le *leggende*), diffusi negli eserciti. A questa posizione si avvicinava la critica di Halbwachs in *Les cadres sociaux de la mémoire* del 1925 in quanto anch'essa, pur diversa per altre ragioni, contraddiceva la “singolarità” della testimonianza, il suo radicamento in un vissuto unico, specifico e isolato dal contesto. L'idea del sociologo francese, che s'ispirava al socialismo, alla sociologia di Durkheim e al sistema filosofico di Henri Bergson e che sarebbe morto a Buchenwald il 16 marzo 1945, era che «la memoria è una funzione collettiva», che le credenze sociali «sono tradizioni o ricordi collettivi», riorganizzati a partire dalle necessità del presente.¹²

Sebbene non dovesse condividere la radicalità di questa critica, è evidente che anche Norton Cru era convinto della necessità di vagliare la credibilità dei testimoni. A questo scopo egli allestì innanzitutto un criterio tipologico, distinguendo tra *Journaux*, *Souvenirs*, *Réflexions*, *Lettres*, *Romans*, la cui sequenza progressiva è inversa rispetto alla veridicità dei differenti “generi” di scrittura. La sua preferenza per la prima sezione, quella dei *diari*, è dovuta infatti a un criterio oggettivo, al fatto cioè che essi, si tratti della riproduzione esatta degli avvenimenti in taccuini redatti giornalmente o invece soltanto di una riscrittura successiva, possiedono una «exactitude fondamentale: celle des dates». Quella che potrebbe apparire una schiavitù, è al contrario a suo avviso «la meilleure des disciplines», giacché «les dates constituent un cadre, un plan, elles empêchent l'adoption d'un

¹¹ Marc Bloch, *Riflessioni di uno storico sulle false notizie di guerra* [1921], in Id., *La guerra e le false notizie*, traduzione di Gregorio De Paola, introduzione di Maurice Aymard, Roma, Donzelli, 2004.

¹² Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire* [1925], postface de Gérard Namer, Paris, Albin Michel, 1994, p. 295.

plan artificiel ou fantasiste» (p. 85). Il primo criterio è dunque quello cronologico, o meglio cronografico, la trascrizione nel *journal* dalla sua collocazione precisa in un tempo.

Il secondo criterio è il corrispondente spaziale del primo, e riguarda pertanto la topografia: «Un bon récit doit situer les faits dans un secteur et dans les détails topographiques de ce secteur»; bisogna pertanto diffidare di chi non indica i «noms des lieux: son cas est clair: il ne veut pas se compromettre, il veut mentir à loisir» (p. 66). Certo, è sempre possibile che vi sia una manipolazione dei dati, sicché anche questi criteri possono mostrarsi inefficaci per l'adeguata valutazione dei testimoni, come nel caso del diario pubblicato da Christian-Fragé, che secondo Norton Cru non è l'autentico *carnet de campagne*, ma una sua riscrittura epicizzante che del taccuino originario non ha conservato che «le cadre: la chronologie et la topographie» (p. 111), o come quei casi in cui vengono fornite troppe indicazioni, rivelando di aver «dépassé les limites du champ d'observation personnel» e di aver utilizzato «l'expérience d'autrui» (p. 254).

La preoccupazione di Jean Norton Cru assomiglia dunque alla cura con cui un editore che voglia accertare il “testo originale” si dedica al confronto e al vaglio di quelli che non a caso anche in filologia si chiamano i “testimoni”, ossia i diversi manoscritti o testi a stampa che conservano quel dato testo. E infatti non ci si stupisce di trovare utilizzate dal professore francese tutte le procedure tipiche dell'ecdotica e in generale della grande filologia umanistica, aggiornate nel senso della scuola ottocentesca, come del resto non poteva non accadere a chi, da autodidatta, aveva costruito il suo metodo a partire dai saggi del grande filologo ed editore di testi Joseph Bédier, in particolare meditando sul suo *Chateaubriand en Amérique*.¹³ Una piccola raccolta di esempi tratti dal libro può essere utile anche per il nostro ragionamento.

In *Témoins* va osservata innanzitutto l'attenta descrizione dei testimoni. La segnalazione nella nota introduttiva a ciascun testo del periodo cronologico coperto dal racconto, della frequenza delle annotazioni a seconda dei diversi segmenti

¹³ Cfr. Frédéric Rousseau, *Le procès des témoins de la Grande Guerre. L'affaire Norton Cru*, Paris, Seuil, 2003, p. 82.

temporali, del numero delle pagine e del loro formato, nonché del loro ordine progressivo e del numero di righe per pagina (tutto ciò è illustrato nella *Introduction spéciale* p. 65), presenta al lettore la materialità dei singoli testi, la loro unicità come oggetti e dunque il loro collegamento con un'esperienza singolare.

Questo non vuol dire però che la testimonianza non possa essere frutto di una manipolazione, o, caso più insidioso, che non possa partecipare di un'atmosfera comune, di un racconto diffuso e condiviso, esattamente come – in modo diverso – spiegavano Bloch e Halbwachs.

Per fare fronte alla prima difficoltà, Cru adopera il principio reso illustre da Lorenzo Valla con la dimostrazione della falsità della *Donazione di Costantino*; egli si sofferma cioè sul lessico degli autori per accertare la contemporaneità o la seriorità del testo analizzato rispetto agli eventi che vi sono narrati. Se, per esempio, un autore registra un racconto con la data risalente all'estate del 1914 e vi utilizza le parole *boche* e *pinard*, ancora sconosciute nell'agosto 1914 (pp. 133-134), questi anacronismi lessicali rivelano la manipolazione della data e pertanto l'inattendibilità dell'autore.

Anche la seconda difficoltà è affrontata con gli strumenti della filologia, più precisamente coi criteri individuati da Lachmann per stabilire le relazioni di apparentamento tra i testimoni che trasmettono un testo e così realizzare lo "stemma" che dovrebbe consentire di raggiungere il cosiddetto "originale", ossia il testo così come lo avrebbe concepito l'autore. Lo si vede lì, per esempio, dove Cru dimostra che, se un'opera pubblicata a stampa come diario è tratta da un *carnet* autentico, se ne deduce che la pubblicazione, in quanto copia fedele del testo originario, va considerata come un testo attendibile perché risale al manoscritto autografo attraverso una linea diretta (è il caso dell'«enseigne Poisson» discusso a p. 129). All'inverso, se di due testi che descrivono i medesimi «petites incidents», uno è stato pubblicato prima dell'altro, e se inoltre il primo è stato redatto a partire da un «carnet regulier» e il secondo no, è assai probabile che le parole «peut-être trop identiques» dei due debbano essere spiegate con la dipendenza del secondo testo dal primo (è il caso dei rapporti che intercorrono tra De Wilde e Lekeux discussi a p. 260).

È probabilmente inutile addentrarsi nel metodo di Cru. Im-

porta invece capire che questo articolato insieme di protocolli filologici, verificando lo statuto testuale del singolo documento scritto, permette di attestare non solo la veridicità del testimone, ma di dichiararne l'unicità. Il rapporto stabilito in questo modo tra testo e scrivente consente di trasferire su ciascuno dei due termini le qualità riscontrate nel suo corrispondente: un buon testo vorrà dire una buona testimonianza, e viceversa. Se la fedeltà della restituzione dell'esperienza bellica è garantita dall'immissione del testimone in uno spazio-tempo preciso e circoscritto, essa è dunque basata sulla natura della testimonianza, la quale è trascritta nel *cadre* che cinge quel che viene testimoniato. La «verità del momento» è così direttamente trascritta nella «testimonianza allo stato nascente».¹⁴

Prendiamo a questo punto un testo di Vittorio Sereni (1913-1983). Si tratta di una breve prosa, datata 1945, inserita in *Gli immediati dintorni*, cioè in quella composita "autobiografia" che copre gli anni dal 1938 al 1982, che è come dire l'intera carriera del poeta. Il testo s'intitola *Male del reticolato* e va compreso dentro una sorta di trittico comprendente anche i due testi immediatamente successivi: *Angeli musicanti* (datato 1946) ed *Esperienza della poesia* (datato 1947).¹⁵ I tre testi compongono in effetti come un'unica sequenza sul rapporto tra poesia ed esperienza della guerra, e meglio ancora sul senso della poesia una volta che la guerra è un fatto acquisito. Il trittico, in altri termini, è articolato sulla riflessione intorno al problema di quale tradizione formale possa ancora reggere dopo l'impatto (umano, storico e culturale) dell'evento bellico.

Per questa ragione il secondo brano, *Angeli musicanti*, è incentrato sulla figura di Saba e sui tre giovanissimi musicisti da cui proviene il titolo, giacché vi viene posto il problema del rapporto con l'esperienza popolare, la capacità di ritrovare il *pathos* della compresenza, così da passare dai grandi eventi ai "sentimenti profondi" (quelli cui, secondo Saba, si accede con la psicoanalisi, la quale permette di arrivare alle verità attraverso

¹⁴ Cfr. Frédéric Rousseau, *Pour une lecture critique de "Témoins"*, in Cru, *Témoins...*, p. 517.

¹⁵ Cfr. Vittorio Sereni, *La tentazione della prosa*, a cura di Giulia Raboni, Introduzione di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1998.

so le «scorciatoie» della psiche). A questa acquisizione di una poesia che torni a collegare il soggetto poetico con la comunità segue *Esperienza della poesia*, dove si legge che la «guerra, che è stata di tutti, e forse anche di più il dopoguerra» ha favorito «all'interno della poesia e dei poeti» una mediazione tra spinte interne e spinte esterne, così che, «se già prima pareva sfatato il concetto di “poesia pura” non in quanto categoria storica, ma in quanto categoria estetica [...] oggi l'interesse generale sembra raccolto intorno al significato che la poesia assume nel cuore della vita individuale e collettiva».

Se il legame tra i due ultimi brani (entrambi datati dopo la fine del conflitto mondiale) è rafforzato dal fatto che nello stesso 1947 Sereni dichiarava alla radio svizzera che attraverso Saba si poneva la questione di «stabilire una tradizione, quale punto sicuro di riferimento comune»,¹⁶ il primo brano, *Male del reticolato*, è invece fissato tutto dentro il tempo della guerra, e narra dell'improvvisa rottura della dimensione «di esilio e di attesa», tipica del campo di prigionia, a causa dell'inaspettata morte di una «persona ragguardevole». Si tratta del «poeta della prigionia», il «vate», colui che dava voce ai sentimenti dei prigionieri, avendo deciso «di portarsi a contatto [...] con la folla anonima, quasi che la prigionia fosse dovuta durare tutta la vita». Le parole di Sereni sono estremamente dure, il «poeta del campo» impersona infatti una posizione poetica che egli non accetta, schiacciata com'è sull'evento, abitata dalla «mania delle date e dei nomi di luoghi» che si riversano «in calce alle singole liriche».¹⁷

Troviamo qui un'esplicita critica di quei criteri che invece costituivano per Norton Cru la certezza della testimonianza, la sua attendibilità. Altro che costituire il quadro di riferimento che certifichi dell'esperienza vissuta, luoghi e date appiattiscono il testo in una dimensione che non è nemmeno denotativa, quanto piuttosto l'espressione dell'impovertimento dell'esperienza, della riduzione quasi turistica cui essa è sottoposta. Gli indici cronotopici cospirano in altri termini alla dissoluzione

¹⁶Vittorio Sereni, *Saba e l'ispirazione*, in Id., *Sentieri di gloria. Note e ragionamenti sulla letteratura*, a cura di Giuseppe Stracuzzi. Introduzione di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1996, p. 157.

¹⁷Le citazioni vengono da Sereni, *La tentazione della prosa...*, rispettivamente alle pp. 29, 20 e 21.

di ogni principio formale superiore, il quale soltanto può ricondurre la “testimonianza”, cioè la scrittura, al suo ruolo di rinnovata creazione di uno spazio sentimentale e mentale dentro il quale vivere (o rivivere, che qui è lo stesso) l’esperienza eccedente della guerra.

All’inverso, attraverso il lavoro del poeta della prigionia si è inaugurato «il tempo degli anonimi, dei volgarizzatori», quando si cita «con disinvoltura» applicando una «nobile, inconfondibile cadenza» a una «materia immediata», o quando si ricorre al trovarobato della rima, semmai «in falsi modi popolari», o ancora quando ci si affida alla voga del moderno col «cosiddetto verso libero», cui però è stato sottratto il «rigore» così da sfigurarlo in un ritmo «sfrenato». Questa dissoluzione formale è l’effetto di una trasformazione profonda, culturale e antropologica: «i fatti si sono sostituiti alle immagini», «quattro o cinque sentimenti elementari si sono sovrapposti all’immaginazione». La guerra diventa qui, insomma, la grande eguagliatrice. Non perché sia uno strumento, sia pur terribile, di esperienza della uguaglianza innanzi alla morte, ma perché impoverisce le singole esperienze, di cui annulla «certe pienezze, certe complessità», sostituendovi «realità schiaccianti e palesi agli occhi di tutti». ¹⁸ I «modi insoliti della guerra» hanno condotto allo schiacciamento delle singole esperienze dei combattenti e dei prigionieri dentro un unico schema indifferenziato, con la conseguente compattazione formale in un linguaggio ripetitivo e generico, buono per tutti gli usi.

A questo poeta, che ha saputo trovare durante la guerra il tempo di trascrivere «in bella copia» dentro «un prezioso quaderno [...] tutti i suoi versi di guerra», Sereni contrappone «l’ignoto che tornerà a casa senza preziosi quaderni nel sacco perché osa ancora credere alla pazienza e alla memoria». ¹⁹ La restituzione dell’esperienza non deve affidarsi al radicamento in uno spazio-tempo quanto più prossimo possibile al vissuto

¹⁸ Ivi, p. 23.

¹⁹ Ivi, p. 24. Sull’invocazione alle Muse come procedimento per ottenere l’attualizzazione dell’evento passato ha proposto una riflessione Antonio Scurati, in *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, nuova edizione con una Postfazione dell’autore, Roma, Donzelli, 2007, p. 99. Pur senza ricordare il topos epico, su questo medesimo punto s’innerva lo studio di Alberto Casadei, *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*, Roma, Carocci, 2000.

personale, essa non deve cioè poggiare sulla pretesa di farsi autentica inverando il fatto vissuto (quanto più la testimonianza è circoscritta tanto più i fatti narrati sono veri e dunque più la testimonianza è autentica): l'esperienza può essere restituita sottoponendola a un processo di rielaborazione in cui agiranno la pazienza e un uso "meditabondo" della memoria, fino a trovare la forma che le corrisponde, che anzi, sola, la può produrre.

È dunque falsa la posizione estetica di chi pretende di individuare nell'attimo vissuto il nocciolo di verità dell'esperienza che ha vissuto o che sta vivendo,²⁰ trovando per questa via il passaggio verso l'identificazione collettiva. Essa costituisce invece il *Male del reticolato*, come recita il titolo del brano sereniano, dove il male consiste nella autosufficienza del reticolato e nella illusione di trasferimento diretto dell'esperienza all'interno del gruppo che quel reticolato ha vissuto o sta vivendo. Esiste, in altri termini, una sorta di autoriconoscimento di gruppo dei prigionieri, che, fissandosi sempre più nella puntualità delle date e dei luoghi, altro che offrire al lettore l'esperienza della prigionia, diventa il marchio identificativo di una collettività che si vuole garantita e sufficiente a se stessa. L'estetica della testimonianza, ci ammonisce Sereni, può indurre a una paradossale fondazione ideologica comunitaria, fino a mancare in maniera clamorosa l'obiettivo di restituire l'oggetto del suo racconto, il fatto bruciante, ciò che in definitiva rende la testimonianza stessa necessaria e impossibile al contempo, fondata e irraggiungibile.

A questo passo "deformante", a questo ritmo del racconto che Sereni affida alla pazienza e alla memoria si contrappone con ogni evidenza la logica diciamo giudiziaria di Norton Cru. C'è però un luogo dell'analisi di *Témoins* che, se da una parte conferma questa logica, dall'altro la conduce così in avanti da mostrarne il risvolto inquietante. Durante il commento al *carnet* di Delvert (alle pp. 122-126) viene infatti presentata una

²⁰ Simile la condanna del compiacimento di chi scrive sapendo di stare scrivendo nella lettera inviata a Saba nel 1946. Cfr. *Lettere di Vittorio Sereni e Umberto Saba (1946-1953)* con una nota di Gianfranca Lavezzi, in «Autografo», IV (1987), n. 11, pp. 75-92 (76).

breve citazione di un testo bruscamente interrotto dallo scoppio di un obice che fa «glisser», scivolare la penna di mano a colui che stava scriendo. Ecco il commento di Cru:

On ne devrait pas toucher à un tel texte. Au mot rech-, interrompu par la chute de l'obus, la commotion est marquée d'un band de stylo vers la gauche, laissant sa trace, comme un trait qui raye les mots précédents. En lisant de telles phrases qui donc songe aux vétilles du style, répétitions de mots ou mots hors de leur place grammaticale? (p. 124)

Ecco dunque l'apice della testimonianza, il suo liberarsi di ogni limite grammaticale e stilistico, o meglio, il suo sottrarsi alla stessa linguisticità, e dunque al rischio di falsità implicito in ogni atto linguistico umano. È al contrario il tratto involontario della penna, il movimento brusco sul supporto cartaceo a garantire la somma veridicità, perché quel movimento è la trascrizione grafica della *commotion* provocata dalla caduta del proiettile. La precisa descrizione dello stato del manoscritto pare quasi un'allegoria: il «tratto di penna verso sinistra che lascia la sua traccia come un frego che cancella le parole precedenti» offre come la sostituzione alle parole umane di una più affidabile strumentazione meccanica.

Il soggetto scrivente diventa in questo modo tutt'uno con il sistema di coordinate spazio-temporali dentro cui è calato e di cui diventa il trascrittore. Non più testimone della propria esperienza, della propria partecipazione individuale, chi scrive diventa qualcosa come un sismografo, uno strumento di precisione per la registrazione dell'evento: il tratto di penna diventa il segno della *presenza di un corpo in un certo spazio e in certo tempo*. L'uomo è ricondotto alla sua fisicità corporea (il corpo cui è attaccata la mano che stringe la penna); dall'esperienza si passa alla pura percezione, quella che viene prima di ogni organizzazione concettuale e sentimentale. L'evento del trauma appare nel suo carattere primitivo, originario. In altri termini: non si dà più il ricordo, ma solo, letteralmente, una traccia, alla quale è affidato il compito – giacché il testo è pubblicato così (e anzi Cru si lamenta delle «cinq rétouches» apportate dall'autore) – di *rendere presente* il fatto vissuto. La logica della presenza basata sul principio della cronografia e della topografia grazie alla quale si può giudicare della veridicità del testimone diventa infine una ontologia della presenza.

Siamo qui a un paradosso, implicito nella *integrazione* della scrittura dentro l'«esistenza del combattente»:²¹ un paradosso che ci conduce al problema tipicamente filosofico del rapporto tra memoria e reminiscenza. In una sua ricostruzione finalizzata alla identificazione delle forme del riconoscimento di sé e dell'altro, Paul Ricoeur ha ricordato che tanto Platone (*Teeteto*) quanto Aristotele (*De memoria et reminiscentia*) hanno elaborato una «costituzione iconica dell'immagine ricordo», il cui modello epistemico si è fissato nell'immagine venatoria della *impronta* o *traccia*. Un simile concetto si presenta come un paradosso temporale in quanto «tutte le tracce sono al presente», e se è vero che «dipende sempre dal pensiero che la interpreta se la traccia viene considerata traccia di [qualcosa]», ciò è dovuto al fatto che essa è concepita come l'«effetto di un impulso iniziale, di cui sarebbe contemporaneamente il segno».²² In altri termini, la traccia si offre come un presente che è contemporaneo al passato: nel vedere l'adesso dell'impronta della lepre vediamo l'allora in cui la zampetta si è poggiata sul terreno, ossia, nelle parole dell'altro filosofo francese Gilles Deleuze, «la cicatrice è il segno non della ferita passata, ma del “fatto presente di aver ricevuto una ferita”», evidenza che mostra i due paradossi, «della contemporaneità del passato con il presente *che è stato*», e della «coesistenza» tra «*tutto il passato*» e il «nuovo presente rispetto al quale ora è passato».²³

Dimostrando il suo entusiasmo per il frego della penna fatta scivolare dall'improvvisa esplosione, Norton Cru esalta proprio questa dimensione paradossale della presenza di ciò che è assente dichiarando un'esplicita diffidenza nei confronti del linguaggio organizzato, il quale non sarebbe capace di restituire la presenza del passato, se non a costo di deformarlo. Ne risulta di conseguenza esaltato il corpo del soldato, la cui costituzione spazio-temporale si fa garanzia dell'evento.

²¹ Renaud Dulong, *L'émergence du témoignage historique lors de la Première Guerre Mondiale*, in *Formes discursives du témoignage*, sous la direction de François-Charles Gaudard et Modesta Suárez, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 2003, pp. 11-20 (13).

²² Paul Ricoeur, *Percorsi del riconoscimento. Tre studi* [2004], traduzione di Fabio Polidori, Milano, Cortina, 2005, pp. 129-30.

²³ Gilles Deleuze, *Differenza e ripetizione* [1968], traduzione di Giuseppe Guglielmi, Milano, Cortina, 1997, pp. 105, 110.

È, questa, una dimensione messa in evidenza anche da quanti hanno profondamente riflettuto negli ultimi anni sullo statuto contemporaneo della testimonianza a partire dalla Shoah e dal ruolo sociale del testimone. Tra questi, ha molto insistito sul fatto corporeo Renaud Dulong, autore di un importante studio sull'attestazione personale, dove ha tra l'altro osservato che «il corpo del testimone presentifica l'evento stabilendo una continuità fisica tra il passato e il presente dell'incontro. Esso è una prova (*une pièce à conviction*), o, come la pergamena, il supporto materiale del racconto»: quando impiega il «deittico "io", il testimone designa la sua corporeità sensibile».²⁴

In un lavoro successivo, lo stesso Dulong ha ragionato sulla dinamica che articola il trasferimento del passato nel presente nei modi di una "trasmissione da corpo a corpo", dinamica cui si deve l'esaltazione nel racconto testimoniale del dato percettivo e il conseguente suo radicamento in un punto di vista ristretto.²⁵ Se su questa linea si sono mossi, partendo spesso da un intreccio tra psicoanalisi, sociologia e storiografia, anche altri studiosi – ricordo soltanto Philippe Mesnard, che ha analizzato i manoscritti di Zalman Gradowski, membro di un Sonderkommando di Auschwitz, dimostrandone gli accurati procedimenti formali attraverso cui «l'estetica inquadra l'emozione»²⁶ –, proprio il carattere eccezionale e terribile dello sterminio degli ebrei mette in evidenza due aspetti davvero decisivi dell'atto di testimoniare. Il primo consiste nella fusione nella figura dello scampato dei due aspetti dell'essere un sopravvissuto e un testimone: una riattivazione del profondo rapporto tra *testis* e *superstes* – segnalato tra i primi da Émile Benveniste nel suo *Vocabolario delle istituzioni indoeropee* – che trasforma chi è tornato dal

²⁴ Renaud Dulong, *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1998, pp. 192 e 198.

²⁵ Id., *Transmettre de corps à corps*, in *Esthétique du témoignage*, ouvrage cordonnée par Carole Darnier et Renaud Dulong, Caen, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 2005, pp. 241-52.

²⁶ Philippe Mesnard, *À l'articulation des point de vue*, ivi, pp. 175-89 (187). In questa stessa linea va inserito l'importante contributo di Georges Didi-Huberman dedicato alle fotografie scattate ad Auschwitz da alcuni componenti del Sonderkommando: *Immagini malgrado tutto* [2003], traduzione di Davide Tarizzo, Milano, Cortina, 2005.

campo di sterminio in un elemento di «legame tra coloro che sono morti e coloro che non hanno avuto quell'esperienza».²⁷ Il secondo aspetto è però più radicale perché riguarda il rapporto logico e ontologico tra il mondo dello scampato e il mondo nel quale egli fa ritorno. Lo ha detto con grande chiarezza una delle più importanti studiose della letteratura dei campi, Annette Wieviorka, la quale si è posta la domanda di «come scrivere la storia quando un mondo è scomparso, quando non vi è più la possibilità di stabilire una continuità minimale tra la vita del passato e quella dello storico».²⁸ Facendosi storico della propria vicenda per il semplice fatto che prova a metterla in forma narrativa, lo scampato di Auschwitz e degli altri campi della morte sparsi in Europa si trova nella condizione paradossale di chi interroga il passato a partire da un presente che non ha più nessun rapporto con quel passato, anzi, come sostiene Wieviorka, di chi articola quell'interrogazione a partire da un presente che nemmeno esiste.

Queste considerazioni diventano più chiare quando le si restituiscono al loro ambito di partenza, e in particolare al problema posto al processo di Norimberga dalla testimonianza in yiddish, lingua scomparsa per la distruzione materiale ed alla gran parte dei suoi parlanti (problema che, com'è noto, ebbe una drammatica ricaduta nel processo Eichmann)²⁹. Ma la loro importanza generale è palese quando si prova a ricostruire la dinamica della testimonianza degli scampati, la cui parola, com'è stato osservato, è desoggettivizzata: dentro l'«io del locutore vi è un *noi*, vi sono più *io*, la grande collettività umana che non esiste più ma si oppone al silenzio che il linguaggio

²⁷ Marie Bornand, *Témoignage et fiction. Les récits des rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Droz, 2004, p. 53. Per Émile Benveniste, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee* [1969], edizione italiana a cura di Mariantonia Liborio, Torino, Einaudi, 1976, vol. II, pp. 492-95. Il rapporto tra sopravvivenza e testimonianza è alla base della riflessione di Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998. Cfr. anche Carlo Ginzburg, *Unus testis. Lo sterminio degli ebrei e il principio di realtà* [1992], in Id., *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 205-224.

²⁸ Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, Paris, Hachette, 1998, p. 78 (*L'era del testimone*, traduzione di Federica Sossi, Milano, Cortina, 1999); cfr. anche Ead., *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Hachette, 1992.

²⁹ Cfr. Hannah Arendt, *Le origini del totalitarismo* [1973], traduzione di Amerigo Guadagnin, Torino, Einaudi, 2004.

dell'ideologia gl'impone». Che cosa significa dunque parlare a nome dei morti quando si vive in un presente dissolto dalla scomparsa della comunità cui il locutore si rivolge? È stato ancora Dulong a proporre una chiave per comprendere questa perdita di soggettività spiegando che il «Libro 1» del testimone, ossia la sua memoria personale poggia su un «Libro 0 [originario e perduto], che è plurale, impersonale e anonimo»: la possibilità di parlare si basa pertanto sulla iscrizione di un archi-testo, un *brouillon* che «si è iscritto nella memoria corporea» in virtù del «contatto diretto con la morte».³⁰

È interessante osservare che a distanza di quasi ottanta anni due studiosi diversissimi per formazione e natura abbiano entrambi affrontato i problemi posti dalla testimonianza facendo ricorso ai concetti della filologia e che entrambi abbiano insistito sul valore della presenza come fatto eminentemente corporeo. Non è improbabile che, almeno nel caso più recente, questa dimensione filologica sia connessa a un aspetto propriamente religioso e cioè al peculiare rapporto della cultura ebraica col testo biblico. Pensare alla testimonianza come a un testo derivato da un originale non attingibile (il Libro 0 di cui parla Dulong) mette ancora una volta in evidenza quel paradosso che abbiamo già visto a proposito della dinamica tra memoria e reminiscenza: la presenza del passato significa che chi vive nel presente rende attuale quello che non c'è più. Per poterlo fare, egli non solo deve partire da un presente condiviso, ma deve anche essere fedele a un testo che lo precede (appunto *quel testo che è il passato*), al quale egli ha avuto accesso per mezzo di un'esperienza corporea diretta. Essere stato lì è insomma la condizione imprescindibile per l'attestazione, ma esservi stato implica anche la sua indicibilità a livello personale e quindi l'impossibilità di diventare un *testis*.

Un secondo paradosso si somma così al paradosso precedente, contraddicendo lo stesso scopo del testimone che è quello di produrre un racconto: poiché infatti «ogni racconto organizzatore e strutturante è in fondo un rinnegamento, una profanazione spergiura di questa disintegrazione dei quadri

³⁰ Cfr. rispettivamente Bornand, *Témoignage et fiction...*, p. 54 e Dulong, *Transmettre de corps à corps...*, p. 149.

culturali che appunto si propone di attestare»,³¹ colui che racconta non potrà farlo se non a patto di contraddire il senso che intende trasmettere.

Una condizione disperante e tuttavia necessaria che ben ha conosciuto chi in Italia si è sforzato per decenni di restare fedele al compito che si era prefissato: raccontare quel che aveva vissuto. È il caso di Primo Levi (1919-1987), che fu indotto dal suo rigore razionale a tornare quaranta anni dopo la redazione di *Se questo è un uomo* (1947) sul senso della sua esperienza e della sua scrittura e a impegnarsi in una lucida quanto terribile disanima pubblicata infine col titolo *I sommersi e i salvati* (1986). Non si può qui tornare sull'insieme di questo libro impressionante, ma è memorabile la denuncia di ogni testimonianza sulla realtà dei campi di sterminio: la «storia dei Lager – dice infatti Levi – è stata scritta quasi esclusivamente da chi, come io stesso, non ne ha scandagliato il fondo. Chi lo ha fatto non è tornato, oppure la sua capacità di osservazione era paralizzata dalla sofferenza e dall'incomprensione» (p. 8).³² Pur messo a diretto contatto con la morte, con quel «Libro 0» collettivo e anonimo vergato (come *Nella colonia penale* di Kafka) direttamente sulla pergamena del corpo, lo scampato non è il detentore della verità sul campo, che è invece privilegio di quegli altri testimoni, silenziosi e minacciosi: assenti eppure insistenti. Altro che avere un «carattere liberatorio», il racconto diventa così una minaccia, o meglio una «persecuzione». Lo ha spiegato tra gli altri François Restier dicendo che, in Levi, «coloro che parlano o per i quali si parla non hanno nome» e che pertanto la *hantise* non può essere scongiurata perché «coloro il cui nome è sconosciuto e il cui corpo è scomparso senza sepoltura diventano degli spettri».³³

³¹Janine Altounian, *La survivance*, Paris, Dunod, 2000, p. 71.

³²Primo Levi, *I sommersi e i salvati* [1986], Torino, Einaudi, 2003, p. 8.

³³François Restier, *Ulysse à Auschwitz. Primo Levi, le survivant*, Paris, Cerf, 2005, pp. 42 e 93. Cfr. inoltre il capitolo intitolato *La vergogna*, in Levi, *I sommersi e i salvati*, in particolare le pp. 64-65. È noto che ad Auschwitz e in alcuni altri campi il prigioniero che aveva oltrepassato la soglia della insensibilità alle condizioni vissute era chiamato *Musulmann*, mussulmano: per una riflessione su questa terribile ed enigmatica figura, cfr. Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, pp. 37-80 (ma chi scrive non condivide l'idea che Levi abbia inteso di poter testimoniare "in luogo dei" mussulmani).

Se «l'offesa è insanabile», dice Primo Levi sempre in *I sommersi e i salvati*, ciò vuol dire che «le Erinni, a cui bisogna pur credere, non travagliano solo il tormentatore [...], ma perpetuano l'opera di questo negando la pace al tormentato».³⁴ *Senza pace*. È questa la condizione del testimone, cui continua a bruciare sul corpo la sentenza anonima e collettiva (il tatuaggio sul braccio non è forse proprio il segno dell'anonimato e della collettivizzazione?), mentre si sforza di ritrovare la sintonia con quell'anonimato cui è sfuggito nello spazio ma che continua ad acciuffarlo nel tempo. Ed è per questo che uno dei testi più belli di Levi, *La tregua* (1963), nel quale ha raccontato la complessa e a volte addirittura picaresca vicenda del suo ritorno in patria dopo la liberazione dal campo, si conclude con alcune straordinarie pagine intitolate *Il risveglio*.

Il convoglio sul quale viaggia l'autore ha oramai attraversato anche la frontiera austriaca, dopo un'ultima, emozionante deviazione per il territorio tedesco, e scivola adesso sul suolo italiano. I reduci si abbandonano a questo punto alla stanchezza, sentendosi come «vecchi di secoli» e comprendendo all'improvviso che il loro viaggio, lungo di un anno, vissuto «ai margini della civiltà» è stato in realtà «una tregua, una parentesi di illimitata disponibilità». Al termine della sua «Odissea moderna», come ha voluto chiamarla Mario Rigoni Stern, giunto al momento del «ritorno alla vita e del recupero dell'uomo dopo la discesa agli inferi»,³⁵ Levi dichiara che la «tregua» non è stato altro che il periodo del ritorno verso casa, e che pertanto il viaggio è stato come una sospensione fraposta tra una guerra e l'altra, tra uno e un altro orrore. Tornato a Torino, rieducatosi lentamente alla vita civile, ai suoi riti, ai suoi atteggiamenti anche fisici, Levi resta sorpreso all'improvviso per un altro ritorno, che gli si presenta nella forma di un «sogno pieno di spavento». Seduto a tavola con la famiglia e gli amici, all'improvviso tutto il mondo che gli sta intorno pare franare e volgersi in caos; mentre l'angoscia aumenta, egli si scopre «solo al centro di un nulla grigio e

³⁴ Levi, *I sommersi e i salvati*, p. 14.

³⁵ Mario Rigoni Stern, *Primo Levi, moderna Odissea* [1988], in «Riga» (1997), *Primo Levi*, a cura di Marco Belpoliti, pp. 148-151 (o in Id., *Aspettando l'alba e altri racconti*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 83-89): questo scritto costituisce uno dei commenti più intensi e più consentanei delle pagine di Levi.

torbido». Egli sa subito che cosa vuol dire: è «di nuovo in Lager, e nulla era vero all'infuori del Lager».

Questo sogno, spiega Levi, si presenta come un sogno doppio, un sogno a incastro, con all'interno il «sogno di pace» e all'esterno un altro sogno che continua dopo che il primo si è disfatto e che si conclude col «risuonare» di «una voce, ben nota: una sola parola, non imperiosa, anzi breve e sommessa. È il comando dell'alba di Auschwitz, una parola straniera, temuta e attesa: alzarsi, «Wstawac».³⁶ Così termina il sogno e così termina anche il libro di Levi, in una dialettica tra sogno e risveglio che a partire addirittura dall'epigrafe sembra sigillare il segreto più profondo della *Tregua*. Finito il primo sogno, il sogno del ritorno, appare dunque la permanenza della realtà del Lager, la sua insuperabilità; ma anche questo è un sogno, ed è la voce polacca di Auschwitz che irrompe a dichiarare che è tardi, bisogna alzarsi, che bisogna risvegliarsi. Ma risvegliarsi a che cosa? Se già il secondo sogno era il sogno dell'esistenza del Lager, se dunque dal Lager non si esce mai più, il monito al risveglio non può che segnalare l'urgenza della realtà nella forma del ritorno. Tornare alla veglia significherebbe testimoniare quel che si è vissuto e che si continua a vivere nella forma del ricordo (le Erinni continuano a perseguitare il tormentato), ma il comando al risveglio pronunciato in lingua polacca significa il ritorno dell'identico e dunque l'impossibilità di testimoniare. Essere stato lì, in altri termini, significa essere sempre lì, e dunque non essere mai tornato. Il mondo che il reduce si trova intorno è solo un mondo illusorio, uno scenario di cartapesta squarciato da una voce sommessa ma terribile.

Questa peculiare impossibilità del ritorno non è però un'esperienza esclusiva dei deportati nei campi di sterminio, se è vero che, per la loro stessa natura tecnologica e militare, le guerre mondiali hanno abbattuto la barriera tra il fronte e le retrovie, tra il territorio di guerra guerreggiata e il territorio esterno rispetto al conflitto bellico. Le guerre del Novecento e soprattutto la seconda sono state delle guerre totali, in cui, grazie allo sviluppo dell'aviazione e dei bombardamenti missilistici, tutta l'area europea è stata teatro di com-

³⁶Primo Levi, *La tregua* [1963], Torino, Einaudi, 1997, p. 255.

battimenti e distruzione. E questo ha significato che, al pari di quanto racconta Levi nella *Tregua*, non è stato più possibile distinguere lo spazio della guerra dallo spazio della pace, e che di conseguenza con il *dopoguerra* non è stato più possibile il ritorno al tempo di *prima della guerra*. Il conflitto, al contrario, ha siglato nell'esperienza dei singoli sia la rottura della continuità temporale sia lo scardinamento della omogeneità spaziale. Se è vero, infatti, che l'io si costruisce anche in base a elementi di riconoscimento nello spazio, se insomma la soggettività è basata sulla propria continuità nello spazio oltre che nel tempo, la radicale trasformazione dei territori ha reso impossibile al reduce il riconoscimento della sua continuità spazio-temporale. Altro che essere i responsabili della contaminazione di famiglie, comunità e istituzioni con le proprie ferite e il proprio trauma, i veterani hanno dovuto invece comprendere, insieme ai loro cari rimasti a casa, che era lo spazio domestico a essere stato contaminato dall'estensione dell'area del combattimento. Nel momento in cui «i confini che separano la guerra dalla pace collassano», il «concetto di “guerra totale” assume una dimensione temporale, oltre che strategica, e i suoi effetti perdurano nel futuro e nella vita delle generazioni successive»,³⁷ annullando, aggiungiamo noi, il senso della costruzione di un'identità soggettiva.

La posizione del testimone, proprio nell'epoca in cui la testimonianza ha assunto un valore universalmente riconosciuto, si rivela dunque una posizione impossibile. Raccontare la propria vicenda di sofferenza e di lutto, testimoniare dello sterminio dei propri simili, rappresentare in maniera diretta lo stravolgimento delle proprie coordinate è un'operazione possibile soltanto rinunciando a essere totalmente veritieri: ogni racconto ordinato di questo tipo di esperienza, l'abbiamo già visto, è in realtà un'operazione autoinvalidante, o anche diremmo autoimmune, giacché sconfessa il racconto del disastro di cui si è fatto esperienza, nonostante l'impegno di onestà assunto dal testimone.³⁸ Riportare fedelmente i fatti,

³⁷ Margaret Norris, *Writing War in the Twentieth Century*, Charlottesville and London, University of Virginia Press, 2000, p. 32.

³⁸ Su questo impegno, evidentemente contrapposto al «superfluo» del «racconto del reduce» si basa molto invece l'argomentazione di Pier Vincenzo Mengaldo, che pure non manca di ribadire il paradosso della sovrapposizione dei tempi in

lo dice più volte Levi in *I sommersi e i salvati*, significa affidarsi alla «memoria automatica», alle tracce mnestiche rimaste in qualche modo inerti nella psiche.³⁹ E dunque, altro che ritrovare nell'atto della testimonianza la propria soggettività, significa rendersi passivi in una maniera radicale,⁴⁰ fino a diventare quella penna che scivola sul taccuino per cui si esalta Jean Norton Cru. Altrimenti ogni tentativo di ricostruzione, di ri-organizzazione dei propri ricordi può diventare un sacrilegio, il tradimento dell'abisso che si è attraversato.

Altra è invece la via proposta da Vittorio Sereni: meditare sui propri ricordi e cercare un linguaggio che possa essere condiviso dalla comunità, riposizionare la propria eccezionalità che si è vissuta non dentro il coro dei dispersi, degli annientati, dei sommersi, ma nella voce collettiva della tradizione, altrettanto anonima e impersonale. E attraverso questa voce, affidandosi agli strumenti del linguaggio, costruire un sistema in cui non ci si illuda di fare il racconto di un'esperienza che si crede propria ma che in realtà, in quanto eccedente la propria capacità di comprensione e addirittura di percezione, è pura disappartenenza. L'obiettivo sarà allora quello di presentare questa stessa disappartenenza⁴¹, rappresentando il fatto di non aver potuto fare esperienza, il fatto di essere rimasti travolti dall'evento. Nelle pagine che seguono si attraverseranno testi del Novecento italiano nei quali in vario modo questa mancanza è effettivamente rappresentata, mostrando che dalla guerra non si fa ritorno, ma che al contrario c'è qualche cosa della guerra, o forse qualche cosa *dalla* guerra, che continua a tornare nel tempo della pace.

cui è implicato il testimone della Shoah: cfr. *La vendetta è il racconto. Testimonianze e riflessioni sulla Shoah*, Bollati Boringhieri, 2007, p. 119.

³⁹ Cfr. Marco Belpoliti, *Primo Levi*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, pp. 116-120.

⁴⁰ Si tratta di una questione di grande rilievo, rigorosamente criticata nel terzo capitolo eponimo di Wiewiorka, *L'ère du témoin...* L'altra posizione, che sostiene la necessità di raccontare per ritrovare il "corso della propria vita", è rappresentata da chi, come Dori Laub e Shashama Felman, è convinto del valore terapeutico del racconto e della conseguente fondazione di una "comunità testimoniale" (cfr. per es. Dori Laub, *An Event Without a Witness*, in Shashama Felman and Dori Laub, M.D., *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York and London, Routledge, 1992, pp. 75-92).

⁴¹ S'inserisce qui la meditazione introdotta da Alberto Casadei sulla «metafisica del realismo» come funzione e finalità della «interpretazione romanzesca del reale» (cfr. *Romanzi di Finisterre...*, pp. 28-29 e passim).

Uno QUANDO FINISCE LA GUERRA

«l'ultimo colpo di fucile viene scambiato al “quadrivio del Paradiso” alle ore 15.00 del 4 novembre»

(Alfredo Bajocco,
La Grande Guerra madre del Fascismo)

1. *Rose di maggio*

È il 26 giugno 1915 quando Zeno Cosini riprende il diario che costituisce l'ultima parte del «manoscritto» col quale ha preparato e affrontato la cura psicoanalitica. Più di un mese è passato dal 15 maggio, quando ha interrotto la scrittura descrivendo l'episodio dell'incontro con la giovane contadina Teresina e la scoperta che la “guarigione” dalla sua malattia non è ancora avvenuta, mentre al contrario procede gaiamente la guarigione dalla «cura» indotta dal suo medico. Il desiderio, quello sessuale innanzitutto, governa ancora le sue azioni: «Grazie al cielo – annota – non ero guarito ancora!»¹

Ma il racconto dell'incontro con la conturbante ragazzina è inserito in un contesto ricco di elementi rivelatori, cui partecipa la rappresentazione di un contrasto evidente di età e volizioni, suggellato dalla campitura tutta in bianco e nero della scena, con Teresina illuminata dalla luce mentre si allontana su una collinetta e Zeno in basso chiuso nell'ombra.² Lo spazio

¹Italo Svevo, *La coscienza di Zeno* [1923], in Id., *Romanzi e «continuazioni»*, edizione critica con apparato genetico e commento di Nunzia Calmieri e Fabio Vittorini, a cura di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004, p. 1069: i successivi rinvii, tutti da questa edizione, saranno direttamente a testo, col numero di pagina preceduto dalla sigla “R”.

²Sulla costruzione allegorica che regge l'episodio di Teresina ha scritto un saggio fondamentale Giancarlo Mazzacurati, *Teresina, la luce e l'apocalisse di Zeno* [1982],

assume qui dunque una grande importanza: intanto perché si tratta della prima volta in tutto il romanzo in cui la storia si svolge al di fuori delle mura triestine, a Lucinico dove i coniugi Cosini hanno una villa in campagna, e poi perché al centro di questa scenetta pastorale, parodica d'illustri codici letterari, si accampa l'Isonzo, davanti al quale il protagonista s'immerge in una profonda meditazione. Ammirando quell'acqua corrente che «non è uguale a se stessa nel colore e nel disegno neppure per un attimo», Zeno si ritrova a contatto con la natura, ne coglie nuovamente i moti misteriosi, e può infine dichiarare che senza dubbio «il tempo stava risanando!»

La dichiarazione è forte, stupefacente per certi versi, se si pensa che, sin dal celebre articolo dedicato da Alain Robbe-Grillet, per il romanzo sveviano si parla abitualmente di “tempo malato”, riconoscendo nella *Coscienza di Zeno* la messa in scena dello scardinamento temporale cui contribuivano in quegli stesi decenni Einstein e Freud.³ Qui, subito prima di ricevere conferma della propria ritrovata “salute” dall'eccitazione per il contatto fisico con la ragazzina, sembra invece tutto l'opposto, col tempo che si mostra in via di guarigione, ricongiunto allo scorrimento della natura. Come l'acqua eraclitea, anche il tempo starebbe insomma riconciliandosi con la sua instabilità e irregolarità, mai «uguale a se stesso nel colore e nel disegno neppure per un attimo».

La dichiarazione appare ancora più forte e l'esito idillico ne risulta ancora più esaltato quando si ricordi che appena una mezza pagina più sopra lo stesso protagonista aveva segnalato la «difficoltà che offre il nostro calendario ad una regolare e ordinata risoluzione» a causa del fatto che per lo più i mesi non si susseguono ordinati e divisi secondo il medesimo numero di giorni creando un «vero disordine del tempo» (R 1065). Al tempo disordinato del calendario umano, alla sua segmentazione in ingannevoli unità discrete che vorrebbero uniformare il trascorrere degli istanti ma che in realtà riesco-

in Id., *Stagioni dell'apocalisse. Verga Pirandello Svevo*, a cura di Matteo Palumbo, Torino, Einaudi, 1998, pp. 257-77.

³ Alain Robbe-Grillet, *La conscience malade de Zeno*, in *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1969. Di Einstein e Freud in rapporto alla pratica letteraria Svevo parla in *Soggiorno londinese*, in Id., *Teatro e saggi*, a cura di Federico Bertoni, Saggio introduttivo e Cronologia di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004, pp. 893-910.

no solo a scompigliarlo, si contrappone il tempo della natura, privo di disegno, privo di uniformità. Il tempo dell'animale, forse, certo il tempo della disponibilità, dell'offerta all'avventura dell'esistenza.

Passata la parentesi idillica, il diario ricomincia il 26 giugno 1915, dopo un'interruzione di più di un mese dovuta allo scoppio della guerra, quella che sarebbe stata chiamata la Prima guerra mondiale. Tornato con tutta la famiglia in campagna dalla città dove ha trascorso il breve periodo della festività della Pentecoste (e a questo proposito l'autore inserirà un tratto più beffardo che ironico), il 23 maggio Zeno si sveglia di buon'ora per la sua salutare passeggiata mattutina. Si sente in forma, lievemente eccitato dal digiuno notturno e dall'aria primaverile, che impregna un po' tutti gli umori di casa, compresi quelli della figliola, oramai grande e in procinto di diventare bella, che ha espresso l'improrogabile desiderio di rose. Il roseto della villa si è infatti seccato e il buon padre di famiglia si reca dal fattore per farsene raccogliere un buon mazzo dal giardino di colui. Il contadino non è in casa, si è recato «al di là dell'Isonzo» per lavorare a un campo di patate. Dopo una buona camminata in aperta campagna il signor Cosini incontra finalmente il contadino, che è anche il padre di Teresina, e si mette d'accordo per l'acquisto delle rose. Ma l'uomo è strano, inquieto e sottovoce chiede a Zeno se ci sia del vero nelle voci dello scoppio della guerra con l'Italia che corrono quella mattina. Zeno scherza, rassicura, va via infine, ma facendo ritorno alla villa è preso come da un orgasmo, vuole far presto, qualcosa dell'ansietà di quell'uomo gli è rimasta invischiata addosso, e anzi aumenta ancor più quando s'imbatte in un drappello di militari che marcia ordinatamente nella sua stessa direzione, cioè verso la frontiera con l'Italia, nei pressi della quale sorge la sua villa di Lucinico. Giunto all'Isonzo, infine, una sentinella gl'intima «Zurück!» (R 1075).

Già, "indietro", ma è appunto indietro che egli sta tornando: indietro a casa. Prova allora a parlare in tedesco alla sentinella, la quale però, a dispetto della festività pentecostale, «del tedesco non conosceva che quella sola parola che ripeté sempre più minacciosamente». Fatto un giro largo Zeno fa allora un altro tentativo, ed è fermato di nuovo, questa volta da una più nutrita compagnia militare il cui ufficiale parla il tedesco correntemente. Non ne ricava che insulti, venendo infine co-

stretto a recarsi addirittura al Platzkommando di Trieste senza aver nemmeno potuto parlare alla moglie a causa del blocco delle linee telefoniche di Lucinico. Dopo un viaggio lungo e faticoso attraverso il Carso, che sarebbe ben presto divenuto uno dei principali campi di battaglia, Zeno arriva finalmente a casa e si addormenta, non prima di aver prodotto un'ultima «infantile idea ottimistica» di pace.

Il curioso *détour* cui è costretto il protagonista del romanzo sveviano termina così con un paradossale rientro a casa che segna anche il distacco dalla famiglia, costretta a scampare in senso inverso al suo e infine a rifugiarsi in territorio italiano. Libero da impegni e da doveri, Zeno si dedica a controllare i magazzini della ditta, senza poter fare null'altro, giacché le indicazioni – presumibilmente del ragionier Olivi – sono di non comprare né vendere in attesa della pace, quando il «commercio rinascerà» (R 1081).

Torneremo subito sulla vita bellica triestina di Zeno. Prima però vale la pena di osservare come la scelta narrativa dell'ottavo capitolo del romanzo contribuisca al senso complessivo della vicenda. Se facciamo eccezione per i primi due capitoli, rispettivamente la *Prefazione* affidata alle parole del Dottor S. e il *Preambolo* dove Zeno mette in scena il rischio di falsificazione insito nella ricerca volontaria di ricordi del passato più antico, tutti i capitoli successivi, che è come a dire di gran lunga la maggior parte del testo, è condotta sì in prima persona ma, com'è noto, nella forma della ricostruzione tematica del proprio passato, dal racconto del vizio del fumo, a quello della morte del padre, le successive storie del matrimonio e di un'avventura extraconiugale, e infine l'amicizia/rivalità con Guido Speier. L'ottavo capitolo – che è peraltro intitolato *Psico-analisi* centrando il cuore stesso della vicenda e della scrittura di Zeno Cosini – si presenta invece nella forma del diario, accorciando in questo modo la distanza temporale tra la storia e la sua narrazione. Inutile dire che questa distanza non è in alcun modo eliminabile del tutto: il paradosso della scrittura della vita è ampiamente tematizzato da Italo Svevo in alcune sue pagine. E dunque è inutile ribadire che la sovrapposizione di vita e scrittura resta una tendenza più che un fatto compiuto. Ma non è invece inutile osservare che gli appunti datati al 3 maggio 1915, cioè le prime pagine del capitolo, si diffondono in una riflessione sul senso della cura psicoanalitica e sul particolare

rapporto col tempo che essa impone, trattando al medesimo livello e si direbbe nel medesimo registro discorsivo sogni e ricordi, in una corsa a ritroso verso le origini della vita psichica dell'individuo.

«L'ho finita con la psico-analisi», dichiara Zeno a inizio di capitolo (R 1048), siglando col passaggio al diario l'abbandono di una cura che ha creduto di raggiungere la salute mentre non ha stretto in pugno che «dei segni grafici, degli scheletri d'immagini»: i suoi racconti (R 1051). Del resto, lo stesso paziente aveva creduto di raggiungere la vivezza, per così dire, della sua vita infantile, attraverso una serie di ricordi riemersi grazie al lavoro onirico che egli trascrive subito di seguito nel suo diario. Quella animazione vitale che aveva provato grazie a una pratica che gli consentiva di «ottenere col vivo ricordo in pieno inverno le rose di Maggio» (R 1050), e insomma di tornare a vivere le sensazioni della sua giovinezza e infanzia, si era dunque mutata nella contemplazione degli stenti fantasmi della ricostruzione voluta, priva di una vera vita. E allora Zeno vuole abbandonare una cura che gli pare soltanto un'illusione, e che tuttavia – qui è il punto – lo ha oramai avvelenato. Evitare «i sogni ed i ricordi» gli è infatti oramai necessario, dopo che l'abitudine a rattenere il tempo passato in istanti narrativi isolati lo ha condotto a soffrire di «distrazioni spaventose». «Mentre dico una cosa – spiega Zeno Cosini – cerco involontariamente di ricordarne un'altra che poco prima dissi o feci e che non ricordo più o anche un mio pensiero che mi pare di un'importanza enorme» (R 1064): il tempo è ormai *out of joint*, diceva come si sa Amleto; il disastro non è però nelle stelle o nella storia o nell'ordine delle generazioni, ma nello stesso vivere dell'individuo, che mentre fluisce «senza disegno» prova a fissare i tratti del suo destino o insomma del suo stesso fluire.

Mario Lavagetto ha spiegato che la «fondamentale ambiguità cronologica» della *Coscienza di Zeno* si esprime con grande evidenza proprio nell'ottavo capitolo, dove la scansione delle date nel diario mostra la «latenza» strutturale di tutta l'opera.⁴ È la lacuna, si direbbe, a individuare la latenza, a metterla a giorno; essa ne è insomma il sintomo che rivela in superficie i

⁴Mario Lavagetto, *L'impiegato Schmitz. E altri saggi su Svevo* [1975], nuova edizione aumentata Torino, Einaudi, 1986, p. 73.

meccanismi e i motivi profondi. Passando dal «3 maggio 1915» al «15 maggio 1915», al «26 giugno 1915» e infine al «24 marzo 1916» si realizza quella serie di *saltus* che denuncia l'avvenuta contaminazione del tempo zeniano: è il fatto stesso di raccontare, anche qui dove tempo della narrazione e tempo del racconto tendono ad avvicinarsi il più possibile, che mette in mostra il disastro, indipendentemente da ogni tematizzazione della catastrofe.⁵

E tuttavia non si deve ignorare che la catastrofe è ampiamente tematizzata nel romanzo, in quella celeberrima ultima pagina in cui Zeno allucina la fine del mondo immaginando il cupo e «occhialuto uomo» che, dopo aver rubato un potentissimo esplosivo che un altro uomo avrà inventato, lo porterà al centro della terra causando «un'esplosione enorme che nessuno udrà» e che disperderà il pianeta riconducendolo allo stato di nebulosa, priva di tempo, dunque di vita, «di parassiti e di malattie» (R 1085).

Ma la catastrofe è tema della *Coscienza* anche perché essa ruota intorno alla guerra mondiale: intanto bisogna pur ricordare che, se è corretta la cronologia interna della storia, Zeno intraprende la cura psicoanalitica negli ultimi mesi del 1914, dunque quando l'Austria (di cui Trieste è territorio) è già in guerra (28 luglio 1914). Va poi ribadito quanto abbiamo osservato sin qui, e cioè che la narrazione si avvia alla conclusione proprio a partire dal fatto che la guerra è arrivata anche a Trieste, e più precisamente lungo quell'Isonzo che Zeno ha attraversato più volte e che un giorno, per andare a cogliere le rose di maggio, non ha potuto più varcare. E infine va sottolineato che Italo Svevo ha cominciato a lavorare al suo terzo progetto narrativo nel 1919, non prima della guerra oppure durante la guerra (come risposta all'inattività), ma dopo la fine del conflitto.⁶

Torniamo allora alla vita triestina del protagonista della *Coscienza* dopo lo scoppio della guerra. Abbiamo notato il *saltus* che porta la narrazione dal giugno 1915 al marzo 1916: si

⁵ Ivi, pp. 223-4.

⁶ Cfr. Italo Svevo, *Profilo autobiografico*, in Id., *Racconti e scritti autobiografici*, a cura di Clotilde Bertoni, Saggio introduttivo e Cronologia di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004, p. 811.

tratta di nove mesi fondamentali, nei quali si avvera quel che Zeno ha tentato di raggiungere nel corso di quel celebre maggio, ossia guarire dalla cura psicoanalitica, e di conseguenza, si deve dedurre, guarire dalla crisi della temporalità che essa ha prodotto. Più che l'attrazione sessuale, più che le salutari passeggiate al mattino presto, più ancora che la concorrenza di qualche malattia reale (R 1063), l'impresa di riabilitazione è riuscita proprio grazie alla guerra.

Procediamo più dettagliatamente. Innanzitutto per osservare che se Zeno si decide ad aggiungere queste poche paginette al suo racconto è solo perché ha ricevuto una lettera dalla Svizzera del dottor S. che gli chiede di «mandargli quanto avessi ancora annotato» (R 1081). Ancora una volta è la psicoanalisi ad avviare la scrittura, la quale ancora una volta si mostra tutta interna alla dialettica tra azione e reazione. Scrittura reattiva, dunque, le cui battute iniziali si articolano intorno alla contrapposizione tra quelli che già l'anno prima aveva chiamato i «giocattolini» (R 1070) della tecnica analitica e l'attività degli affari, tra la *delectatio morosa* della ricostruzione del passato e la concretezza dell'impegno lavorativo, tra la debolezza e la forza, tra la malattia, insomma, e la salute. «Io sono guarito!» (R 1082) esclama infatti Zeno (ma quante volte ha già esclamato la stessa cosa, ogni volta intendendo forse una cosa diversa...): e la sua salute è dovuta al «commercio».

Quel che è accaduto tra il giugno del 1915 e il marzo del 1916 è che Zeno Cosini, liberatosi della tutela ingombrante del suo ragioniere, non ha seguito il monito a interrompere ogni attività commerciale e al contrario ha cominciato a comprare. Dopo una prima fase di sbalordimento, l'ex inetto si è trasformato in uomo d'affari e si è accaparrato grosse derrate di ogni tipo di materiale per poi rivenderle a prezzi più moltiplicati che maggiorati, mostrando così di essersi saputo adeguare perfettamente alla nuova situazione. «Fu il mio commercio che mi guarì e voglio che il dottor S. lo sappia», dichiara ancora il protagonista, quasi a ribadire che la conquista della salute è avvenuta «contro» il dottore e le sue tecniche analitiche (R 1082).

Sappiamo che il rapporto tra Zeno e il dottor S. è un rapporto contraddittorio e ambiguo, che esso presenta, tra traslazioni e controtraslazioni, tra fascinazioni e contrapposizioni,

un'ambivalenza profonda.⁷ E sappiamo che il romanzo che si sta chiudendo sotto i nostri occhi ha la sua radice strutturale in questa ambiguità e ambivalenza, tanto che né la scrittura né la pubblicazione del manoscritto sarebbero mai avvenute se non ci fosse stata una tale polarità. Ed è per questo che, proprio mentre Zeno sta chiedendo al dottore di restituirgli dopo la lettura tutto l'incartamento per poterlo finalmente riscrivere a partire dalla verità, cioè dalla salute riacquistata, egli ammette che solo il dottore può avergli insegnato che la «vita somiglia un poco alla malattia» (R 1083). Con questa «vita attuale», «inquinata alle radici» a causa della presenza umana, non resta che attendere lo sviluppo ultimo di quell'«occhialuto uomo», che dopo essere evoluto attraverso «ordigni» esterni, infine incontrerà la propria mitologica e anti-fondativa trasfigurazione geoclasta in quell'individuo che si scaverà un cunicolo fino al centro del pianeta per finalmente farlo saltare in aria.⁸

Ci sarà allora soltanto il silenzio cosmico. Nessuno scriverà più. Questa è l'ultima parola – o semmai penultima, a voler considerare le varie «continuazioni» del romanzo rimaste inedite – di Zeno Cosini, il quale, impegnato nei suoi profitti di guerra, non può più dilettersi colle pieghe del tempo. I pescicani non badano a ciance, vanno dritti alla preda e lasciano che le rose di maggio sfioriscano i loro petali.

2. *Giovinanza!*

Nato nel 1857, durante il conflitto mondiale Italo Svevo si avvia ai sessant'anni, che nel '18 ha ormai anche superato. Egli rimane estraneo alla dimensione propriamente militare della guerra; quasi in prima linea, egli vi è discosto quel tanto che gli permette di non restarvi implicato. La sua esperienza della guerra si direbbe insomma un'esperienza «sul posto», in quella zona intermedia, descritta più tardi da Giani Stuparich, dov'è «quel sentore caratteristico del fronte al suo limite interno,

⁷ Eduardo Saccone, *Commento a «Zeno»*, Bologna il Mulino, 1973.

⁸ Per il motivo della distruzione della terra, cfr. Lavagetto, *L'impiegato Schmitz...*, pp. 201-7 e Id., *Il romanzo oltre la fine del mondo* [1993], introduzione a Svevo, *Romanzi e «continuazioni»*, pp. LXXIX-LXXXII.

dove comincia la tensione della guerra e dove s'è perduta ogni eco della vita normale».⁹

Del tutto diversa è invece l'esperienza di quanti hanno combattuto al fronte e che, a guerra finita, devono tornare a casa e abituarsi nuovamente al regime quotidiano. Se è vero che l'esperienza bellica ha assunto – almeno nei ricordi dei soldati – la dimensione antropologica della *fiesta*,¹⁰ il rientro a casa segna appunto l'interruzione del tempo festivo, dell'eccezionalità della vita di trincea. È un passaggio di condizione non privo di aspetti traumatici: perché è vero che il rientro a casa significa averla scampata, essere sopravvissuti a un'immane carneficina; ma è altresì vero che il contatto continuo col pericolo, la prossimità e solidarietà del gruppo maschile, lo stabilizzarsi di *routine* ripetitive eppure rassicuranti perché giustificate dalla loro necessità costituiscono elementi che caratterizzano positivamente la vita del soldato durante la Prima guerra mondiale.

La questione centrale è forse proprio in quella eccezionalità, e nella emozione che essa suscita. Non è certo che sia valida per tutti, ma c'è un'osservazione di Arturo Marpicati che merita di essere ricordata: rispetto all'intorpidimento delle «monotone trincee» e all'«arresto nel lavoro mentale» indotto dai bombardamenti, quando si annuncia l'«assalto prossimo gli uomini scuotono l'indifferenza in cui la vita della trincea li aveva piombati e all'idea della morte e della vicina ora di violenza tremano, sì, ma si eccitano».¹¹

Tremore, eccitazione, euforia sono i caratteri di quella sospensione temporale che sempre è prodotta dalla guerra, e che pure una guerra così lunga e sanguinosa aveva prodotto. Vero è pure, tuttavia, che i soldati non avevano atteso altro che la fine della guerra, cercando di tutelarsi e di assicurarsi la sopravvivenza in ogni modo, non mancando di ricorrere a pratiche religiose assai vicine se non ben compromesse con la scaramanzia e l'irrazionalismo. Lo si legge nei capitoli della

⁹ Giani Stuparich, *Ritornarono* [1941], a cura di Bruno Maier, Milano, Garzanti, 1991, p. 76.

¹⁰ Mario Isnenghi, *Il mito della Grande Guerra* [1970], Bologna, il Mulino, 1989, pp. 179-260; Andrea Cortellessa (a cura di), *Le notti chiare erano tutte un'alba*, Milano, Bruno Mondadori, 1999, pp. 115-27.

¹¹ Arturo Marpicati, *La proletaria. Saggi sulla psicologia delle masse combattenti*, Firenze, R. Bemporad e figli, s.a. (ma l'ed. di Brescia è del 1920), pp. 22 e 25.

notevole rassegna di Cesare Caravaglios dedicati ad «Amuleti e reliquie di guerra» e a «Gli “ex voto” di guerra», il cui ultimo esempio, per noi oggi involontariamente umoristico, restituisce il carattere di quell'esperienza. Vi si ricorda un voto «fatto col maggior fervore dai soldati meridionali, e, più specialmente, dai soldati napoletani», voto che dimostrerebbe «tutta la nobiltà d'animo di questo popolo grande e generoso» e che consisteva nel «promettere a Dio, tornando salvi dalla guerra, di sposare una donna che ha smarrito la via dell'onestà, per ricondurla sul retto sentiero».¹² A soldati e cristiani così fervorosi è evidente che il ritorno a casa non doveva pesare poi troppo. Eppure la storia dell'immediato dopoguerra italiano non manca di segnare un rapporto profondo quanto ambivalente con la fine della guerra.

«Ora che fare: da dove cominciare?», si chiede il protagonista di *Quelli che hanno fatto la guerra*, un romanzo assai indicativo della temperie culturale e morale italiana alla metà degli anni Trenta. Grazie alla protervia ideologica dell'autore, l'opera ci aiuta a cogliere alcuni aspetti del grande discorso sul ritorno dalla guerra che fu fatto proprio dal Fascismo: il *ritorno* vi assunse infatti un ruolo decisivo perché fu utilizzato come indice del tradimento dello spirito eroico del combattente. In questo modo la fine della sospensione eccezionale dei doveri civili, il rientro nella abituale vita quotidiana venne associata alle fortune repentine e turbinose dei più furbi, alle ingiustizie del regime borghese. Continua infatti il romanzo di Francesco Formigari:

Da casa gli hanno scritto, raccomandandogli di trovarsi un'occupazione: bisognerà mettersi in volta, informarsi, adoperarsi: non è più tempo di guerra, e procurarsi un posto, non è mica come andare all'assalto, a gomito a gomito con i soldati: è una cosa più difficile. L'altro giorno ha incontrato Menichello, l'oste della piccola trattoria del rione Monti, in una lussuosa automobile. Il consiglio dei suoi clienti garibaldini è stato prezioso: vivandiere in zona di guerra, dal carrettino del 1915 è passato all'autocarro del

¹² Cesare Caravaglios, *L'anima religiosa della guerra*, «Collezione italiana di diari, memorie, studi e documenti per servire alla storia della guerra del mondo» diretta da Alfonso Gatti, Milano Mondadori, 1935, p. 189.

1916, all'automobile del 1917, all'impianto di una grande azienda vinicola e olearia nel 1918: una trionfale campagna.¹³

La scelta espressiva di rappresentare la vicenda individuale del soldato Rivelli, entrando nella sua interiorità ma senza eliminare il mondo esterno, è rispettata dall'autore anche in questo brano, dove il discorso indiretto libero, pur rudimentale, tenta di restituire l'oscillazione psicologica e sentimentale del protagonista. La compresenza della due serie di elementi, interiori ed esteriori, permette di articolare due antitesi, la cui pertinenza ideologica salta agli occhi. Da un parte viene stabilita la contrapposizione tra la ricerca di un lavoro e l'assalto di una trincea: fatto individuale il primo, collettivo il secondo. Dall'altra parte è offerto il parallelo tra la carriera militare, che semmai porta onori ma che non arricchisce, e la carriera del mercante, la cui aggressività viene ironicamente connotata come «una trionfale campagna».

Nello stesso 1935 Formigari pubblicava anche un libro dedicato all'analisi della *Letteratura di guerra in Italia*, dove ricordava che più di uno scrittore si era cimentato a raccontare il «ritorno dei reduci e del clima d'armistizio, infestato da grassi corrotti, da gaudenti, da pescicani». Se il tema era ben presente in letteratura, cosa per niente eccezionale, è interessante osservare che nel medesimo studio la questione del rientro a casa è presentata in toni drammatici. Con la fine del conflitto «cominciano, per molti combattenti, i giorni oscuri, i "nòstoi" borghesi, la lotta per inserirsi di nuovo nella vita di pace. La guerra è finita appena, che s'iniziano i disagi, le nostalgie, il rimpianto di una vita che da quella di tutti i giorni appariva ben diversa».¹⁴ Osserviamo qui un lemma estremamente significativo di una certa concezione del reducismo: *nòstos*, il termine greco che per chiunque avesse fatto a quell'epoca le scuole superiori rappresentava innanzitutto il ritorno di Ulisse. Chi volesse integrare la rassegna di Piero Boitani delle trasformazioni novecentesche dell'eroe omerico troverebbe forse qui

¹³ Francesco Formigari, *Quelli che hanno fatto la guerra*, Milano, Bompiani, 1935, pp. 294-5.

¹⁴ Id., *La letteratura di guerra in Italia. 1915-1935*, Istituto Nazionale Fascista di Cultura, «Quaderni dell'Istituto Nazionale Fascista di Cultura», Serie Quinta, VI, Roma, 1935, rispettivamente pp. 64 e 60.

una versione, ideologicamente segnata, non priva d'interesse, e che ripresenta peraltro il classico contrappunto tra Ulisse e Achille, tra il guerriero saggio destinato a tornare dalla guerra alla pace e a vivere a lungo e il guerriero valoroso destinato alla bella morte e alla gloria dell'eroismo militare.¹⁵ L'eccezionalità dell'esperienza militare non va così disgiunta da una specie di sottovalutazione del reducismo, di cui si tende invece a sottolineare – lo vedremo anche più avanti – il grigiore e la perdita di ogni valore positivo. Questo, a meno che il rientro a casa non implichi una continuità con l'esperienza del fronte, così che il reduce divenga una sorta di agente rivoluzionario capace d'importare nella vita quotidiana quella eccezionalità che egli ha vissuto in guerra.

Per Formigari la guerra è del resto «un'esperienza morale», nella quale «gli uomini si riconoscono, le classi si uniscono». Si tratta di un punto decisivo, perché qui viene valorizzato proprio il fatto collettivo, il rifluire del singolo nella identità di gruppo, che è popolare e pertanto nazionale. Così, se Marpicati può sostenere che «il "fante" è il nostro proletario agricolo», riprendendo un tema agrario già ottocentesco, come mostrò Giulio Bollati, che sarebbe transitato di lì a pochi anni nella cultura fascista, quindici anni dopo Formigari insiste sul fatto che «il primo colpo all'artificiosa contrapposizione delle classi in senso utilitaristico è stato dato dalla guerra [...] *C'è la scoperta del popolo, della massa, con le sue virtù e con le sue magagne*, ci si riconosce, si capisce quanto si vale, e si può fare, e quel che bisogna rifare, guarire, ricostruire». Da qui proviene il criterio per giudicare le opere letterarie dedicate alla guerra, di cui Formigari critica la debolezza, se mostrano di indulgere nell'individualismo, come i diari di guerra dove «i fini strettamente nazionalistici della guerra restano, per lo più, assenti» e dove «di rado riscontri il gusto delle generalizzazioni»; o che egli senz'altro condanna se appaiono proclivi a quel «falso veri-

¹⁵ Cfr. Piero Boitani, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna, il Mulino, 1992; G. Aurelio Privitera, *Il ritorno del guerriero. Lettura dell'«Odissea»*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 166-178; Jean-Pierre Vernant, *La Traversée des frontières. Entre mythe et politique II*, Paris, Seuil, 2004. Per una discussione sui due paradigmi omerici cfr. Antonio Scurati, *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, nuova edizione con una Postfazione dell'autore, Roma, Donzelli, 2007, specialmente pp. 51-52, 68-73, 96-97.

smo di certi scrittori di guerra che poi si traduce in una forma di retorica nemmeno giustificata da buone intenzioni», a correzione del quale viene citata la reprimenda di Paolo Monelli: «Ma le giornate di battaglia chi di noi s'indugiava a centellinare l'odore dei morti, a investigare il carnaio, a compassionare i corpi mutilati? Diffidate, signori miei, se un libro di guerra ha troppi di questi ingredienti». ¹⁶

Non è privo di significato che questa requisitoria contro il tremendismo rappresentativo e contro l'individualismo, che coglie anche certi compiacimenti del d'Annunzio "notturno", venga fatta non tanto in nome della liberazione dalla retorica letteraria più abusata (elemento che pure è presente nel ragionamento di Formigari, ma che vi occupa un ruolo direi secondario, gregario), quanto per rimarcare due aspetti decisivi: il carattere collettivo dell'esperienza bellica e la continuità del Fascismo con quell'esperienza. La letteratura italiana di guerra renderebbe infatti «ragione della legittimità storica del regime che attualmente governa l'Italia [...] offre il primo caso, forse, nella storia della letteratura italiana, di un genere popolare in tutte le classi e in tutti i ceti sociali indistintamente. Gli scrittori di guerra [...] hanno combattuto una battaglia, che speriamo decisiva, contro ogni forma di esaltazione retorica [e indicano] la strada aperta alla nuova letteratura nazionale, opponendosi sia alla retorica sia all'autobiografismo». ¹⁷

La guerra costituisce una «preziosa esperienza ch'entrerà nell'azione politica del partito che occupò il potere nel '22», in quanto fu ciò che consentì la *scoperta delle masse*. Il Fascismo rappresenta dunque la continuità e la garanzia della trasmissione dell'eroismo dal mondo bellico ai tempi di pace su cui incombe la coltre del grigiore burocratico e borghese: è questo un *tòpos* di grande successo nel Ventennio, ribadito anche da chi ne fu un oppositore. Già nel 1923 Cesare Degli Occhi aveva per esempio scritto che il «fascismo ha assunto forme di guerra e ne risente lo spirito» e pertanto esercitava un notevole fascino sui più giovani. Ci si poteva pur rammaricare che la guerra

¹⁶ Ivi, rispettivamente pp. 25, 51, c.m., 43, 46; la citazione da Marpicati proviene da *La proletaria...*, p. 10. Il riferimento è a Giulio Bollati, *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Torino, Einaudi, 1983.

¹⁷ Formigari, *La letteratura di guerra...*, p. 68.

avesse «fatto un numero notevole di spostati»,¹⁸ ma sta di fatto che nel 1935 (davvero un *annus terribilis* dell'editoria italiana) apparve un volumetto illustrato a uso delle scolaresche dal titolo illuminante di *La Grande Guerra madre del Fascismo*. dove si leggeva che, dopo le tante delusioni della vita politica italiana, con «la grande guerra» si era visto «finalmente il popolo italiano balzare in una unità infrangibile e terribile». ¹⁹ La guerra era già diventata il cardine della pedagogia nazionale, non solo scolastica, provocando la moltiplicazione di riti della memoria e di luoghi di culto dove ribadire l'identificazione collettiva intorno ai caduti.²⁰

Ma nei testi che qui stiamo passando in rassegna si coglie la natura di quella identificazione, il suo carattere di risarcimento rispetto al mondo del dopoguerra, il quale, perché se ne scongiurasse il tradimento degli ideali, andava avvicinato il più possibile agli anni eroici del conflitto mondiale.²¹ Già nel 1921 Stanghellini aveva del resto affermato che «noi continuavamo ad amare [la guerra] nel silenzio di questa pace dove l'odio, l'egoismo, l'invidia, ci sembrano più feroci della necessaria ferocia della guerra»,²² ribadendo, proprio come nel brano del più tardo romanzo di Formigari, la similitudine contrastiva tra le due opposte esperienze. Ne derivava che il ritorno allo splendore della gloria avrebbe potuto essere garantito soltanto da un'occasione che ravvivasse il senso e lo spirito degli anni vissuti nel conflitto. Occasione che sarebbe stata regalata agli italiani dalle «colonne che marciavano su Roma nell'ottobre del '22», nelle quali «i combattenti riconobbero i camerati con

¹⁸ Cesare Degli Occhi, *Che cosa ho pensato del Fascismo mentre ero "popolare"*, Bologna, Cappelli, 1923, pp. 24 e 25.

¹⁹ Alfredo Bajocco, *La Grande Guerra madre del Fascismo*, «Collana di educazione fascista», Torino, Paravia, 1935, p. 16. Dello stesso 1935 è anche il libro di Marco Gallina, *Il soldato postumo*, Milano, Bompiani, poi ripubblicato dall'editore Marsilio a cura di Cesare De Michelis nel 1988.

²⁰ Cfr. George L. Mosse, *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti* [1990], traduzione di Giovanni Ferrara degli Uberti, Roma-Bari, Laterza, 1990 e Antonio Gibelli, *La Grande Guerra degli italiani. 1915-1918*, Milano, Rizzoli, 1998, pp. 317-388.

²¹ Emilio Gentile ha osservato che «pur essendo erede di varie correnti nazionaliste degli anni giolittiani, il fascismo era un fenomeno nuovo, nato direttamente dall'esperienza vissuta della guerra»: *La Grande Italia. Il mito della nazione nel XX secolo* [1997], Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 154 (anche pp. 86, 122, 149, 167).

²² Arturo Stanghellini, *Introduzione alla vita mediocre* (1920), citato in Formigari, *La letteratura di guerra...*, p. 60.

le loro armi, con le loro mostrine, con i loro elmetti, e insieme con essi videro i più giovani». ²³

Ecco il senso di una pedagogia nazionale: il passaggio delle generazioni avviene nell'atto in cui i veterani e i «più giovani» marciano insieme. Sempre Formigari lo scrive anche alla fine del suo romanzo, quando il protagonista, disgustato dalla «politica», crede di dover «trovare qualcosa d'altro, che gli restituisca la vita arroventata della guerra, che da questa prenda la sua ragione ideale». La via sarà quella del commilitone Albertino che, disgustato dalle «tante trippe di commendatori» (è lo stesso scrittore che negli stessi mesi condanna l'espressionismo di Otto Dix!) ed esaltando i «fatti strabilianti di Vittorio Veneto», ²⁴ si rifiuta di «vivere, a ventott'anni, nient'altro che di memorie» e «parla di fare la rivoluzione», correndo a Fiene «dove chi comanda è un poeta, anch'egli col pugnale al fianco», scrivendo all'amico che poi «di lì andrà a Milano», dove «c'è qualcuno, là, che la rivoluzione la farà sul serio, e con quelli che hanno fatto la guerra, non con i disertori amnistiati dal governo». ²⁵

Ancora nel 1935, in dicembre, lo stesso autore pubblica un terzo libro, *Classe di ferro*. Si tratta di diciotto racconti che sintetizzano la storia di quanti, chiamati giovanissimi per la Guerra di Libia, hanno fatto la Grande Guerra, hanno semmai vissuto la prigionia, partecipando poi alla Marcia su Roma e infine all'avventura "imperiale" in Etiopia. Se prendiamo il caso del racconto *L'ultima marcia*, dedicato appunto alla preparazione della manifestazione dell'ottobre 1922, troviamo un episodio sintomatico di quanto siamo venuti rinvenendo nella costru-

²³ Ivi, p. 61, dove anche si legge: «Sopraggiungevano le ondate di nuova gioventù, a portare innanzi l'assalto verso nuovi obbiettivi, puntando verso risultati che le generazioni della guerra non potevano immaginare. Ogni reduce che non sia senilmente legato alla propria nostalgia, e che non abbia posizioni da difendere per materiale interesse, non può che augurarsi di dover riconoscere un giorno che i suoi figli sono stati migliori di lui». Cfr. le notevoli osservazioni di Wolfgang Schivelbush, *La cultura dei vinti* [2001], traduzione dall'ed. inglese di Nicola Rainò, Bologna il Mulino, 2006, pp. 216-9. Lo stesso studioso accomuna poi curiosamente Italia e Russia come le «altre due nazioni non vincitrici» (p. 242).

²⁴ Per una ricostruzione della battaglia di Vittorio Veneto e dell'immotivato mito nazionale che ne derivò, cfr. Mario Isnenghi e Giorgio Rochat, *La Grande Guerra. 1914-1918*; Firenze, La Nuova Italia, 2000, pp. 460-465.

²⁵ Formigari, *Quelli che hanno fatto la guerra...*, pp. 295 e 296.

zione ideologica della continuità della guerra attraverso il Fascismo. Il «camerata Biasin» ha fatto quattro anni di guerra e al ritorno ha aperto una «piccola bottega di salumeria e generi diversi al paese natio». Quando, nottetempo, giunge la colonna diretta verso Roma, egli non solo accoglie di buon grado la requisizione di cibo, ma si lascia persuadere dal segretario del Fascio a partecipare alla Marcia stessa. Per non perder tempo decide di non salutare nemmeno la moglie, ma non può mancare di andare a prendere in camera da letto alcuni oggetti importanti: «tornò non solo col tascapane a tracolla, ma anche con l'elmetto in capo, che non pareva più lui – Adesso mi sento io, – disse, e si guardava intorno – Gl'el'ho fatta anche a baciare i bambini senza suscitare l'allarme. In guerra ero esploratore». Come d'incanto Biasin ha ritrovato dunque se stesso dopo gli anni trascorsi nello sterile commercio e nella consuetudine degli affetti familiari; adesso egli ritrova il suo ardimento e dimentica anche la pancetta riuscendo a infilarsi di nascosto nella cameretta dei bambocci. Così, marciando di notte, «per la prima volta dalla fine della guerra, Scapin rivedeva i profili dei colli sull'orizzonte della notte levarsi, allontanarsi, riaccostarsi», mentre la colonna ingrossa via via assomigliando sempre più a «un ondeggiare di silenziose e ordinate file». Procedendo nella notte quegli uomini si sentono come dentro «una favola antica» mentre rivivono «beandosene quella che era stata un giorno la loro faticata e spesso maledetta esistenza di poveri soldati alla guerra». Scapin e gli altri si riappropriano così della loro stagione eroica, del loro passato di pericolo e di gloria; è un tonico che ravviva e restituisce dignità; è un'esperienza di rinnovamento... tant'è vero che al ritorno il bravo Scapin si ritrova «guarito dalle vene varicose».²⁶

Il carattere un po' buffo del ringiovanimento di Scapin sembra dare ragione a chi ha osservato l'«intimità compatta e calda tra le masse, il popolo, e la patria» che i rituali fascisti realizzavano ricostituendo «temporaneamente un'unità totale, mitica, dentro un *tempo del ritorno*». In questa struttura circolare e mitologica poteva trovare soluzione l'ambivalenza di sentimenti nei confronti di una patria che da una parte era

²⁶ Francesco Formigari, *Classe di ferro*, Milano, Casa Editrice Italiana Panorama, 1935, pp. 213, 222, 223, 225.

responsabile per le inaudite sofferenze patite durante la guerra, mentre dall'altra doveva esser salvata da un'incombente minaccia di morte. Un'ambivalenza che secondo Elvio Fachinelli spiegherebbe, tra l'altro, i frequenti passaggi nella vita pubblica dell'epoca da un fronte politico all'altro e la diffusa necessità simbolica d'incorporare il morto.²⁷ Anche in questa versione bonaria, casereccia e rusticamente miracolistica, si finisce così col leggere la pesante impronta della guerra, che non manca di segnare gli eventi reclamando i suoi diritti di sangue. Un po' come accade al reduce Franz Biberkopf in *Berlin Alexandreplatz*, cui non la guerra ma la pace porta via prima un braccio e poi la donna amata.

Lo ha insegnato del resto Hannah Arendt, che la generazione del fronte è stata la prima ad avvertire il carattere di superfluità dell'individuo e la «spersonalizzazione dell'uomo di massa», aspirante a diventare solo un «ingranaggio» dentro la complessa e solidale macchina dello Stato.²⁸ L'«ondeggiare» delle file che marciano verso Roma, la *fiumana* che trascina – per riprendere un lemma celebre della letteratura italiana –, è immagine più adeguata che non sia la metafora macchinica per descrivere l'Italia ancora rurale degli anni Trenta; eppure il segno della continuità tra guerra e nuova società assume anche qui quel valore superindividuale e quindi disindividualizzante che per la Arendt costituisce la “nascita” del Totalitarismo. Un valore che si articola in maniera dialettica proprio sulla continuità tra vita bellica e vita post-bellica.

Può sembrare eccessivo chiamare in causa il lavoro di Eric Hobsbawm per valorizzare una figura di minimo rilievo quale appare quella di Francesco Formigari, eppure credo giusto ricordare che nel suo studio sulla *Letteratura di guerra* quest'ultimo definisce il 1913 come «l'anno che saremmo tentati di

²⁷ Elvio Fachinelli, *La freccia ferma. Tre tentativi di annullare il tempo* [1979], Milano, Adelphi, 1992, pp. 137-152. Per un'acuminata lettura del ritorno dalla guerra in una delle voci più luminose del Novecento poetico italiano, rimando ad Andrea Cortellessa, *Al tempo che la vita esplodeva. Clemente Rebora nella prima guerra mondiale*, in Perette-Cécile Buffaria e Christophe Mileschi (a cura di), *Gli scrittori e la Grande Guerra*, Parigi, Quaderni dell'Hôtel de Galliffet, 2009, pp. 11-42.

²⁸ Hannah Arendt, *Le origini del totalitarismo* [1973], traduzione di Amerigo Guadagnin, Torino, Einaudi, 2004, pp. 430-31, 455-57.

chiamare l'ultimo del secolo decimonono». ²⁹ Anche per il nostro piccolo scrittore e ideologo è solo con la Prima guerra mondiale che si apre il *Secolo breve* del Novecento; è cioè con la frattura di quell'esperienza bellica sterminata e terribile che si può dare avvio al computo della contemporaneità. Ed è a partire da quel «carnaio» che si stabilisce la natura del presente, un presente ancora assai giovane nel 1935, eppure già fatto vecchio dall'esperienza. Non sarà del resto solo un aneddoto ricordare che la *Giovinezza* cantata appunto in quegli anni, e poi rappresentata grottescamente da Beppe Fenoglio e maledetta da Giorgio Caproni, nata nel 1908 negli ambienti goliardici di Torino, era divenuta inno dei battaglioni Morbegno e Vestone durante la Prima guerra mondiale ed era poi passata ai reparti d'assalto col titolo *Fiamme verdi*, prima di essere adottata dalle squadre fasciste e risuonare da allora in poi come ritornello emblematico e lugubre. ³⁰ La giovinezza abbandonata nelle trincee, nella terra di nessuno, sugli altopiani, sul Carso riabbracciava così la nuova giovinezza che sarebbe stata cresciuta verso un altro carnaio.

3. *Naufragio nella folla. 1914-1919*

La vita di Filippo Rubè prima dei trent'anni non era stata apparentemente diversa da quella di tanti giovani provinciali che calano a Roma con una laurea in legge, un baule di legno e alcune lettere di presentazione a deputati e uomini d'affari. ³¹

Così, fissando il protagonista sotto l'insegna del tipico, Giuseppe Antonio Borgese principiava nel 1921 il suo roman-

²⁹ Formigari, *La letteratura di guerra...*, p. 8. Il riferimento è ovviamente a Eric J. Hobsbawm, *Il secolo breve* [1994], traduzione di Brunello Lotti, Milano, Rizzoli, 1995.

³⁰ Per una storia più completa dell'inno, cfr. Cesare Caravaglios, *I canti delle trincee: contributo al folklore di guerra*, Roma, Leonardo da Vinci, 1930, pp. 331-338; Virgilio A. Savona e Michele L. Straniero, *Canti della Grande Guerra*, Milano, Garzanti, 1981, 2 voll., pp. 302-330. Cfr. anche Cortellessa, *Le notti chiare erano tutte un'alba...*, pp. 427-28.

³¹ Giuseppe Antonio Borgese, Rubè [1921], Milano, Mondadori, 1994, p. 5: i rinvii direttamente a testo con la sigla "R". Per la contestualizzazione di quest'opera cfr. adesso Giovanni De Leva, *Dalla trama al personaggio. Rubè di G. A. Borgese e il romanzo modernista*, Napoli, Liguori, 2010.

zo eponimo. In scena si presentava un giovane meridionale di provincia, installatosi a Roma per esercitare la professione forense e non privo di aderenze e di supporto familiare. Potrebbe quasi sembrare una ripresa aggiornata del *Marito di Elena* di Giovanni Verga, se non fosse che le coordinate fornite nell'incipit vengono rapidamente contraddette, facendo inesorabilmente scartare la trama via dai due possibili esiti "di genere" che quella presentazione lasciava presagire: romanzo d'amore, con *décor* extraconiugale variamente stendhaliano o dannunziano, oppure romanzo parlamentare, semmai capace di sprigionare quegli stessi fumi acidi che De Roberto aveva preparato per il suo *Imperio*, all'epoca ancora inedito.

Che questi fossero gli esiti già iscritti nel "destino" del personaggio era indicazione ben chiara, e anzi qualcosa di più di un corredo cromosomico, se lo stesso Filippo «s'immaginava una passione d'amore o una fortunata campagna elettorale ora che aveva gli anni per presentarsi a Calunni». Quasi una nuova *Madame Bovary* che viveva dei modelli approntati dall'affabulazione conversevole e sentimentale del mondo romanzesco, con le dovute triangolazioni del desiderio e gli adeguati rivestimenti immaginari, il giovane Rubè prevede per sé la curva narrativa di un *Onorevole Scipioni*, che è quanto dire la ritinteggiatura dell'*Uomo di lusso* e cioè del suo plagiatore asincronico, se è lecito dire così, che nel 1889 aveva assunto il nome di Andrea Sperelli. Ma il romanzo appare nel 1921, quando il cammino del mondo, almeno del mondo italiano ed europeo, ha subito un violento scossone, e a Filippo non è più concesso di seguire pedissequamente il tracciato dei suoi precursori: egli sarà allora costretto ad assistere «sorpreso» ai «due fatti che gli accaddero proprio sul fare dei trent'anni» (R 7). L'onda sismica dei due «fatti» ha ampiezza assai differente, ma la congiuntura dei loro effetti contribuirà a produrre il collasso del protagonista e a farne – così almeno è stato osservato – una figura ben altrimenti tipica di quanto non lasciasse pensare quell'incipit rassicurante.

Il primo evento è la morte del padre, di cui il romanzo presenta la ricaduta economica ben più che quella emotiva o *lato sensu* psicologica: Filippo d'ora in avanti dovrà vedersela da solo, senza poter contare sull'appoggio della famiglia; l'evento ha dunque una ricaduta simbolica, col passaggio del giovane

(non poi più tanto all'inizio del Novecento, nemmeno in Italia) alla definitiva responsabilità dell'età matura.

Il secondo evento ha invece il carattere della grande trasformazione epocale: nell'estate del 1914 inizia infatti quella che sarà chiamata la Prima guerra mondiale (R 8-11). Certo, né Filippo né i suoi amici possono sapere che quel conflitto tra Austria e Serbia e i rispettivi alleati e protettori dilagherà fino a mutare per sempre il volto di ciò che da allora diverrà per sempre la "vecchia" Europa. Ma l'effetto straniante della prospettiva ulteriore, e dunque "onnisciente", prodotto dalla data di pubblicazione dell'opera fa sì che ogni lettore sappia che quella vicenda andrà letta d'ora in avanti a partire dall'intero arco della storia collettiva.

Grazie a questo scarto narrativo da una storia ancora tinta coi colori della tradizione ottocentesca a una vicenda di estrema attualità priva ancora delle garanzie offerte da un repertorio formale consolidato, il romanzo di Borgese avrebbe potuto diventare «uno dei testi più suggestivi e rivelatori delle interne tensioni psicologiche – di psicologia sociale oltre che individuale – affidate, rientrate, sublimite attraverso la grande guerra»,³² al cui protagonista sarebbe conferita un'altra e ben più attuale "tipicità" rispetto ai modelli oramai vietati della narrativa precedente.

Ma se questo romanzo riesce così suggestivo è proprio per la «sua specifica struttura narrativa» da cui altri avrebbe invece voluto «sfrondare» quasi che la letteratura possa conseguire un valore anche documentario al di là della sua natura rappresentativa, della «simulazione del reale» che essa realizza, o insomma al di fuori del suo illusionismo che non mira a presentarci il reale com'è ma, avrebbe detto Alessandro Manzoni, così come può risultare interessante.³³ Certo, *Rubé* presenta importanti indizi tematici che lo caratterizzano in senso "storico", così che per esempio se ne può trarre una descrizione di quel velleitarismo della piccola borghesia italiana postbellica che sarebbe stato tra le componenti del successo fascista.³⁴ Ma

³² Isnenghi, *Il mito della Grande Guerra...*, p. 209.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Cfr. Renzo De Felice, *Le interpretazioni del fascismo* [1969], Roma-Bari, Laterza, 1995, specialmente pp. 167-191.

più importanti sono gli aspetti formali di carattere “storiografico”, e cioè gli aspetti della rappresentazione, e tra questi ovviamente la sovrapposizione tra la morte del padre e lo scoppio della guerra (che sposta la storia dalla dimensione individuale a quella generale); il continuo rinvio da parte del protagonista di un’attività professionale autonoma; l’impossibilità di volgere la propria vicenda secondo una prospettiva politica (che significa l’impossibilità di realizzare un “romanzo parlamentare”); la contrapposizione tra l’amore “coniugale” nato durante la guerra e destinato a fissare l’evoluzione del personaggio nel dopoguerra e l’amore extraconiugale, l’avventura d’eccezione la cui impossibilità è sancita da un drammone *mélo* il cui esito appare decisamente prodotto “ex machina”.

Nonostante il parere contrario di qualcuno, direi che questi caratteri fanno nel complesso di Filippo Rubè un’incarnazione importante dell’inetto,³⁵ al quale manca senza dubbio l’enigmaticità di Zeno Cosini, ma che d’altra parte rientra alla perfezione dentro i parametri sociologici e culturali che di solito riconosciamo tipici di questa figura: la provenienza borghese, l’isolamento sociale, la formazione culturale non mediocre, l’insuccesso professionale. L’eroe di Borgese ha dunque un carattere fortemente emblematico, che lo collega a numerosi altre maschere letterarie italiane, non ultimo il “personaggio” lirico che Eugenio Montale cominciava ad allestire con gli *Ossi* in quegli stessi anni.³⁶

Il doppio movimento dell’inizio del romanzo, col suo spostamento da un modello narrativo oramai vieto a una vicenda ancora pressoché inedita in letteratura quanto attualissima nella vita storica di quegli anni, impone di collegare la figura dell’*inetto* alla condizione bellica, proprio come ci è capitato di dover fare con la *Coscienza di Zeno*. E questo perché il tema dell’insufficienza rispetto alla vita, l’avvertimento della propria inadeguatezza emerge dapprima nel romanzo borgesiano pro-

³⁵ Gian Paolo Giudicetti, *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese. Una risposta alla crisi letteraria e di valori del primo '900*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2005 rifiuta l’inserimento nella categoria degli inetti, a favore di una dimensione religiosa: «L’inetitudine di Rubè [...] non è sinonimo né di ironia né di lucidità o razionalità» (p. 89).

³⁶ Edoardo Sanguineti, *Documenti per Montale* [1962], in Id., *Ideologia e linguaggio* [1965], a cura di Erminio Riso, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 40-54.

prio in riferimento alla guerra, quando il protagonista riconosce i compagni di grado come diversi da sé, esseri «adatti alla vita» (R 30). Lo schema delle polarizzazioni si direbbe già qui tutto composto, con un Malfenti o un Guido Speier in uniforme militare che si contrappongono a uno Zeno ulteriormente ingoffito da elmetto, tascapane e mantellina. E anzi questo schema sembrerebbe confermato anche quando Filippo Rubè entra in contatto col carattere mistico della guerra, prima riconoscendo l'analogia tra «il boato corale ed ottuso delle batterie più lontane» e le «acque e al vento dentro il castagneto» (R 76), poi regredendo egli stesso a una dimensione creaturale («Avvertendo a zaffate il sudore che gli s'era rappreso nell'uniforme troppo chiusa, sentì dal suo corpo alitare un odore animalesco», R 77). L'acme di questa conversione alla natura per nulla paradossale nel clima culturale successivo al conflitto mondiale³⁷ si ha con l'esperienza della prima linea, quando l'esaltazione per essere sopravvissuto al bombardamento si risolve, dall'iniziale agghiacciante terrore, in un sensuale amplesso col territorio: «Gli ultimi ronzii, nella sicurezza d'esser vivo ed intero, lo deliziarono. Rimaneva disteso, s'allungava, sentendo il suolo quasi modellato dal suo corpo come in un giardino umido di primavera» (R 78).³⁸

Questa dimensione liberatoria e profondamente marcata in senso ideologico pare l'inveramento di quella sentenza secondo cui «anche s'io sono un uomo dalla misura comune, la guerra mi solleva» (R 26). Ma nei confronti dell'esperienza del fronte le reazioni di Filippo si mostrano ambivalenti, oscillando tra entusiasmo e depressione. Così, se parlando del proprio originario interventismo, dirà poi di aver cercato «nella guerra [...] una ragione di vivere, di morire, un *ubi consistam*», ma di averci «rimesso tutto quel pochissimo che aveva» (R 332), anche nel pieno della battaglia può passare in poche battute dalla metafora della guerra-*farmaco* («La guerra [...] risanerà il mondo perché cauterizza le coscienze scrupolose e malate», R

³⁷ George L. Mosse, *La prima guerra mondiale e l'appropriazione della natura* [1981], in Id., *L'uomo e le masse nelle ideologie nazionaliste*, traduzione di Pietro Negri, Roma-Bari, Laterza, 2002, pp. 253-76.

³⁸ La sensazione continua: «Ora aveva questa cosa calda, trasparente, palpitante, ch'era la gioia d'essere stato nell'orbita della morte senza tremare e senza più credere a nessuna delle illusioni che fanno agli uomini affrontare la morte» (p. 79).

127) a un senso di abbattimento per la piccolezza delle azioni cui assiste.

C'è un aspetto che dev'essere chiarito a questo proposito per spiegare le ragioni di questa ambivalenza e di tutta la vicenda del romanzo di Borgese. Se infatti riduciamo *Rubè* a «romanzo sulla guerra» non teniamo conto del fatto che delle complessive quattro parti dell'opera solo la metà si occupa del periodo che va dal 1914 al 1918, mentre la seconda metà è dedicata al solo 1919. In questo modo l'intera costruzione narrativa si bilancia non più intorno all'esperienza bellica, ma intorno alla questione dell'uscita dalla guerra, del ritorno a casa. Il problema è presentato molto presto in *Rubè*, in una lettera che il protagonista scrive alla moglie Eugenia:

Cosa mi metto a fare se ritorno dalla guerra, se scendo dalla montagna al piano? Tu lo vedi già l'avvocato Filippo Rubè che torna allo studio dell'on. Taramanna (ex-tenente decorato del genio telegrafisti), e poi mette studio per suo conto e "si porta" deputato a Calinni, e la signora Rubè col suo giorno di ricevimento? Io no, non li vedo. (R 98)

La guerra ha cambiato per sempre le premesse narrative dell'incipit del romanzo: amore e carriera politica non sono più possibili, la condizione "borghese" non è più possibile. E questo perché la guerra ha chiarito che per sostenere le proprie «ambizioni» occorrono «forze bastanti», che essa nasce perché «uomini e popoli» non hanno «saputo stare al loro posto»: che insomma chi appartiene «a quella infelicissima borghesia intellettuale e provinciale, sorta dall'educazione del tutto o nulla, viziata dal gusto delle ascensioni definitive donde si contemplano i panorami» (R 99) è segnato col marchio della inettitudine.

Non certo che il "sogno di Julien Sorel" scompaia definitivamente dopo i primi scontri armati, tant'è che durante la successiva degenza per una ferita al polmone il protagonista sogna ancora di dover solo «aspettare la fine della guerra e poi allungare la mano», pensando al suo ricovero in ospedale come a un «punto fermo con spazio bianco tra il capitolo del dare e soffrire e quello del ricevere e godere» (R 128). Si dovrebbe aprire un nuovo capitolo dopo la gloriosa ferita, il riconoscimento dell'eccellenza militare, dell'eroismo. Eppure,

quando viene annunciata la fine della guerra, Filippo, che è in missione a Parigi, si dirà che «la guerra ha avuto questo di buono, di giusto, che ha sconsigliato tutte le baracche. Io ero una baracca nel '14, sono un mucchio di rovine nel '18». La prima parte del romanzo termina dunque con lo sfascio, individuale prima che collettivo, e proprio per questo collegato nuovamente alla questione dell'inettitudine:

m'ero messo in capo che non ci fosse posto nel mondo se non per i primi, per il primo. Annaspavo verso l'altura, tenendomi, infelice, a qualche filo d'erba, ed ero sempre allo stesso punto, un uomo mezzo mancato, senza umanità. Ora sono giù, peggio che mancato, che spostato; un fallito, un reietto» (p. 178).

Non parrà strano a questo punto riscontrare che nella sua disanima della *Letteratura di guerra* Francesco Formigari accusi *Rubè* di intellettualismo, vano virtuosismo, vuota retorica.³⁹ L'ideale rinnovamento prodotto dalla guerra è infatti rovesciato da Giuseppe Antonio Borgese in una «strage delle illusioni», nel disvelamento della propria inettitudine. La trasformazione è resa ancor più viva nella terza parte del romanzo, che inizia col rientro del protagonista a Milano, la sua ricerca di un lavoro, la crescita del suo risentimento. Di questa sezione mi pare interessante isolare due momenti: l'arrivo in città all'inizio del 1919 e un episodio dell'aprile di quello stesso anno.

La «Parte terza» del romanzo si apre la sera in cui Filippo giunge in treno a Milano, la cui cattiva impressione generale viene aggravata dalla difficoltà nel procurarsi un albergo per la notte. La tensione della scena cresce mano a mano, acuendo la contrapposizione tra *gli altri*, che riescono a trovar posto, e *lui*, che viene «dal fronte», che è «un combattente», che è stato ferito, e che non riesce a sistemarsi. Il risentimento si appunta infine contro i «luridi mercanti, con la pancia che balla e il portafogli che fa bitorzolo sulla giacca», contro quegli «uomini d'affari che vanno intorno pei campi di battaglia come sciacalli!» (R 187). Si fissa qui la stessa polarizzazione che abbiamo visto trattata esplicitamente in *Quelli che hanno fatto la guerra* e implicitamente nella *Coscienza di Zeno*; e anzi anche in *Rubè*

³⁹ Formigari, *La letteratura di guerra in Italia...*, pp. 65-66

appare la medesima metafora geoclasta così tipica del romanzo sveviano, tranne che – emblematicamente – essa è mutata di segno. Zeno sogna una palingenesi esplosiva realizzata dalla stessa malvagità (o malattia) dell'uomo, Filippo pensa invece agli uomini in trincea come a «milioni e milioni di nani mutoli, mezzo sotterrati, che sgraffiavano la terra con le unghie e vi ficcavano *ordigni* per far saltare il mondo» (R 185, c.m.): solo che, dopo tutto quel'affaccendato lavoro, il mondo «non era saltato!».

Il parallelismo tra le due opere riguarda un'altra metafora importante, quella inerente il campo della salute e della malattia. Se infatti all'inizio del conflitto Filippo aveva potuto pensare che «la guerra risanatrice del mondo sarebbe stata la sua medicina» (R 24), al ritorno nella vita lavorativa egli ascolterà la significativa riflessione del suo datore di lavoro, Adolfo De Sonnaz, secondo il quale i pacifisti «s'illudono immaginandosi che la guerra sia stata la malattia e la pace sia la salute. La guerra era una specie di salute un po' esaltata e la pace, il dopoguerra, sarà una depressione tremenda» (R 190). Insomma, la guerra non è stata quella svolta vitale che aveva promesso di essere, e tuttavia è stata un'esperienza assai più dinamica di quanto promette di essere, non «la pace», ma, appunto, il dopo-guerra, nel quale solo chi è capace, chi è «adatto alla vita», come il commilitone Garlandi convertitosi al «commercio», riuscirà a trasformare la rotta di Caporetto nella festa di Vittorio Veneto.⁴⁰

Ed è proprio Garlandi che funge da grande figura antagonista di Rubè, non solo perché sarà colui che lo trascinerà nella vita notturna milanese e poi lo avvierà all'avventura solitaria che si concluderà con la parentesi idillica dell'Isola Bella e la drammatica morte dell'amante francese Celestina – distruggendo in questo modo, sia detto tra parentesi, anche l'illusione di poter vivere in extremis il proprio «romanzo» dell'*amour fou* –, non solo per questo, ma anche perché le sue trasfigurazioni segneranno il precipitare e la fine della sua storia, appa-

⁴⁰ Per un'altra immagine di Caporetto, come occasione rivoluzionaria del «popolo dei fanti», e per una riflessione sul Risorgimento terminato nel 1917, cfr. Curzio Malaparte, *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti*, secondo il testo della prima edizione del 1921, a cura di Marino Biondi, Firenze, Vallecchi, 1995.

rendo prima come profittatore di guerra, poi con l'abito di ardito,⁴¹ e infine nelle vesti di giornalista impegnato a scrivere un articolo per onorare la figura di Filippo che suonerà piuttosto come un epitaffio.

L'apparizione di Garlandi «con la giacca d'ardito, con la camicia nera» segna la conclusione del secondo episodio che mi pare interessante ricordare. Filippo, scontento del suo lavoro e della sua vita sentimentale incanalata nella direzione dello scialbo matrimonio piccolo-borghese, accusa disturbi fisici, ha violenti sbalzi d'umore. Ma, «il pomeriggio del quindici aprile», egli «si sentì proprio bene»:

Recandosi allo studio di Giaccone che era in via Victor Hugo, non poté traversare piazza del Duomo, e subito dopo vide sbucare da via Dante un corteo ov'erano certuni armati di randelli come clave di titani. Lo spettacolo lo divertì; e si mise in un portone ben situato per goderselo tutto. Ci fu poi un fuggi fuggi, e nello stesso tempo udì brandelli di discorsi e di canzoni e una sparacchiera che gli parve allegra come un applauso. Osservandosi bene si accorse che il polso gli batteva forte e le narici gli palpitavano come a un cavallo quando annusa la fresca mattina su un argine.

«Odore di vecchia guerra» disse, internamente ridendo. «Ancora un po' e nitrisco davvero come un cavallo di battaglia».

Poi visitò la piazza del combattimento fra i bolscevichi e i fascisti, e le strade contigue [...] L'aria strana, mutevole, trascinando scie d'ozono e di polvere esplosa pungeva il sangue, e Filippo si sentì torcere da un desiderio di violenza, acuto come la sete. Questa sì che era la bella battaglia, mai vista nella lugubre vita di trincea ove i pericoli e le morti si presentavano in serie burocratiche, e il nemico, quasi sempre invisibile, era il Nemico con l'enne maiuscolo, un'astrazione capace di suscitare cieco terrore ma non la letizia dell'odio che vede il suo oggetto e l'abbranca. Qui invece le bandiere, le canzoni, la breve corsa davanti a un pubblico di spettatori partitati, i gridi e i richiami per nome, il corpo a corpo,

⁴¹ Nato nell'estate del 1917, il corpo degli Arditi si conquistò rapidamente una grande fama. Ciò fu dovuto soprattutto al modello di combattente che essi offrivano: non il piccolo ingranaggio della grande macchina della trincea, ma il soldato agile e coraggioso, sempre spinto all'attacco in prima linea armato in maniera leggera. Per una sintesi della storia militare di questo corpo, cfr. Mario Isnenghi e Giorgio Rochat, *La Grande Guerra...*, pp. 449-52. Cfr. inoltre Ferdinando Cordova, *Arditi e legionari dannunziani*, nuova edizione Roma, manifestolibri, 2007, specialmente il primo capitolo "Arditi tra guerra e dopoguerra", pp. 13-54.

e prima del calar della sera la vittoria, coi vinti e i vincitori che tornano a casa pel pranzo e tre o quattro morti sul lastrico intepidito dal sole. (R 226-7)

Lo spettacolo degli scontri di piazza produce dunque qualcosa di più che il semplice risentire «l'odore» della guerra; la chiarezza della dinamica, l'evidenza delle forze in campo, la "pulizia" dell'architettura cittadina ne fanno qualcosa di completamente diverso da quell'esperienza di smarrimento delle coordinate, di perdita di sé che era stato l'assalto contro la trincea nemica, sotto il fuoco dell'artiglieria, nel «vuoto caotico – come lo aveva definito Ernst Jünger nel suo *In Stahlgewittern* apparso per la prima volta nel 1920 – del campo di battaglia».⁴² La scenografia urbana del confronto tra schieramenti politici avversari mette dunque in evidenza l'orrore della guerra, che è innanzitutto la sua irrazionalità, l'impossibilità di leggerne le coordinate. Ma questa trasfigurazione è anche con ogni evidenza il risarcimento di quell'esperienza: qui tutto è chiaro, buono e giusto; la violenza è attività ginnica; il gesto omicida si compie innanzi a un pubblico competente e partecipe; i «tre o quattro morti» restano adagiati sul bel «lastrico intepidito dal sole» mentre gli altri si dirigono al meritato desinare. Insomma, le scene di violenza ridanno energia a Filippo Rubè, i cui «disturbi delle prime settimane di aprile non si ripeterono» (R 229).

La riacquisita vitalità non è tuttavia sufficiente a cambiare la direzione della vicenda del protagonista borghese, il cui sviluppo lo vedrà coinvolto nell'incontro con Celestina, la sua conoscente francese, e la drammatica morte di lei. Viene così siglata, dicevamo poco fa, la definitiva interdizione al romanzo d'amore. L'altra interdizione, quella al "romanzo parlamentare", e cioè alla vicenda politica viene invece siglata nella quarta parte del romanzo, che si presenta come una vera e propria catarsi, con la discesa al Sud verso il paese d'origine e la successiva morte del protagonista. È stato Mario Isnenghi a segnalare per primo il fatto che «la guerra, coinvolgendo in maniera diretta il protagonista, segna il tracollo del movente politico – di tutti i moventi politici» cui si contrappone la dimensione "im-

⁴² Ernst Jünger, *Nelle tempeste d'acciaio* [1920], traduzione di Giorgio Zampaglione, introduzione di Giorgio Zampa, Parma, Guanda, 1990, p. 37.

politica” del «ricupero di una difesa dell’*Io* contro il non-senso, l’assurdo, il terrore». ⁴³ Qui però mi preme sottolineare che il fallimento della dimensione politica è inscritta nel romanzo, certo a partire dall’esperienza bellica, ma dentro un sistema narrativo fatto di opposizioni e bilanciamenti, di rovesciamenti e di rapporti sottili tra singoli episodi. Se infatti Garlandi saprà approfittare del mito dell’arditismo e recuperare in maniera utilitaria, ⁴⁴ se non addirittura millantare, la sua partecipazione alle truppe d’assalto facendone la leva per edificare la propria carriera politica, il destino parlamentare – un po’ velleitario, forse, ma non impossibile nell’Italia di Giolitti – del piccolo notevole meridionale Filippo Rubè s’infrange nelle contraddizioni della “nuova Italia” uscita vittoriosa dalla Grande Guerra.

Ho detto che la quarta parte del romanzo si presenta come una catabasi. Ciò è vero innanzitutto se seguiamo il progressivo viaggio verso Sud del protagonista fino al suo arrivo alla stazione ferroviaria di Calinni. La sua partenza verso il paese natio è giustificato da un motivo decisamente pirandelliano – che fa il paio con l’inopinata vincita al gioco che gli permette la ritirata nell’Isola Bella – quale il cambiamento del nome. Solo che, a differenza di Mattia Pascal, Filippo non inventa un nome del tutto nuovo, ma si limita a invertire le consonanti del proprio o a usare quello della madre. Sta di fatto che, dopo queste manipolazioni esistono diverse facce del protagonista, l’avvocato ed ex-combattente Filippo Rubè, il sospetto omicida Filippo Burè, il fuggitivo Filippo Morello. Confuso tra queste diverse prospettive della sua identità, Filippo decide di rivolgersi alla madre per chiarire lo «strano affare» e finalmente «sapere il mio nome», «sapere chi sono» (R 350).

La situazione si tinge ulteriormente di pirandellismo, ma come per un’anticipazione, visto che *Uno, nessuno e centomila* apparirà solo alcuni anni dopo, quando l’incontro con le radici non risolve la *quête* ma la rilancia aggiungendovi un altro

⁴³ Isnenghi, *Il mito della Grande Guerra...*, p. 211.

⁴⁴ Una bella descrizione di cosa fosse un ardito si legge in *Due imperi... mancati* di Aldo Palazzeschi, dove l’incontro notturno con il soldato che è un «vero ardito della natura, per lui gli atti di coraggio erano quotidiani e semplici, ma non poteva sopportare di essere con quell’abito addosso e senza un soldo. Obbedire, rispondere o non rispondere, sottostare alla disciplina gli erano cose insopportabili» (cito dalla prima edizione, Firenze, Vallecchi, 1920, p. 52).

tassello: il cognome di Filippo viene infatti pronunciato «Rrubbè», in «maniera paesana», tanto che il protagonista «“Quattro nomi” diceva fra sé. “E perché no dieci, cento, infatti, che sarebbe a dire come non averne nessuno? Che cos’è questa cifra stampata a fuoco sulla carne? Questo marchio? Non avere nome! Sparire! O chiamarsi soltanto Rrubbè, come mi chiamavano quando ero bambino!”» (R 350). Ed è qui che l’auspicata regressione infantile mostra il segno della discesa agli inferi, in uno sprofondare nel confronto con l’istanza paterna, la legge e la sua immane richiesta di assoluto, di valori totali. Sceso dal treno, in attesa della carrozza pubblica che lo conduca a casa, Filippo guarda verso l’alto dove sorge il suo paese, arroccato su una cima montuosa: «la montagna [...] guardata dalla riva del mare, pareva inaccessibile e sacra [...] Ma che cos’era quel povero oscuro monte? un Sinai? “Com’è possibile inerpicarsi fin lassù? Chi mi darà la forza?”» (R 355). Occorrerebbe essere Mosè per salire lassù e riportarne le Tavole della Legge impossessandosi del codice paterno, dell’atteggiamento positivo di chi vuole e fa. E Filippo è soltanto uno «spostato; un fallito, un reietto». A questo punto l’incontro col possibile concorrente alla carica di deputato vale soltanto come la conferma dal punto di vista della struttura narrativa di un’evidenza già restituita attraverso l’intrecciarsi dei valori allegorici: anche la carriera politica, dopo quella amorosa, è impossibile per il reduce.

Rubè risale così sul treno e torna indietro verso Nord, riprendendo a muoversi come quella «pallottola di mitragliatrice» che «non pensa a nulla durante la traiettoria e ricupera i sensi solo all’urto che fa colpendo il bersaglio. A questo straordinario proiettile Filippo paragonava se stesso durante il viaggio» (R 302).⁴⁵ La pallottola-Filippo, dopo una breve pausa a Napoli, termina il suo percorso a Bologna, dove ha chiesto alla moglie di fargli trovare una parola gentile che gli significhi la possibilità di tornare a casa a Milano. Per una serie di equivoci

⁴⁵ L’immagine può forse proficuamente essere messa in parallelo con un’altra similitudine: dopo il licenziamento dalla ditta Rubè è «pervaso da un vento interno, da un ilare accesso che quasi gli avrebbe fatto stracciare a pezzi quel foglio, senz’ira, e accendere una sigaretta. Egli lo conosceva bene quel vento. Era il coraggio – lungamente invocato tremando –, il soffio che fa irrevocabile il passo del combattente e lo scaglia, come un oggetto, verso la mitragliatrice nemica» (R 207).

piuttosto macchinosi i due sposi non si capiscono, e Filippo si allontana dalla stazione inoltrandosi senza meta per il capoluogo emiliano, rimuginando sulle sue prospettive di lavoro, pensando all'emigrazione e alla possibilità di «avere l'occupazione più umile, la più servile possibile, pur di diventare un *senzanome*» (R 383). L'intellettuale sogna adesso di diventare un *senzanome*, qualcosa di simile al protagonista dell'enigmatico *America* di Kafka, perduto nel grande Luna Park del capitalismo. Abbandonata ogni velleità e ambizione, l'ex giovanotto di provincia, adesso reduce male in arnese, mostra l'ennesima eredità della guerra, che è anche il segno di un'ulteriore ambivalenza, tra il ripudio e la fascinazione per la folla. Perdere il nome, una volta sancita la frattura rispetto all'origine paterna, significa infatti rifluire nella massa, ultimo atto di quella «scoperta del popolo, della massa» che invece Formigari avrebbe esaltato come grande scoperta della letteratura italiana di guerra.⁴⁶ In fin dei conti parrebbe di ritrovarsi nella consueta divaricazione tra intellettuali e popolo col doppio crinale del populismo da una parte e della chiusura nel castello di Axel del primato estetico. E in effetti il romanzo di Rubè non si sottrae a questa dicotomia, salvo che esso lo assume direttamente ed esplicitamente, che esso cioè lo fa assurgere a proprio tema. Da cui l'ambivalenza del personaggio e la sua ambiguità ideologia più volte riscontrata dagli studiosi.⁴⁷

Del resto, la folla di Borgese è un «flusso di umanità», un «fiume ancora senz'argini» che può diventare «selvaggio» e nel quale si rischia dunque di «naufragare»,⁴⁸ con ennesima ri-

⁴⁶ Il tema della folla era stato introdotto da Gustave Le Bon nella *Psychologie des foules* del 1895; nel 1921, in una data per noi di grande significato, Sigmund Freud pubblicava *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*. Da questo scritto mi limito a trascrivere una riflessione che potrebbe contribuire a meglio comprendere il romanzo di Borgese: «Non è neanche difficile riconoscere in tutti i legami che vincolano a sette e comunità mistico-religiose o filosofico-mistiche un modo distorto di curare nevrosi di ogni genere [...] Abbandonato a sé stesso, il nevrotico è costretto a rimpiazzare con le sue strutture sintomatiche le grandi formazioni collettive da cui è escluso» (cfr. la traduzione di Emilio A. Panaitescu, in Freud, *Opere*, vol. 9, 1917-1923, *L'io e l'es e altri scritti*, edizione diretta da Cesare Luigi Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1977, p. 329).

⁴⁷ In questa stessa ambivalenza rientra anche l'oscillazione tra comunismo e fascismo di numerosi giovani intellettuali degli anni Venti e poi ancora, e soprattutto, Trenta: cfr. Alberto Asor Rosa, *Scrittori e popolo*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 100-101.

⁴⁸ Guido Baldi, *Il caso e l'inconscio. Sulla costruzione narrativa del Rubè di Borgese*, in

presa dell'immagine verghiana che abbiamo già visto affiorare nel men che mediocre testo di Formigari. È da qui che origina il fallimento dell'ipotesi politica, coerentemente con quanto avrebbe poi osservato Hannah Arendt a proposito dell'unica ma decisiva caratteristica condivisa da masse e plebe, «l'estraniamento da ogni struttura sociale e dalla normale rappresentazione politica». ⁴⁹ Il «ripiegamento nell'anonimato» come *ultima ratio* contro la «solitudine dell'uomo-massa» che non può nemmeno «distinguersi in forza di un'intelligenza che non è più strumento di successo sociale», ⁵⁰ già fallito durante l'esperienza militare, torna nella conclusione del romanzo, mostrando la realtà sanguinaria di quel gioco tonificante che era apparso lo scontro di piazza. Occorre qui di nuovo citare dal testo. Filippo esce dalla trattoria dove ha sentito parlare di tumulti, quando sente «salire un mormorio».

Giunto allo sbocco della via, capì. In una strada fonda, tra murgliani colore di bragia avanzava un corteo. Egli si sentì sollevare il cuore. Ricordò la fascinazione del quindici aprile, quando avrebbe voluto sparare anche lui [...] Stava addossato al muro che la folla trascorrendo lambiva. Siccome era debolissimo, *uno qualunque*, strisciando accanto al muro in senso opposto al suo, lo staccò senza volere nel flutto umano. (R 384)

L'episodio è dunque collegato in maniera esplicita e diretta con la precedente esperienza milanese, quando il protagonista aveva sentito scorrergli nelle vene la frenesia della lotta, il rinnovato congiungimento con la natura, con le forze animali che animano lo scontro: *la pugna*, si sarebbe detto qualche mese dopo. Ma questa volta Filippo non è più al sicuro dentro un portone o sugli spalti di uno stadio. Egli è dentro la folla, tra i protagonisti, sebbene senza sua volontà. E come se non bastasse si trova anche dalla parte sbagliata, giacché è capitato, unico borghese, in una folla di operai, che gl'ingiungono di

«Lettere italiane» LIV (2002), pp. 558-59; e in particolare il paragrafo 3: «Il naufragio nella folle e il senza nome», pp. 566-70.

⁴⁹ Arendt, *Le origini del totalitarismo...*, p. 435.

⁵⁰ Annamaria Cavalli Pasini, *L'unità della letteratura. Borghese critico scrittore*, Bologna, Patron, 1994, pp. 260-61. Cfr. anche Isnenghi, *Il mito della Grande Guerra...*, pp. 196 e 197, dove appaiono considerazioni prossime a quelle svolte dalla Arendt nel suo grande trattato.

gridare *viva Lenin!* Ed egli grida: «“Sì” pensava “il bolscevismo, la prigionia universale, la caserma. Ma tutti avranno un posto in quella prigionia. E saranno tutti uguali e senza nome”» (R 385). La confusione nell’indistinto anonimato, la perdita di responsabilità politica giunge al suo culmine quando qualcuno «gli mise in mano uno straccio rosso, e lui l’impugnò», e ancora «un altro gli disse: “Tiè, piglia questa che è più bella”, e gli mise in mano uno straccio nero. Lui teneva nella mano sinistra la bandiera rossa e nella destra la nera». Tra spinte e urtoni Filippo cerca di avanzare per liberarsi dalla calca, quando comincia la carica della cavalleria. Filippo si sente sollevato: «libero», pensa.

Ma egli era già in testa al corteo. E gli bastò guardare di sbieco i visi di quelli che gli stavano accanto, contratti in uno sforzo inumano ed inutile d’arretrare, per capire che non c’era via di fuga. La strada finiva in una larga piazza, e tutta la fronte di questa era occupata dalla carica. Gli parevano le onde del Lago Maggiore in tempesta, gli parevano, i cavalleggeri grigioverdi con gli elmi crestati [...] Poi gli restò tempo di vedere il primo cavalleggero che lo calpestò. Era giovanissimo, biondo, col viso quieto e clemente. Certo aveva gli occhi colore del cielo. (R 385)

L’intero svolgimento della vita di Rubè gli si fa presente nella carica della cavalleria. La violenza dell’avanzata in guerra, coi suoi temporali artificiali, la drammatica gita sul Lago con l’affascinante Celestina, l’eccitazione per lo scontro di piazza. Offrendosi all’angelo della morte, l’avvocaticcio di provincia china il capo alle forze emergenti del dopoguerra. A questo seguiranno solo le interpretazioni e i discorsi opportunistici: il tentativo delle due «fazioni» di accreditare alla propria parte Rubè (con un passaggio dal caso individuale alla discussione generale che ricorda i successivi tentativi di Gadda con la *Mecchanica* e *Dejanira Classis*); il comportamento di Eugenia al capezzale del marito, che parrà autorizzare la versione dei *combattenti*, i fascisti, e sigillare, «in termini narrativi, l’adesione al fascismo della piccola borghesia, fino ad allora disponibile agli “opposti estremismi”». ⁵¹ Ma sono proprio le parole che Eugenia dice

⁵¹ Gian Paolo Biasin, *Il rosso e il nero* [1979], in Id., *Icone italiane*, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 147-180 (175).

soltanto «fra sé», come ha efficacemente mostrato Guido Baldi, a costituire una delle chiavi di lettura del romanzo: pur nel convincimento della insondabilità dei moti interiori che Borgese condivideva con Tozzi, la donna infatti dice oscuramente a se stessa che Filippo «è naufragato nella folla» (R 390).

Dopo aver messo in fila gli addendi e aver tratto la somma, Eugenia ricongiunge il destino del marito a quella dei commilitoni morti al fronte. Dileguato ogni sogno d'individualismo, ogni velleità di successo e affermazione, scancellato insomma ogni residuo di "romanzesco", Filippo può consegnarsi al suo ultimo futile gesto: morire.

Filippo, fosse desiderio disperato di riafferrarsi alla vita o pietà ch'ebbe del grembo d'Eugenia, contrasse quanto gli si vedeva del viso e le spalle, per alzarsi a sedere, per protendere le braccia. Eugenia gli si accostò e, messegli senza forza le mani sugli omeri, lo aiutò lentamente a ricadere.

«Dormi. Dormi» gli mormorò, con la fronte sulla fronte.

E versò un lungo sguardo d'amore in quello sguardo che già si spegneva.

Egli riudì nel trapasso l'antica querela del violoncello. Ma non era una voce umana che gliela ripeteva. E non avevano peso le lunghe dita di donna che gli stavano sulle palpebre chiuse. (R 393)

Soffocando tra le sue braccia anche l'ultimo anelito del marito, la buona moglie coglie finalmente la sua vendetta.

4. *L'isola di Irene*

«Il Novecento ci ha messo molto a spuntare. L'Ottocento non poté finire che nel 1914. Il Novecento non comincia che un poco dopo la guerra». Suona così la traduzione italiana della *Justification* del *Cahier d'automne* con cui Massimo Bontempelli aveva inaugurato nel 1926 la nuova rivista «900. Cahier d'Italie et d'Europe» e che ripubblicava nel 1938, cioè nello stesso anno in cui, prima riceveva l'espulsione dal partito fascista (cui aveva aderito nel 1924) per non aver voluto occupare la cattedra tolta a Momigliano in virtù delle leggi

razziali, poi veniva mandato in confino a Venezia.⁵² Con notevole tempismo, Bontempelli segnalava nella «guerra europea» il discrimine tra due epoche inconciliabili, divise da una cesura netta, conseguenza a sua volta della totale dissoluzione dei sistemi di riferimento abituali. Ed è una dichiarazione notevole anche perché esprime quell'incrinatura spazio-temporale il cui risanamento egli stesso avrebbe di lì a poco indicato come il «compito più urgente e preciso» che il nuovo secolo doveva assumersi, prefiggendosi come scopo «la ricostruzione del tempo e dello spazio».⁵³ Se infatti l'Ottocento finisce nel 1914 e il Novecento iniziava all'incirca nel 1919, è evidente che esistono degli anni extratemporali, fuori regime, scardinati (*out of joint*, s'è detto, è il tempo). Questi anni sono quelli che vanno dal 1914 al 1918, o insomma gli anni della Prima guerra mondiale.

Inaugurando dunque la nuova rivista, lo scrittore, che si avviava oramai ai cinquant'anni, indicava un quadro e un obbligo precisi, all'altezza dei quali era necessario si situasse la scrittura letteraria moderna. Non è il caso in queste pagine di verificare se poi «900» finisse col rovesciarsi in un'impresa dal respiro corto, locale, perdendosi dietro la polemica contro gli «strapaesani», o se invece riuscisse almeno parzialmente nel suo scopo chiamando tra i propri collaboratori anche surrealisti come Philippe Soupault e Ramón Gómez de la Serna, o uno scrittore inqualificabile e grandissimo come James Joyce (il cui *Ulysses* era di fatto un *vient de paraître*). Interessa invece di più ricordare che proprio nel 1919 aveva pubblicato su rivista *La vita intensa*, edito poi anche in volume l'anno successivo mentre cominciava la pubblicazione a puntate di *La vita operosa*, a sua volta raccolto in volume nel 1921. Subito dopo la guerra Massimo Bontempelli cercava così una nuova via letteraria,

⁵² Massimo Bontempelli, *L'avventura novecentista* [1938], Firenze, 1974, p. 11. I romanzi di Bontempelli saranno citate direttamente a testo dall'edizione *La vita intensa. La vita operosa*, Milano, Mondadori, 1998, con la sigla "V".

⁵³ Alberto Asor Rosa e Angelo Cicchetti, *Roma*, in *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa e Angelo Cicchetti, vol. III *L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 547-652 (599, su Bontempelli, pp. 596-604). Si nota qui che l'importante saggio di Stefen Kern (*Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento* [1983], traduzione di Barnaba Maj, Bologna, il Mulino, 1995) termina appunto con la descrizione della crisi di luglio del 1914, e il conseguente scoppio del primo conflitto mondiale.

lontana tanto dagli iniziali dannunzianesimo e poi carduccianesimo quanto dal futurismo dell'immediato anteguerra. I due romanzi, pubblicati insieme nel 1928 da Mondadori col titolo *Avventure (1919-1920)*, segnavano una svolta consapevole rispetto a quella stagione, ottocentesca diceva adesso l'autore, ed entravano a pieno titolo nel nuovo secolo.

Ma quell'interstizio temporale 1914-1918 non poteva non influenzare un nuovo inizio. E difatti un'influenza, almeno dal punto di vista della storia editoriale, la ebbe, se è vero che il primo romanzo apparve originariamente in «Ardita», supplemento mensile del «Popolo d'Italia» di Benito Mussolini. «Nazionalista, interventista, combattente», l'incontro col fascismo «dovette essere lo svolgimento naturale di una serie di idee maturate in precedenza»;⁵⁴ soprattutto per uno che, come Bontempelli, «in solidarietà con i futuristi», aveva sostenuto «l'interventismo, l'arditismo, il nazionalismo» per poi diventare corrispondente di guerra e infine partecipare negli ultimi anni del conflitto «alle operazioni di guerra da ufficiale di artiglieria di collegamento con la fanteria», guadagnandosi «due medaglie al valore e tre croci di guerra».⁵⁵

La vita intensa reca il sottotitolo *Romanzo dei romanzi*, e questa natura meta-narrativa è giustificata, oltre che da una serie di espedienti strutturali su cui torneremo, dal fatto che si tratta in effetti di una “raccolta” di dieci romanzi “sintetici” di poche pagine. Ebbene, il collegamento con la dimensione bellica è dichiarato fin dalla prima pagina, anzi dalla prima riga del primo romanzo, il cui Primo capitolo, “La cliente del piano di sotto”, principia così: «Correva il primo anno del dopoguerra» (V 7). In apparenza, l'indicazione cronologica non ha alcun seguito, sicché parrebbe non avere altro significato dal punto di vista narrativo, se non la sottolineatura dell'elemento ludico, che mira a confondere finzione letteraria e tempo storico stabilendo un rapporto complesso con le soglie, con i luoghi di interfaccia tra i diversi livelli di realtà. In altri termini, l'incipit raddoppia l'evidenza della data di pubblicazione del romanzo, che cade proprio mentre corre il primo anno del dopoguerra,

⁵⁴ Asor Rosa e Cicchetti, *Roma...*, p. 600.

⁵⁵ Ugo Piscopo, *Massimo Bontempelli. Per una modernità dalle pareti lisce*, Napoli, ESI, 2001, p. 89. Cfr. anche Luigi Baldacci, *Massimo Bontempelli*, Torino, Borla, 1967.

e cioè il 1919. Il gioco temporale è rimarcato peraltro dalla connessione di ciascun romanzo con un mese dell'anno, dal marzo al dicembre: legame di carattere editoriale, giacché «Ardita» aveva appunto cadenza mensile.

La strategia straniante di confondere narrazione (con l'uso dell'imperfetto: «correva il primo anno») e realtà evenemenziale (“è il 1919”) immettono di diritto il romanzo all'interno di quella tradizione umoristica che a partire dal 1904 di *Il “fu” Mattia Pascal* e dal 1908 del saggio sull'*Umorismo* di Luigi Pirandello aveva ricevuto nuova linfa nonostante l'anatema di Benedetto Croce, e che in realtà da quasi un secolo godeva in Italia di discreta salute. La consapevolezza del valore strutturale di soglie e confini editoriali è raddoppiata peraltro dal continuo gioco con titoli e intertitoli, sì da obbedire a un'«arte» fissata una volta per tutte da Laurence Sterne nel *Tristram Shandy*.⁵⁶ Poiché nei romanzi di Bontempelli si tratta di un vero e proprio macrofenomeno mi limito a riportare il solo esempio di *La donna dai capelli tinti con l'“Henné”*. Romanzo d'avventure e terzo della *Vita intensa*, il cui titolo del terzo paragrafo, “Due imbecilli”, è seguito da un'epigrafe tratta dalla *Fiaccola sotto il moggio* di d'Annunzio, la quale recita: «Due siamo, due fumo». Il contatto tra titolo ed epigrafe assume qui un evidente carattere corrosivo che mira a ridicolizzare il sublime modello dannunziano – in un'epoca, sia detto per inciso, in cui dopo i fatti di Fiume il Vate aveva rinnovato la propria fama.

Se la stessa scansione mensile dei dieci romanzi, da marzo a dicembre è legata alla cadenza mensile della pubblicazione di «Ardita» (secondo un gusto ripreso nel ritmo stagionale dei fascicoli di «900. Cahier d'Italie et d'Europe»), l'esercizio acrobatico tra mondo finzionale e mondo della realtà è presente ancora nel *Caso di forza maggiore*, secondo “romanzo”, che si apre con una «Lettera dedicatoria alla signorina Ardita» (V 15), ringraziata per una lettera in cui si sarebbe mostrata «vaga ch'io Le mandi altri “romanzi d'avventure” come quelli che Le mandai il mese scorso»: dov'è evidente che la signorina è

⁵⁶ Cfr. Giancarlo Mazzacurati, *L'arte del titolo* [1990], in Id., *Pirandello nel romanzo europeo*, seconda edizione accresciuta, Bologna, il Mulino, 1995, pp. 309-349. Cfr. anche Elena Urganì, *Sogni e visioni. Massimo Bontempelli tra realismo e futurismo*, Ravenna, Longo, 1991.

la testata mensile che accoglie le pubblicazioni dello scrittore. Il gioco assume infine un carattere bizzarro, e anzi da grottesco romantico, nel decimo romanzo, che chiude il «ciclo» (V 15) prendendo il proprio titolo dal sottotitolo dell'opera complessiva: *Romanzo dei romanzi*. Qui tornano uno a uno, quasi un Pirandello anticipato di qualche anno (ma si ricordi che *L'umorismo* del 1908 era dedicato «a Mattia Pascal bibliotecario»), tutti i personaggi dei precedenti romanzi sintetici per chieder conto al narratore delle sue scelte. Tra gli altri appare anche Filippo Tommaso Marinetti in “persona”, il cui grido di «questo è futurismo, è una grande vittoria del neodinamismo antiplastico sul fetido spazio passatista» accende di un tale entusiasmo il portinaio («lettore assiduo [...] di tutti i giornali e giornaletti futuristi postfuturisti e avanguardisti che mi piovono a casa settimanalmente traverso la sua portineria») da fargli sentenziare: «*El ga resòn el Marinett!*» (V 148).

La girandola esplosiva d'invenzioni, bizzarrie e sabotaggi antiromanzeschi si accende ulteriormente nella *Prefazione* del primo romanzo, dove il narratore, chiestosi «per chi e perché scrivo questo romanzo?», si risponde «per i posteri», «per rinnovare il romanzo europeo», concludendo che «uno che scrive un romanzo, e ci mette la prefazione, non può assolutamente dichiarare meno di tanto» (V 5-6). Insomma, ha ragione chi ha osservato che «l'attacco alla pigrizia, al torpore di un lettore frettoloso, convenzionale e passivo, e al tempo stesso il suo sistematico straniamento e la sua rieducazione» sono parte integrante di quel «rinnovamento del romanzo europeo»⁵⁷ che Bontempelli doveva ritenere necessario nel nuovo tempo, post-bellico, del Novecento.

E la questione del “tempo” è proprio ciò che si situa al centro della *Vita intensa*, in linea con quell'esigenza più tardi espressa anche in sede teorica. La ricostruzione delle coordinate delle modernità non possono però ignorare quel vuoto che ricopre gli anni del conflitto. Dal 1914 al 1919, in quel lasso extratemporale si è verificato il collasso dei cronotopi ro-

⁵⁷ Marinella Mascia Galateria, *Parodia, paradosso e qualche favilla di verità*, in Bontempelli, *La vita intensa*, pp. 303-319 (317). Per un'attenta analisi delle strategie del comico nei due romanzi qui in esame, cfr. Ead., *Tattica della sorpresa e romanzo comico di Massimo Bontempelli*, Roma, Bulzoni, 1977.

manzeschi, delle confortevoli planimetrie narrative elaborate dalla produzione d'appendice e dalla scaltrissima letteratura post-naturalistica. Il salto da un estremo all'altro del grande massacro non è soltanto espresso nell'incipit del primo romanzo («Correva il primo anno del dopoguerra»), che appunto lascia il vuoto su quanto precede, ma si può misurare anche seguendo *Mio zio non era futurista*, uno dei più interessanti tasselli del romanzo di Bontempelli.

Il testo è il racconto dell'evoluzione stilistica dello "zio" del titolo, al servizio del cui genio il nipote dichiara di essersi votato, rinunciando per sé a ogni velleità letteraria. Il nipote è in realtà anche il demiurgo oscuro della vicenda, se è vero che è per la sua iniziativa che lo zio interrompe l'originaria produzione di «Terze rime, sirventesi, sonetti» ignorata da tutti i critici per avviarsi, dopo una fase di silenzio, verso una nuova stagione creativa. Il progetto del nipote è realizzato grazie a una serie di stimolatori dalla natura beffardamente magica: come quella copia dell'*Estetica* di Croce la cui «presenza muta» opera un evidente «influsso benefico», che però si presenta all'inizio piuttosto come una «reazione anzi che una rivoluzione», giacché induce lo scrittore a comporre nuove opere iniziati non più con la lettera maiuscola ma con la minuscola: segnale inequivocabile – ci viene spiegato – di «un'aspirazione a liberarsi dall'accademia» (V 102). La trasformazione continua poi con l'aiuto, altrettanto «muto» (nessuno di questi volumi viene infatti mai letto dallo zio), dell'immissione nello studio delle copie delle due riviste avversarie «La Voce» e «Le cronache letterarie», e culmina «nell'arrivo a Firenze [...] dell'Annunzio Futurista», quando il nipote ribattezza la villa dello zio da Artemide in Dinamo (V 106), donando di nascosto al Comune l'intera vasta biblioteca erudita dello zio e recandosi a Milano per contattare di persona Marinetti. Mosse decisive, queste, cui seguono i segni indubitabili di un nuovo interesse dello zio per la scrittura, confermato dall'acquisto di un nuovo pacco di carte e sei matite.

Il nipote torna dall'incontro milanese con tutte le novità espressive del futurismo, carico com'è di quadri vorticisti, collage pubblicitari, intonarumori e macchine teatrali per ricreare l'atmosfera frenetica della grande città nella tranquilla villa di provincia dove lo zio è confinato dalla sua paralisi (V 109: sarà la gotta di un Alberto Cantoni?). L'uomo giace a letto ammalato,

ma al «fascio di cartelle bianche» e alle «sei matite appuntate» si è aggiunto un inequivocabile segno scrittorio: «in alto alla prima cartella stava scritto: Luglio 1914» (V 110). Vi è qui un altro dei numerosi segnali dell'appartenenza della *Vita intensa* alla tradizione sterniana; non solo la data, secondo un gioco tipico delle scritture umoristiche, è riportata nel testo in un carattere corsivo grande che occupa più righe quasi a simulare la grandezza del carattere con cui nella prima pagina di un manoscritto si scrive il titolo dell'opera che segue, ma la grafica sembra qui riprendere le volute serpentinate del bastone del caporale Trim che costituiscono l'emblema grafico della volubilità "hogartiana" del *Tristram Shandy*. La cosa è di particolare interesse per noi perché si tratta della sola data che viene fornita all'interno di un racconto che, pur ricco di allusioni alla storia recente della letteratura italiana, rifugge volutamente, com'è proprio dell'umorismo, da ogni indicazione circoscritta: se infatti il narratore spiega che la sua «rapida narrazione si stende per parecchi anni, fecondissimo periodo di ripreparazione critica della nostra giovane letteratura» (V 108), egli non chiarisce né lì né altrove quali siano questi anni.

«Luglio 1914»: dalla presenza della data sulla cartellina si deve dedurre che «in quel mese stesso mio zio intendeva cominciare il nuovo lavoro» (V 110), sicché il nipote si affretta ad allestire lo studio per produrre il benefico influsso creativo sullo zio, il quale, effettivamente, ripresosi dalla malattia, alla data aggiunge anche un titolo "Chincaglia dello scimpanzè", di evidente ispirazione moderna. Il nipote prepara allora gli strumenti musicali, gli intonarumori, le macchine teatrali che si è fatto prestare in giro per l'Italia, e attende che lo zio si rimetta al lavoro per restituirgli, con quello visivo, anche «l'ambiente auditivo» della città moderna. La fine di luglio si sta oramai approssimando, quando un giorno finalmente lo zio si ritira per mettersi «a lavorare». Il nipote corre dunque alla sua postazione e si sistema «in agguato nella stanza appresso allo studio» (V 112).

«Ero pronto, con le mani, i piedi e il cuore tesi. Mio zio entra nello studio, è vicino alla scrivania, vi gira attorno. Siede. Contempla un momento il titolo. Prende in mano una matita. Ne guarda la punta. La volta verso il foglio. Sta per scrivere. Io sto per agire... Proprio in quel momento scoppiò la guerra europea.
Fine del romanzo» (V 112)

Ecco dove conduce l'esperienza del futurismo. La "Chinaglia dello scimpanzè", con tutta la sua logica asintattica, il parolibberismo, l'arsenale formale dell'avanguardia, non può che infrangersi contro l'evidenza della carneficina. Nel momento in cui lo scrittore, nuovo o rinnovato poco importa, si accinge a liberarsi nel suo slancio espressivo la storia reclama i suoi diritti, invadendo lo spazio recintato della creazione (si chiami Artemide o Dinamo, lo spazio resta pur sempre quello di una villa) e sancendo l'ineluttabile «fine del romanzo». È forse poco importante stabilire se in questo episodio lo zio rappresenta il vecchio intellettuale, mentre il nuovo scrittore è incarnato dallo studente-narratore, o se invece la componente autobiografica è mascherata nella figura dello zio come controfigura dell'autore. Certo lo è meno rispetto al fatto che il racconto si arresta «all'evento bellico», sperimentato dall'autore «come un fatto definitivo, che chiudeva un'epoca». Se è vero che Bontempelli «rinascere scrittore nuovo a quarant'anni con *La vita intensa*»,⁵⁸ questa nuova vita sorge segnata da una ferita epocale, i cui due lembi – 1914 e 1919 – nessun filo narrativo sembra capace di suturare.

L'anno dopo *La vita intensa* lo scrittore comincia la pubblicazione di *La vita operosa*, il cui sottotitolo, "Avventure del '19 a Milano", riprende esattamente dov'era cominciato il romanzo precedente. Più che di un progresso sembra di dover parlare qui di una ripresa sul posto che sottolinea ulteriormente la lacuna temporale. La Grande Guerra è però questa volta ben più presente, addirittura sin dal primo capitolo, che se non può dirsi legato a un episodio militare preciso, certo però mira a restituire quella dimensione. Con il consueto scarto umoristico, il narratore c'immette in uno di quei rapidi corsi per allievi ufficiali che in due mesi forniva i rudimenti a quanti avrebbero dovuto rimpiazzare le fila di quei graduati che più massiccia-

⁵⁸ Ivi, pp. 303-4. L'altra posizione è espressa da Ugo Piscopo, *Massimo Bontempelli...*, p. 113, che più avanti spiega che nella *Vita intensa* «vengono marcati in allegria le inattualità del romanzo dell'Ottocento e dei vari sottogeneri del romanzo contemporaneo di consumo», così che «le acquisizioni più irrinunciabili e intriganti del futurismo sono fatte interagire (e riscontrare) con le pratiche e il progetto dell'umorismo moderno, vocate istituzionalmente alle dissacrazioni, al disoccultamento del "contrario" come propone Pirandello, cioè allo smascheramento della falsa coscienza per fare apparire l'inverosimile e il buffo» (ivi, p. 129).

mente furono massacrate nel corso del conflitto. Una delle materie del corso era dedicato all'orientamento, il cui conciso manuale in uso formulava in facili insegnamenti strutturati in sequenze di domanda e risposta le norme basilari per orientarsi in spazi aperti e sconosciuti. Ma quel manuale prefigura un mondo disciplinato tolemaicamente, coi punti cardinali ben saldi nello spazio terrestre; esso non lascia certo immaginare al suo lettore quel «cielo aperto», quel «paesaggio in cui nulla è rimasto immutato fuorché le nuvole, e sotto di esse, in un campo magnetico di correnti ed esplosioni micidiali, il minuto e fragile corpo dell'uomo» di cui parlò Walter Benjamin in un celebrato saggio e che fu lo scenario di quell'immane carneficina.⁵⁹ Il narratore, invece, che si presenta subito come reduce, sa bene che il «catechismo», come s'intitola il primo capitolo, non funziona più nella realtà moderna della guerra, e che dunque non vi è più bussola che possa aiutarci a stabilire la nostra posizione e la direzione della nostra marcia. Oramai, avrebbe detto Ulrich nell'*Uomo senza qualità* non c'è più il «filo della storia» a condurci. Ognuno «fa quello che può»: è questo «il solo insegnamento sicuro e fondamentale per tutte le discipline pratiche della guerra e della pace» (V 159).

La vita operosa, tutto racchiuso nel perimetro milanese e concentrato nei primi mesi del 1919, racconta dunque il mondo post-bellico, facendone protagonista un reduce dalla grande guerra privo di ogni «possibilità di integrazione, se non a patto di alienarsi da sé». ⁶⁰ Si tratta di una variazione importante rispetto al testo precedente, con cui di fatto viaggerà in coppia a partire dal 1928, perché qui la conclusione della vicenda, col rifiuto del protagonista a entrare nel mondo dell'operosità, se è sigla della inettitudine, dell'impossibilità del confronto e della conseguente decisione di vivere negli interstizi del mondo o di abbandonarsi all'evanescente leggerezza dell'umorismo come nel caso del «fumoso» Perelà, lo è proprio perché ribadisce che non ci si può più separare da quel mondo della guerra in cui le categorie spazio-temporali sono state scardinate per sempre.

⁵⁹ Walter Benjamin, *Il Narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov* [1936], in *Angelus novus*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962, p. 248.

⁶⁰ Mascia Galateria, *Parodia...*, p. 309.

E il reduce resta affascinato innanzi alla clamorosa città “futurista” di specchi, vetrine, automobili e donne fasciate in profondi *decolleté*, mentre gli occhi gli si abbacinano per «tutta la luce» che è «folgorata al sopravvissuto mondo» da quei «piccoli lumi tenaci» rimasti accesi «per quattro anni nelle trincee verminose» (V 165). E lo sfolgorò che gli ferisce gli occhi è quello che rifulge dal primato dell’oggi, che è il «nome» di quella ben schopenhaueriana «Volontà di vivere nata dalla rassegnazione a morire», quella «volontà ferma di rifare all’Italia i cinquecentomila ròsi dai vermi del Piave e del Carso» (V 166) che cattura giovani ragazze e donne mature in quella frenesia che negli stessi anni stava rendendo febbrili le notti dei tedeschi, stretti tra l’icona aggressiva delle *girls* e la coazione sussultoria alla danza, correlativo in tempo di pace delle vibrazioni patite in trincea sotto i bombardamenti incessanti.⁶¹ L’«io della *Vita operosa*», è stato osservato, «è il più autobiografico dei personaggi bontempelliani» giacché, non solo egli è reduce, ma anche «un borghese e uno scrittore»; ebbene, questo autobiografismo realizza uno scarto rispetto alla “persona”-io dell’opera precedente contrassegnando lo iato che separa il tempo del personaggio dal tempo delle masse: mentre quest’ultimo ribadisce sul presente, quello è invece attratto indietro dall’esperienza incomprensibile che si è attraversata; questo guida la spinta seminale verso la continuazione, quello risospinge nella memoria, nella ripetizione. Ed è per questo che la storia si conclude con «la rinuncia al tentativo di inserimento nel sistema» e la conferma dell’«inettitudine del personaggio rispetto al sistema capitalistico e produttivo». Ed è sempre per questo che ogni ipotesi di “romanzo storico”, ossia ogni tentativo di ripristinare quelle famose coordinate spazio-temporali che ancora nel 1926 Bontempelli dichiarerà distrutte, non può che collassare contro l’incomprensibilità del mondo, sfasciando insieme a sé la delicata (e ipocrita) reticenza della tradizione letteraria.⁶²

Beninteso, non solo la letteratura rivela questa mancanza; anzi, essa appare quasi toccata relativamente poco dal compro-

⁶¹ Schivelbush, *La cultura dei vinti...*, pp. 245-53.

⁶² Mascia Galateria, *Parodia...*, p. 309; cfr. anche Piscopo, *Massimo Bontempelli...*, p. 136.

messo con la modernità, se le altre arti, per esempio l'architettura, addirittura contribuiscono al programma economico post-bellico all'insegna della Speculazione (V 211). Da questo punto di vista il discorso di Bontempelli sembra rimpiangere la possibilità ormai svanita di un ritorno all'umanesimo, come appare nel pur enigmatico settimo capitolo intitolato a "Laura lontana", e dunque alla denuncia del mondo della tecnica che renderebbe vana la potenza fantasmatica della letteratura a petto della sua capacità di restituire autentici fantasmi (V 273-5). Ma è proprio il rilievo che assume questo momento della tecnica che ci permette di fare un'ulteriore osservazione a proposito del prolungamento della guerra dentro il tempo della pace: prolungamento di cui appunto il reduce è insieme testimone e artefice, e insomma proprio "martire". Vi è infatti un episodio, dal tono piuttosto buffo, in cui si racconta uno dei tentativi lavorativi del protagonista, il quale ha accettato di offrire la propria abilità letteraria alla B.A.I.A., l'agenzia pubblicitaria che incarna «lo spirito dei tempi», lo «spirito della rinata Italia». Di fronte all'impreparazione del narratore a interpretare tale spirito, il direttore dell'agenzia gli offre un ulteriore tentativo incaricandolo della campagna pubblicitaria di un prodotto piuttosto particolare realizzato da

uno, una persona seria, badi, un ex colonnello dell'esercito, che è stato silurato fin dalle nostre prime azioni dell'Isonzo, il quale ha inventato una tappezzeria luminosa da mettere negli appartamenti invece della solita carta da parati. Questa tappezzeria, dice, è impregnata d'una sostanza chimica fosforescente, che di giorno non si vede; ma è composta in modo che verso sera, di mano in mano che la luce del giorno vien meno, si sprigiona gradatamente la luce dalla carta stessa. Così la stampa continua a essere illuminata, con eguale intensità. Abolizione d'ogni illuminazione. (V 183)

Non so quanti abbiano provato a interpretare un episodio che a prima vista parrebbe più l'ennesima stravaganza di un umorista che un passaggio rivelatore. Eppure non credo sia errato ricondurre l'invenzione dell'anonimo colonnello – persona seria della quale però si parla come di un mentecatto, se lo s'identifica genericamente come «uno» – all'ambiente militare dal quale proviene, e anzi alla situazione della prima linea, che avrà ben conosciuto durante gli scontri sull'Isonzo.

La tappezzeria trattata con vernice fluorescente che rilascia luce col calar delle tenebre dopo averla incamerata di giorno non può non ricordare infatti la specifica luminescenza delle notti sul fronte della Prima guerra mondiale, quando i traccianti illuminavano il campo di battaglia lungo tutte le ore di buio, così che «le notti chiare erano tutte un'alba», come recita il verso montaliano adottato da Andrea Cortellessa per la sua antologia della poesia italiana della Grande Guerra. Del resto, suona evidente quella frase nominale con cui il commendator Gattoni sintetizza il senso, per quanto stravagante, dell'invenzione: «Abolizione d'ogni illuminazione» equivale a ribadire la consegna dell'oscuramento cui la truppa in trincea doveva attenersi scrupolosamente. Una volta «silurato» (e forse proprio l'indicazione reticente rivela il motivo della scarsa considerazione di cui gode), questo sfortunato alto ufficiale si è portato con sé nelle retrovie l'esperienza fisica, percettiva della nuova guerra dei materiali, in cui anche le opposizioni più antiche e familiari sono state sovvertite, e l'ha incuneata fin dentro casa, la nuova casa borghese, luogo privilegiato di esercizio dell'efficienza moderna. La guerra filtra così oltre le linee, nello spazio e addirittura nel tempo della pace, utilizzando il reduce come testimone e interprete, *traduttore* grazie al quale insidiare la stessa domesticità. Del resto, il saggio freudiano sull'*Unheimliche*, su quella dimensione perturbante che sfigura ciò che ci è "di casa", familiare (*heimlich*), trasformandolo nel suo opposto, qualcosa che riconosciamo come intimo e che allo stesso tempo ci risulta estraneo, è proprio del 1919, primo anno del dopoguerra.⁶³

Il romanzo di Bontempelli mostra così questo strano tragitto del reduce, che torna ad affacciarsi sull'insidioso baratro temporale da cui proviene, su quel vuoto di quattro anni che lo costringe a saltare – 1914, 1919 – da un lembo all'altro della ferita che ha squarciato la successione cronologica del mondo. Ma *La vita operosa* apre anche su un altro motivo che abbiamo già incontrato, e che a questo punto potrebbe quasi conside-

⁶³Sigmund Freud, *Il perturbante* [1919], traduzione di Silvano Daniele, in Id., *Opere*, vol. 9, 1917-1923, *L'io e l'esse e altri scritti*, edizione diretta da Cesare Luigi Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1977, pp. 79-118. Nel suo celebre saggio, Freud parla anche del turbamento indotto dal ritorno di eventi analoghi: è la «coazione a ripetere».

rarsi costitutivo del modello culturale post-bellico, sebbene la sua storia ottocentesca non sia priva d'importanza: l'io di fronte a una scena di folla. Siamo al sesto capitolo, intitolato *L'isola di Irene* e aperto da un "Chiarimento storico" che presenta la scena di apertura – l'ingresso della Galleria Vittorio Emanuele bloccato da uno schieramento di soldati che impediscono l'accesso a una folla schiamazzante – e la sua interpretazione – la folla è costituita dai due schieramenti di fascisti e di comunisti che si fronteggiano dopo una serie di gesti dimostrativi –, cui segue una breve digressione sulla politica nell'immediato dopoguerra. Proprio come in *Rubè*, pubblicato nel 1921, anche in questo romanzo, apparso in volume nello stesso 1921, Milano è la scena del confronto tra gli schieramenti politici opposti, e il "salotto" cittadino tra piazza del Duomo e la Galleria ne è come l'epicentro vivo, dove ci si reca per assistere agli scontri violenti come fossero confronti sportivi, secondo una confusione tra sport e guerra la cui matrice fine-ottocentesca e revanchista è stata di recente ricostruita da Wolfgang Schivelbush e che già nel 1928 Benedetto Croce aveva individuato parlando di d'Annunzio che «concorreva a sovraccitare la già eccitata passione dello sport e del ludo gladiatorio». ⁶⁴

Fatalmente, lo scontro comincia, anche per l'intervento di «gruppi di militi» che producono «sussultori impeti entro la folla» nel tentativo di disperderla, finché l'arrivo di un'autopompa col suo vigoroso getto d'acqua produce una «fuga ruinoso», un «naufragio» dirà più avanti (V 249) il narratore, dal quale è sbattuto violentemente di qua e di là finché non si ritrova insieme ad altri «otto o dieci nell'atrio d'una casa», il cui portone provvedono rapidamente a sprangare (V 230-40). Niente di particolare, sembrerebbe di dover dire a questo punto: una citazione della "realità storica", un tocco illusionistico per dare spessore alla trama divagante della scrittura umoristica. Se non che la scena che si direbbe quasi topica della letteratura dell'immediato dopoguerra apre all'improvviso su di un'altra e ben diversa realtà da quella "storica" del confronto

⁶⁴ Schivelbush, *La cultura dei vinti...*, pp. 159-63; Benedetto Croce, *Storia d'Italia dal 1871 al 1915* [1928], a cura di Giuseppe Galasso, Milano, Adelphi, 1991, p. 322. Per un quadro generale cfr. John Neubauer, *Adolescenza fin-de-siècle* [1992], traduzione di Fulvia Galli Della Loggia, Bologna, il Mulino, 1997.

politico. Tra gli scampati nel portone c'è infatti un signore, gentilissimo, che, dopo avergli offerto una sigaretta lo induce in un'amabile conversazione per infine invitarlo a pranzo presso la sua pensione. Catturato dal senso dell'avventura, il narratore decide di accettare, e i due si avviano camminando per un certo tempo, per poi, senza che egli si sia avveduto «del cammino percorso», giungere alla meta, la casa della signora Irene. Nella pensione vigono delle regole del tutto particolari, quali la cordialità, la poligamia, il divieto di parlare di tutti gli argomenti che implicino il riferimento al passato e al futuro e soprattutto alle «condizioni della vita presente» (V 251). Il «cenacolo dei platonici», come il narratore battezza la conventicola, si è dunque insediata in questa pensione per allontanare da sé le insidie dell'attualità post-bellica rifugiandosi in un luogo sottratto alle costrizioni del Tempo e dello Spazio, al di fuori di ogni categoria cronologica e topografica, in quella che si chiamerebbe una u-topia, insomma, che esclude la storia e che immette in quell'altra dimensione che verrà poi chiamata del «realismo magico». Provenendo dalla folla e dallo scontro di piazza, lo scrittore-intellettuale-inetto interprete della continuazione del mondo della guerra nel mondo della pace si apre all'avventura che lo conduce fuori della storia. È questa l'isola di Irene (V 257), spazio esclusivo e senza colpa come quella di Alcina, luogo della sospensione, delle dinamiche oniriche e notturne, della gioiosa ebbrezza alcolica (V 250-55) nella quale termina il piacevolissimo convito.

Uscito da solo nella notte, placato, dimentico d'ogni cura, il narratore d'un tratto si «trova nella strada, ch'era solitaria e quasi buia», s'incammina soffermandosi di tanto in tanto a levare «lo sguardo al firmamento» e ripensando alla sua giornata, iniziata tra gli scontri in piazza Duomo e terminata nella pace di Irene, prima di ritrovarsi, infine, in una piccola piazza, tornato alle coordinate quotidiane del 1919, primo anno di dopoguerra.

5. *Non poter ricordare*

Nel gennaio del 1919 torna finalmente a casa anche il tenente Carlo Emilio Gadda. Il trasferimento dal campo di prigionia austriaco in cui è rimasto confinato a seguito della di-

sfatta di Caporetto non è stato né facile né immediato, tra i ritardi per le partenze e la tortuosità dei tragitti. Infine, il 18 gennaio Gadda può annotare nel suo diario il rientro nella casa di Milano, tra le braccia della sorella e della madre, sole, perché il fratello, ufficiale di aviazione, non c'è, non è tornato, è rimasto ucciso in guerra.

Non voglio più scrivere, ricordo troppo. Automatismo esteriore e senso della mia stessa morte: speriamo passi presto tutta la vita. Condizioni morali e mentali disastrose: Caporetto, gli aereoplani, Enrico, immaginazioni demenziali. – È troppo, è troppo. (GGP, p. 850)⁶⁵

Il brano esprime con chiarezza il dolore del giovane Gadda e il suo profondo amore per il fratello, elementi costitutivi di quella mitologia familiare costruita sulla figura fraterna che si prolungherà nell'opera del futuro scrittore.⁶⁶ Come per esempio all'inizio della *Parte seconda* della *Cognizione del dolore*, dov'è narrato l'episodio della notifica alla madre della morte del figlio, l'aviatore fratello del protagonista Gonzalo: un brano struggente, tutto dedicato all'intimo strazio della donna cui dà grande risalto la replica anaforica «vagava, sola, nella casa» (C 673). Al pari dello scrittore – che parlerà dei suoi strumenti di lavoro custoditi nel suo «tascapane di soldato, di ferito» (VM 427) –, anche il personaggio è del resto un «ex-

⁶⁵ CdU 148-9. Per le opere gaddiane, precisando che si utilizza l'edizione delle *Opere* diretta da Dante Isella (siglata OCEG), il rinvio è a testo con la sigla seguita dall'indicazione della pagina; di seguito si riporta lo scioglimento delle sigle. GGP: *Giornale di guerra e di prigionia*, in OCEG IV, pp. 431-867; RI: *Racconto italiano di ignoto del novecento (Cahier d'études)*, in OCEG V, pp. 381-613; CdU: *Il castello di Udine*, in OCEG I, pp. 109-281; DC: *Dejanira Classis*, in OCEG II, pp. 1027-1069; M: *La Meccanica*, in OCEG II, pp. 461-589; C: *La cognizione del dolore*, in OCEG I, pp. 565-772; P: *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in OCEG II, pp. 11-276; VM: *I viaggi la morte*, in OCEG III, pp. 419-667. Per la sola *Meditazione milanese* (siglata MM) si è utilizzata l'edizione a cura di Gian Carlo Roscioni, Torino, Einaudi 1974 (nell'edizione delle *Opere*, il testo, a cura di Paola Italia, si legge in OCEG V, pp. 615-894).

⁶⁶ Dagmar Wieser, «D'un fraterno lutto» (*Appunti per una lettura freudiana di Gadda*), in *Le lingue di Gadda*, Atti del Convegno di Basilea (10-12 dicembre 1993), a cura di Maria Antonietta Terzoli, Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. 81-148; Gian Carlo Roscioni, *Il duca di Sant'Aquila. Infanzia e giovinezza di Gadda*, Milano, Mondadori, 1997; sulla melancolia nell'opera gaddiana, cfr. Giancarlo Leucadi, *Il naso e l'anima. Saggio su Carlo Emilio Gadda*, Bologna, Il Mulino, 2000.

combattente» (C 619) che non ammette la possibilità di sfruttare i «compagni morti» per «gloriosamente poetare» dopo essere stato duramente colpito dalla guerra e dall'«annuncio che il fratello non ne tornerebbe» (C 682, 691). Il riferimento a un «fratello morto» avrebbe dovuto esser presente, del resto, già nel primo tentativo letterario del 1924, quel *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, che lo scrittore non avrebbe mai concluso (RI 565).

La mutazione avvenuta in Gonzalo resta nella *Cognizione* un evento misterioso, forse causa del fatto orribile con cui il romanzo si chiude. Ed è significativo che Gadda abbia scelto di aprire la seconda e ultima parte dell'opera con lo spazio privatissimo dell'amore materno, e ancor più che lo abbia ribadito con tre termini che sembrano assumere un significato particolare, se è vero che il sintagma «vagava, sola, nella casa» presenta al contempo: un fondamentale tema dell'opera (la «casa», ossia la *villa*); una condizione di avanzamento dell'intreccio (la mamma sarà aggredita perché rimasta «sola»); una dimensione psicologica («vagava»). L'atto del vagare e la coazione claustrofobica sono inoltre collegati al lutto in maniera esplicita, e meglio si direbbe che essi sono la dimensione esteriore, il modo di manifestazione dell'evento del trauma: colpita al cuore dalla notizia della morte del figlio, la madre si abbandona all'inazione o all'azione sconclusionata, priva di un vero obiettivo. La medesima instabilità è del resto in Gonzalo, coi suoi volumi di Platone aperti nello studio al piano di sopra e le sue sfuriate senza senso al piano di sotto, con l'oscillazione degli umori che appare quasi un bradisismo con quegli spostamenti dall'alto al basso, siglati da qualche improvviso scossone tellurico, da qualche repentino gesto violento, autolesionistico.

Gadda sembra aver riconosciuto in sé un simile carattere quando, in quelle prime settimane del 1919, le «immaginazioni demenziali» si susseguono in una ridda che sovrappone il collasso nazionale («Caporetto») al destino del fratello («gli aereoplani, Enrico») così che l'avventura personale, il fatto di essere fatto prigioniero a Caporetto diventa un equivalente dello schianto mortale («senso della mia stessa morte»). «È troppo, è troppo», conclude il reduce, denunciando la sovrabbondanza della carica emotiva, che assume un carattere *automatico* («Automatismo») e spossessante («esteriore»). Ed è per questo che egli decide «Non voglio più scrivere», perché

la scrittura è la causa di quell'«automatismo cerebrale» che lo induce a ricordare, a «troppo» ricordare.

Sebbene si tratti solo di una scrittura privata, è significativo che anche a questo livello sia sancito quel rapporto tra guerra e scrittura che più di dieci anni dopo verrà tematizzato nelle pagine dedicate alla *Impossibilità di un diario di guerra* (1931), dove l'autore dirà con chiarezza lo strazio nel ripensare ai compagni morti. Ma questo trauma è collegato al fatto di essere ritornato: è il *fatto del ritorno* che, rivelando l'assenza del fratello, segna una nuova frattura e, retrospettivamente, rende l'esperienza della guerra un evento decisivo. Lo stesso sentimento appare in fondo anche in *Un anno sull'altopiano* (1938) di Emilio Lussu, se è vero che l'epigrafe da Baudelaire recita «J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans», sancendo il traboccare della memoria cui l'insistenza di Gaetano Salvemini aveva finalmente indotto l'autore, dopo venti anni, a dare la stura. La scrittura riattiva il ricordo, scrivere significa abbandonarvisi: pratica insidiosa.

Certo, la guerra costituisce anche un ricordo positivo perché ha realizzato un potenziamento della vita. Gadda ne parla già nel "diario" stendendo un appunto, ironicamente datato 5 ottobre 1917, cioè pochi giorni prima di Caporetto e della prigionia, in cui parla della notizia della «fine della guerra» che gli «fa grigie queste ore, con il pensiero che la parte eroica della *sua* vita è ultimata» (p. 225). L'abbiamo già visto in precedenza, si tratta del tema di Achille, dell'eccellenza del combattente, del mito della bella morte, dell'eroismo. Dall'altra parte c'è invece Ulisse, tanto simile a quel «lupo di mare» che appare «dopo il naufragio», di cui avrebbe parlato Ungaretti nell'*Allegria*.⁶⁷ Ulisse, cui però è riservato il diritto, e la colpa, di raccontare il ritorno. Di vita riuscita parla comunque Gadda ancora nell'*Impossibilità di un diario di guerra* (CdU 151), ma quel potenziamento vitale, a distanza di tempo, non può andare senza un'«angoscia» che «riconduce per vani sentieri della memoria», sino ad arrivare agli «altri volti, stracciati e disanguati in una lassitudine senza conforto»; i volti dei «colpiti al cuore, che parvero continuare nella morte la serena dignità della vita. Inutilmente ripenso!»

⁶⁷ Cortellesa, *Le notti chiare erano tutte un'alba...*, p. 461.

Ripensare, scrivere, raccontare la colpa, l'inutilità del ritorno, mentre, quasi replica mnestica della *Nekuia* di Ulisse, anziché risalire sino al perimetro rituale dell'incontro coi vivi, i volti straziati di quei morti che pullulano nelle pagine gaddiane riaggallano alla memoria, fino al massimo di intensità raggiunto dall'episodio del giovane ufficiale morto nel bombardamento: «Oh! non posso dir come né dove, dopo alcuni minuti, rividi il volto: dico soltanto il suo volto! Le leggi stesse della fraternità dovetti ignorare che fossero legge. Continuai la mia guerra» (CdU 155). Se l'esperienza della guerra è essenzialmente traumatica, lo è soprattutto perché le leggi della fratellanza vengono contraddette: qui, come più tardi accadrà in Giorgio Caproni, è l'offesa del volto a mostrare il disastro avvenuto, o meglio l'*avvenimento del disastro*, la sua spiazzante temporalità che fissa l'evento in un'attualità sempre presente nella memoria. È per questo che scrivere è un fatto doloroso, perché riattiva il ricordo, e con esso quel presente già vissuto, che viene a disporsi nella *couche* del presente attuale. Ed è per questo che il diario è "impossibile", perché la guerra, evento collettivo, destituisce di senso la posizione individuale, la peculiare struttura centripeta di ogni scrittura dell'io: il trauma, che si pretenderebbe fatto individuale per eccellenza, mostra il carattere popoloso, anzi sovraffollato, della soggettività, il fatto che essa è *hantée*, abitata da altri.

Per definire la sua scrittura, appunto non "diaristica", Gadda si affida a una nota in cui spiega che le sue pagine sono «una espressione-sintesi "del modo d'essere del suo sistema cerebrospinale durante e dentro la guerra"» (CdU 830). Più che un'evoluzione dell'io, le pagine raccolte nel *Castello di Udine* sarebbero insomma il referto di un deposito psichico, o semmai la traccia fisiologica delle particolari sollecitazioni su un singolo uomo di un evento che fu sommamente collettivo. Il fatto non è privo di implicazioni, specie se pensiamo alla questione tipicamente italiana del rapporto tra scrittori e popolo, a quel discrimine tra individuo e collettività, che a partire almeno da Antonio Gramsci (ma già nella riflessione ottocentesca, e direi da Giacomo Leopardi in avanti) è stato proposto come grande tema della modernità.

Proprio su questo tema, ma svolto secondo una direttrice conoscitiva, l'autore milanese è tornato più di trent'anni dopo la Grande Guerra, quando appena cinque ne erano passati dalla

Seconda Guerra Mondiale. Era infatti il 1950 quando apparve l'*Intervista al microfono*, poi raccolta nei *Viaggi e la morte*, dove si spiegava che la guerra è un'occasione di allargamento dei rapporti:

La descrizione, il desiderio di conoscere e di approfondire, si estese per gradi, specie con la guerra (1915-1918), all'indole e ai tipi del destino degli umani, ai rapporti fra le creature: la vita militare e il servizio in guerra sono una trama continua di rapporti, sull'ordito combinatorio del destino: il sibilo che stende a terra, vicino a me, il mio compagno non può lasciarmi indifferente alla contemplazione della morte, alla mortale probabilità di essere suo commilitone anche nel regno delle ombre. Così la mia scrittura, dapprima nei diari e nelle lettere (che i destinatari hanno sistematicamente distrutte), veniva a investire la vicenda umana, la storia delle anime. (VM 502)

Dall'uno ai molti, per allargamento progressivo dei rapporti, delle trame che correlano tutti i destini singolari e li compongono in un universo collettivo, li dispongono nella Storia: è questo il processo cui Gadda è stato avviato dall'esperienza della guerra. Eppure non manca di colpire che questo allargamento progressivo – non privo di riscontri in altre numerose dichiarazioni teoriche dello «Zoluzzo di Lombardia» – è contrassegnato dall'esplicito riferimento alla morte, che è innanzitutto la morte del compagno, colui che verrà ad abitare la tua memoria e i tuoi giorni, battendo alla parete interna della tua fronte per venire alla luce. Si pensi a quel momento terribile della *Cognizione del dolore* in cui Gonzalo parla col medico della scarsa sicurezza della recinzione della villa,⁶⁸ affermando che

il muro è gobbo, lo vedo, e anche le anime dei morti lo scavalcherebbero ... dei poveri morti per tornare a dormire nel loro letto ... che è lì, bianco ... come lo hanno lasciato al partire — e par che lo aspetti ... dopo tanta guerra (C 638-9)

Come nel caso della mamma, che nella *Cognizione vaga*, so-

⁶⁸ Sulla «porosità» della villa, sulla sua penetrabilità cfr. le considerazioni sulla «poetica dello spazio» in Federico Bertoni, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Torino, Einaudi, 2001, p. 248.

la, nella casa, anche qui c'è una *evagatio mentis*, una profonda distrazione del protagonista, colto nella sua solitudine domestica, in una "torre dell'io" fatta insicura dopo aver incorporato un non-io, che pretende di occupare nuovamente il proprio posto originario, quel «letto» che gli appartiene da sempre. Al pari di queste pagine del romanzo, apparso nel 1963, anche la breve ma profonda riflessione del 1950 presenta la scrittura come una forma di riparazione attivata da chi è sopravvissuto nei confronti dei compagni caduti: un impegno a rammemorarli che ha forse il carattere apotropaico di tenere lontani i fantasmi.⁶⁹ Che è, si badi, un fatto prettamente artistico, costruttivo, narrativo, come spiega la tradizionale metafora del racconto come tessuto dove alla «trama continua di rapporti», e cioè allo sviluppo storico collettivo – i fatti che si succedono in progressione –, si somma l'«ordito combinatorio del destino», e cioè la serie di possibilità alternative che via via si presentano.

In altre parole, la storia del volontario Gadda Carlo Emilio si costruisce per blocchi successivi in una sequenza di eventi, probabili ma non necessari, selezionati dentro una serie preordinata. Questa sequenza presenta una serie di variabili il cui possibile esito, nell'esperienza storica della guerra, non è un'astratta alternativa, ma la concreta vicenda del tuo commilitone che muore sventrato. Che è come dire che nel fondo della trincea o nell'apocalittico caos dell'assalto alla linea nemica si misura la uguale probabilità della propria sopravvivenza come della propria morte. E non solo, perché questa stessa esperienza, almeno secondo Gadda, mostra che la vicenda singola è intrecciata per mille vincoli alla storia collettiva e complessiva, la quale si presenta come somma di storie individuali.

⁶⁹ Proprio a questo livello agisce la via d'accesso germinale al simbolico: il sopravvissuto, se è colui che individua la propria potenza immaginaria nel fatto stesso di esserlo, come proposto da Elias Canetti in *Massa e potere*, è anche colui che deve fare i conti coll'essere sopravvissuto alla propria generazione – alla propria "leva" si direbbe nella burocrazia militare – e coll'esser sottoposto a un brusco salto dalla giovinezza alla maturità. La scrittura sarà quindi articolazione simbolica di quel salto, rimarginatura, restauro. La tesi di Canetti è discussa anche da Alberto Casadei, *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*, Roma, Carocci, 2000, p. 251. Del tutto diverso il concetto come è utilizzato, sulla scorta di Clausewitz, da Paul Virilio, in *Guerra e cinema. Logistica della percezione* [1983], traduzione di Dario Buzzolan Torino, Lindau, 2002², dove la sopravvivenza è lo strumento "magico" cui si affida il soldato per tentare «di differire la propria morte» (p. 71).

Restituire un tale sistema non è semplice, e non a caso Gadda è rimasto famoso per l'immagine del gomito da lui adottata nel *Pasticciaccio*, quello «gliommerò» che è giusto l'opposto del «filo della storia» di cui parla Ulrich, del susseguirsi pulito e definito di una serie di fatti fino a quella fine che ambisce a essere anche *un fine*, secondo una prospettiva teleologica contro cui tutta la cultura del Modernismo ha combattuto contribuendo alla crisi di uno dei più accreditati *idola tribus* ottocenteschi, ossia la credenza nella pretesa logicità della sequenza causale.⁷⁰ A questa, Gadda, che amava autodefinirsi il «convoluto Eraclito di via San Smpliciano», contrappose la costruzione del fatto per via di accerchiamento, di spostamento progressivo, insomma per via digressiva e per combinazione metonimica.⁷¹

Per usare un'espressione tipicamente gaddiana, qui ne va della dimensione noetica. Ed è proprio la tardiva considerazione del 1950 che aiuta a comprendere l'intreccio tra costruzione narrativa e dimensione conoscitiva presente sin dalle opere imbastite negli anni Venti, a partire dal *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, tra le cui primissime considerazioni leggiamo che «dal caos dello sfondo devono coagulare e formarsi alcune figure a cui sarà affidata la gestione della favola» (RI 395). Un'importante dichiarazione di principio, questa, doppiata poche righe dopo dalla precisa determinazione cronologica: il «caos del romanzo» dovrà «essere una narrazione della società italiana del dopoguerra (non immediato) con richiami lirico-drammatici alla guerra (nostra generazione) e forse al preguerra (infanzia, adolescenza)» (RI 395). In questo passaggio dalla trama individuale, come dirà nel 1950, all'ordito combinatorio della storia collettiva, della storia di una nazio-

⁷⁰ Cfr. Stephen Kern, *A cultural History of Causality, Science, Murder Novels ad Systems of Thought*, Princeton and Oxford, Princeton University Press.

⁷¹ Cfr. Elena Fumi, *In digressione veritas*, «Paragone», XLVIII (1997), pp. 106-27; Corrado Bologna, *Il filo della storia. «Tessitura» della trama e «ritmica» del tempo narrativo fra Manzoni e Gadda*, «Critica del testo», I (1998), pp. 345-406. Ma è sempre fondamentale il classico Gian Carlo Roscioni, *La disarmonia prestabilita. Studio su Gadda*, Torino, Einaudi 1969 e successive ristampe. Sul procedimento per «metonimia infinita» basato su di un «processo associativo» che «si attua in aspetti molteplici» ha scritto cose importanti Emilio Manzotti, «La cognizione del dolore» di Carlo Emilio Gadda, in *Letteratura italiana. Le Opere*, vol. IV, *Il Novecento*, to. II, *La ricerca letteraria*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 201-337 (specialmente pp. 302, sgg.)

ne, si vede con chiarezza come i fatti vengano componendosi in unità globale.⁷²

È evidente che è qui ancora presente l'eredità della cultura ottocentesca, mai smentita peraltro dall'autore, le cui giovanili letture di Paul Bourget e Max Nordau non sono che la prova dell'affezione al paradigma naturalista che dal *fait divers* risale al grande ciclo. Lo stesso tentativo del 1924 evidenziava già l'«*Emanazione italiana*» del *Racconto*, ribadendo (RI 470) l'influenza dell'ambiente sui casi dei due protagonisti, il socialista Carletto e l'antagonista Grifonetto Lampugnani. La maschera del martire che sembra assumere quest'ultimo – volontario troppo tardivo ma anche troppo giovane, reduce «disadattato», “squadrista” della prim'ora,⁷³ ma privo di ogni convincimento assoluto – diventa così il prototipo di ogni soluzione narrativa che debba localizzare l'individuo dentro la grande vicenda collettiva.

Gli esempi forse più chiari di questa complessa e contraddittoria eredità si trovano in altre due opere della prima produzione: *Dejanira Classis* (1928) e *La meccanica* (1928-29). In entrambi i casi l'ambientazione storica del racconto è realizzata con cura, intrecciando lo sfondo della collettività al primo piano della individualità. Figura di questa costruzione, nel senso auerbachiano di compimento allegorico, è il figlio di Dejanira, Doro Dalti, il quale, «Concepito dalla figlia d'un alcolizzato nel tumulto della rissa civile, portato nel dolore spasmodico e nell'oscuramento dell'anima», dopo l'assassinio

⁷² Alla metà degli anni '40 Gadda chiarirà ulteriormente la sua posizione poetica nelle prime pagine di *Le Marie Luise e la eziologia del loro patriottaggio verbale*, riesumate da Giorgio Pinotti in «I Quaderni dell'Ingegner. Testi e Studi gaddiani», II (2003); pp. 29-45.

⁷³ Sul fascismo di Gadda, cfr. l'*Introduzione* di Manuela Bertone nella sua edizione di Carlo Emilio Gadda, *I Littoriali del Lavoro e altri scritti giornalistici 1932-1941*, Pisa, ETS, 2005, pp. 7-39. Propongo un semplice confronto interno alla produzione gaddiana, tra un brano del 1928 e un passaggio del *Pasticciaccio*. Ecco come sono presentati i conflitti del 1919-1921 nella prima stagione: «al coltello al legno e alla pistola, eroicamente usati contro inermi [da parte dei socialisti], si opponevano ormai un pugnale una pistola ed un legno che la disperazione e lo sdegno rendevano non meno risoluti a ferire» (DC 1054, e meglio ancora subito prima, DC 1053). Contrapposizione netta e partigiana di cui quanto segue sembra un'esplicita sconfessione: «Le nuove forze operanti nella società italiana quel rinnovamento profondo che, atteggiandosi all'antica severità o almeno alla faccia severa de' littori, aveva però già preso l'aria della loro dotazione di bastoncelli» (P 80).

del padre (DC 1056-7), non può che essere il rappresentante di una generazione estenuata già prima di divenir matura, una generazione bruciata nell'azione senza aver percezione della somma di concause da cui essa è prodotta. Tra le quali concause non escluderei il motivo della "impossibilità del ritorno", giacché il padre di Doro, quel «tenente Dalti» che egli mai ha conosciuto, viene ucciso nel 1920 «da una revolverata [...] durante un tumulto in una città delle Marche» (DC 1050). Si svolge qui, nella sintesi di poche righe lo stesso schema del ritorno del reduce e della sua immersione nel clima teso e torbido del dopoguerra (1919-1920) che troviamo nella storia di Filippo Rubè, sebbene qui certo non si possa dire se Dalti sia rimasto solo casualmente coinvolto o se invece egli sia stato un agitatore politico.

Resta comunque il fatto che la successiva vicenda di Dejanira e di suo figlio è l'effetto di quel ritorno impossibile e che tale vicenda è rappresentata nel suo intreccio coi fatti della vita nazionale e cogli eventi storici più in generale. Che si tratti di un paradigma dell'opera gaddiana lo dimostra il recupero ancora venti anni dopo del medesimo procedimento utilizzato per tratteggiare la natura e il carattere di Giuliano Valdarena, cugino adorato di Liliana Balducci, la protagonista del *Pasticciaccio* destinata al brutale assassinio, (P 77, 93). Anche in questo caso vi è l'evidente connessione tra individuo, fatto, folla e storia, tra dinamiche privatissime, intrapsichiche, e fatti collettivi, intersichici, come in un'involontaria applicazione della *Psicologia delle masse e analisi dell'Io* che Freud aveva definito appena pochi anni prima.⁷⁴ Il saggio freudiano venne pubblicato nel 1921, ed è difficile sostenere che alla fine degli anni Venti Gadda potesse già conoscerlo. Ma la continuità dei riferimenti a un tale ambito concettuale, lo stesso calibrare le sue storie su questa polarità senza però lasciarsi influenzare dal fatto statistico o sociale o comunque storicamente "positivo" (cioè il "brutto fatto"), fanno di Gadda un autore attento ai valori interiori (moti invisibili dell'inconscio) e ai valori esterni (la congerie dei movimenti umani che agitano una certa epoca).

⁷⁴ Cfr. Ferdinando Amigoni, *Logos e naufragio. Gadda lettore di Freud*, in *La biblioteca di Don Gonzalo. Il Fondo Gadda alla Biblioteca del Burcardo*, a cura di Andrea Cortellessa e Giorgio Patrizi, Roma, Bulzoni, 2001, vol. II, pp. 151-66.

Se è stata la guerra a imporre la nuova logica complessa dell'intreccio tra i fatti, o insomma il celebre convincimento gaddiano della concausalità e della combinatoria universale degli eventi,⁷⁵ è inevitabile che proprio la narrazione della guerra risenta del tentativo di rappresentare la fitta rete delle relazioni, come per esempio nella parte iniziale del primo romanzo "compiuto" (1928-1929) ma a lungo rimasto inedito *La meccanica*. Questo medesimo atteggiamento narrativo si trova applicato anche alla rappresentazione del dopoguerra, che è poi il tema cronologico più importante di tutta l'opera gaddiana, dal primo conato del *Racconto italiano* alla "manzoniana" *Dejanira Classis*, dal travestimento andino della *Cognizione del dolore* (ambientato negli anni «tra il 1925 e il 1933») allo scenario fascista del *Pasticciaccio*, ambientato nei primi mesi del 1927.

Non sarebbe anzi sbagliato sostenere che il più profondo tema cronologico dell'opera gaddiana è la continuazione della guerra nel dopoguerra, il suo permanere, nella forma del ricordo o in altre più cupe forme. La continuità è evidente in *Dejanira*, dove il cambiamento di focus narrativo sul giovane Doro rende meno meccanico – nonostante la componente tardo-naturalistica del discorso sulla ereditarietà –⁷⁶ il complessivo disegno storico. E la continuità è palese anche nella *Meccanica*, dove certo non si va oltre gli anni della Grande Guerra, ma il cui incipit rimanda al *dopo*, a una permanenza direi organica del soggetto, al suo confluire nell'oscura germinazione del mondo.

La scienza della realtà e della necessità, delle cause e degli effetti, de' congegni di puntamento, di percussione e di pròtasi, quella sola può leggere dal suo quaderno che in sul capo dell'Autore ca-

⁷⁵ Si legga già questo breve brano di *Dejanira Classis*: «i ragazzi del bar, i filosofi e gli agenti di cambio chiamano 'la vita', per dire quel portentoso e serpentesco groviglio di cui non se ne capisce niente» (DC 1038).

⁷⁶ Occorre qui segnalare il complicarsi dell'iniziale cultura tardo-naturalistica dell'autore, quella cultura che traspare nell'evidente allusione a Max Nordau nelle prime pagine di *Dejanira Classis*, dove si spiega che all'inizio del secolo il padre della protagonista aveva studiato l'ereditarietà, da cui aveva tratto il convincimento della decadenza della razza, del nervosismo e dell'impoverimento energetico degli individui. Su questo grande tema culturale, cfr. Daniel Pick, *Volti della degenerazione. Una sindrome europea 1848-1918* [1989], traduzione di Sergio Minucci, Scandicci, La Nuova Italia, 1999.

drà il pomo dall'albero, piantato nel prato, e disgregatasi invece dalla torri erme dell'alpe cadrà la pietra, cercando il profondo che il giusto colpo springherà tremendo sopra al bersaglio; e che l'erba, che sarà cresciuta, la mangerà il cavallo, che campato sarà. Ma, davanti l'ombra de' monti e sotto li stellati cieli della notte, per entro e per fuori le vene delli umani e il popolo immenso delle foreste, de' tenebrosi fatti delle lor anime non ha sortilegio da predir se non pochi, nel gioco riconoscendo delle sue carte tutti quelli che finalmente, consumata alla faccia de' gabbați santi la festa, anche il gufo barbagianni dottor grandissimo fattosi in sue sentenzie sapientissimamente dirà.

Est quod est. (M 467)

Si tratta di una paginetta splendida, in cui il movimento nascosto delle concause, il trascorrere carsico delle passioni e degli affetti dell'uomo si coagulano intorno alla singola catastrofe, la morte individuale: una paginetta che è già germe dell'incipit del *Pasticciaccio*, e il cui significato si chiarisce ulteriormente se messa a confronto con due brevi brani scritti negli stessi anni. Il primo proviene dalla *Meditazione milanese* (del 1928): «Nel mezzo del tessuto gli eletti si ergono, come parole di verità, sulla confusione tenebrosa che viene indotta in chi deve delinquere ed è margine doloroso del compatto tessuto. La maglia liscia e ben fatta del centro dice a quella della periferia o margine o vivagno: "Come sei brutta! Tu *delinquis naturam communem*". Respondo patronus: "Non quidam delinquit. Est quod est. Ex illius enim forma constituitur realitas". Il male è una coesistenza eticamente periferica del bene» (MM 113). Il secondo brano viene invece da *Tendo al mio fine* (1931), il primo testo del *Castello di Udine*, nel cui explicit si legge che «Crescerà ne' vecchi muri l'ortica: e l'erba di sopra la lassitudine mia. / E l'erba, che sarà cresciuta, la mangerà il cavallo, che campato sarà» (CdU 122). Come nella narrazione romanzesca così nella scrittura meditativa o filosofica, Gadda stabilisce la polarità tra sistema aggregatore e disfacimento, tra principio di sintesi e perdita della forma; ma questa polarità serve solo per chiarire gli elementi della riflessione, perché poi, da un lato sarà impossibile al filosofo considerare la periferia come snaturamento della realtà, di cui è invece parte costitutiva (il disfacimento è elemento della *realitas*), dall'altro l'annullamento della soggettività nella morte (in una prospettiva rigidamente materialista-immanentista) implica la confusione del singolo nella profon-

dità matriciale della natura, il suo, per dirla col Freud di *Al di là del principio di piacere* (1920), ritorno all'inorganico.⁷⁷

Questa meditazione, davvero barocca, sul mistero della germinazione e sulla perdita di individualità non manca di avere effetti narrativi, come ancora nella *Meccanica*, dove al citato incipit, con funzione di prologo, segue un primo capitolo che, collegandosi anche sintatticamente alla paginetta iniziale, avvia una serie di riflessioni che infine coagulano nell'immagine di un corpo «resupino nella coltrice nera del flutto [...] il capo stancamente nel flutto, il viso rivolto verso i cieli gelidi. Così composto nella sua morte pareva un fiore pallido della eternità» (M 469). Lo svolgimento astratto diventa immagine concreta, con esplicito valore paradigmatico per non dire allegorico: il corpo del morto caduto col volto all'insù trattiene il racconto, il quale infine prorompe con un perentorio «Ma è meglio cambiare discorso», introduttivo della successiva narrazione: «il giorno di domenica 4 ottobre 1915...».

Storia nazionale e collettiva e storia privata e singolare si mischiano così nell'opera gaddiana, facendo emergere il cadavere, il corpo «resupino», il cui capo è abbandonato nel fiume. Ma è a questo cadavere che la narrazione torna in conclusione. La storia del protagonista Gildo si è oramai chiusa con la sua triste morte e il grottesco funerale che ne segue, quando lo sguardo si allarga nuovamente al campo di battaglia, alla controffensiva della Brigata Sassari e degli altri battaglioni sulla Caldera, disseminata di cadaveri. La narrazione cede a questo punto la voce al palpito corale delle canzoni di guerra le cui rime ricalcano in modo ossessivo il verbo «morì»; a questo canto si contrappone la moraletta di Franco (qui evidente cugino minore di Renzo Tramaglino: «Meno male che abbiamo schivato la grana!»), allo stesso modo in cui la «sigaretta» degli imboscati si contrappone alla «baionetta» degli alpini. Tra l'incipit e l'explicit della storia di Gildo, col suo passaggio dai grandi movimenti della storia civile e militare della nazione alla rappresentazione della sfocata percezione del moribondo

⁷⁷ Sigmund Freud, *Al di là del principio di piacere* [1920], traduzione di Anna Maria Marietti e Renata Colorni, in Id., *Opere*, vol. 9, 1917-1923, *L'io e l'es e altri scritti*, edizione diretta da Cesare Luigi Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1977, pp. 189-249.

(«il mondo delle rappresentazioni gli si dissolveva d'attorno», M 577), il racconto torna a inciampare su quell'uomo supino, l'uomo anonimo che sta lentamente rifluendo nelle ombre della terra, in quella vita che «si devolve profonda: deformazione perenne» (CdU 119).

Possiamo così tornare alla dichiarazione del 1950, dove l'autore associa esplicitamente alla guerra la scoperta della natura complessa dei fenomeni, e la conseguente ricaduta nella sua scrittura, la quale, «dapprima nei diari e nelle lettere» avrebbe investito «la vicenda umana, la storia delle anime» assumendosi quel compito eroico (nel senso bruniano di eroismo della conoscenza) di leggere nelle ombre il proprio essere ombra.⁷⁸ Quel «sibilo che stende a terra, vicino a me, il mio compagno» e che spinge «alla contemplazione della morte» e «alla mortale probabilità di essere suo commilitone anche nel regno delle ombre», continua così a farsi sentire in questa ricerca dentro la profondità. E quel sibilo tornerà a fischiare nella *Cognizione* e nel *Pasticciaccio*, a trent'anni e quarant'anni ancora di distanza, facendo riapparire all'improvviso, anche nella conversazione più sciocca, «due fili rossi sui labbri dalle narici, e gli occhi aperti, aperti, dentro cui si spegneva il tramonto» (C 728): facendo insomma riemergere nella memoria il volto del soldato ucciso.

In *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* la guerra assumerà infine il carattere di oscura scaturigine, sommerso movente e concausa del furto e dell'omicidio, entrambi perpetrati in quel «gran palazzo der ducentodicinove» nel quale vivevano «soprattutto signori novi de commercio, de quelli che un po' d'anni avanti li chiamavano ancora pescicani» (P 19). E, del resto, «pescecan», ossia profittatore di guerra era anche il padre di Liliana: «'O pate 'e sapeva fa l'affare suoie. C' 'a guerra, dopp' 'a guerra. Chillu era nu pescecan sul serio» (P 75).⁷⁹

⁷⁸ Sull'argomento cfr. Silvia Zoppi Garampi, *Bruno e Gadda*, «La cultura», XXXVIII (2000), pp. 475-86.

⁷⁹ La guerra è all'origine anche del matrimonio, sterile, di Liliana. Lo si evince dall'interrogatorio di suo marito: «La guerra! Tutte le preoccupazioni per l'esonero! Tutte le carte! Un affare! Pure, ce l'aveva spuntata. Esonero no, ma insomma. Un cinturone de cuoio, un pistolone: "da fa' paura a guardallo": scosse il capo: "A via Merulana, sicché... nel diciassette, dopo du anni de fidanzamento a momenti, questi me sa che nun la pianteno, me so' detto tra me. E allora, coraggio. Si proprio l'avemo da fa, decidènose. S'aricorderà come se stava co

Se dunque l'esperienza bellica avvia la scrittura gaddiana alla complessità di ogni sistema, alla necessaria rappresentazione delle relazioni che collegano fatto a fatto e fenomeno a fenomeno, in un intreccio che collega i moti individuali e sommersi ai grandi movimenti delle masse (le oscure ragioni di un omicidio e le subite ricchezze), la scrittura a sua volta si precisa come il campo di emersione, il luogo in cui la guerra avviene. Di qui l'affollarsi dei volti di morti, dei corpi giacenti, delle anime che scavalcano il muretto di casa. Di qui la *danse macabre* in cui progressivamente si convertono le pagine della *Festa dell'uva a Marino* (1932), dove, dallo scenario e dei preparativi folkloristici, si passa alla descrizione delle «ondate d'assalto» che si lanciano verso la distribuzione dello «spumante gratuito» per chiudersi infine in una meditazione sulla gioventù, quella presente e festante («Quanta gioventù, nella folla, a Marino!»), e quella che invece è partita «da Marino senza ritorno» (CdU 241). Tanti sono quelli che oggi «non bevono», la cui «immagine si è cancellata nel tempo, come il volto dei morti». Eppure essi insistono su quello spazio, tentando di svincolarsi dalla funebre fissità della lapide commemorativa. Ed è il reduce che tenta di farsene tramite, traduttore, riconoscendo i commilitoni – «mi pare di vederne alcuno, cadendo, che ha nella destra l'arma» –, ma restandone alla fine sopraffatto: «Sono stanco, non posso ricordare centoventidue nomi». «Non posso più ricordare»: Carlo Emilio Gadda chiude così il suo breve reportage folklorico, ricollegandosi per vie impenetrabili a quell'eccesso che lo aveva lasciato sgomento nel gennaio del 1919 e che avrebbe segnato la sua scrittura nei decenni a venire.

l'appartamenti: tutti quei profughi! Da lo suocero mio c'era posto: in altre parti nun se trovava. Me so' messo.. in casa de lo suocero: nun c'era artro da fa. Quela casa era come si fusse nostra, vojo di mia e de Lilibiana» (P 97).

Due TEMPI CONTAMINATI

«Il fascismo non nasce con Versaglia,
no, ma da Vittorio Veneto»
(Giorgio Bassani)

Secondo Arturo Bajocco, la fine della Grande Guerra sarebbe databile con precisione assoluta: alle ore 15.00 del 4 novembre 1918 i fucili avrebbero smesso di sparare. Noi sappiamo tuttavia che chi torna dalla guerra ne porta con sé la traccia, prolungandola paradossalmente nel dopoguerra, e la letteratura, nel precedente capitolo ne abbiamo visto qualche caso esemplare, ha più volte assunto questa dimensione del ritorno come punto prospettico attraverso il quale porre il problema della rappresentabilità del fatto bellico. L'evidenza della continuazione della guerra nel tempo della pace è diventato negli ultimi decenni un problema delicato anche per la ricerca storica, che non a caso, sollecitata peraltro dal dibattito sulla Shoah, ha messo in discussione il concetto e la funzione della testimonianza, con la sua insidiosa caratteristica di articolare l'esperienza traumatica e al tempo stesso di ri-produrla.

La guerra si prolunga nel dopoguerra in tanti modi diversi. Ci sono i sofferti racconti dei reduci e ci sono le opere d'arte che ne rappresentano momenti o esperienze. Ma c'è anche tutta la complessa ritualità istituzionale, con cortei, sfilate, monumenti, scenografie urbane, interventi sul paesaggio naturale, commemorazioni. Ci sono poi i mutilati e i feriti, gli invalidi, il cui corpo è evidenza inaggrabile. E c'è l'insondabile mondo interiore di chi, avendo attraversato quel disastro, se ne fa involontario continuatore nei sogni, nei moti convulsi, nei rituali ossessivi, costretto a ripetere l'inverarsi di un evento che in origine non è riuscito a contenere. Provando a «padro-

neggiare gli stimoli retrospettivamente», incorporando l'allarme nella forma dell'angoscia, chi è stato sottoposto al trauma dell'evento bellico, chi insomma si è ritrovato con la corteccia dell'Io spaccata dall'urto di una percezione insostenibile, finge, quel trauma, di darlo per «non avvenuto»: «ciò che non è avvenuto nel modo in cui si sarebbe desiderato avvenisse – spiegò Sigmund Freud –, viene reso non avvenuto mediante la ripetizione in modo diverso».¹ Ma questa ripetizione, secondo una logica terribile e perversa, è proprio il segno dell'evento avvenuto.²

Ma può anche accadere che la guerra, prolungata nel dopoguerra, riappaia col suo volto. La guerra ricomincia davvero. E semmai torna nei luoghi dov'era già stata. Oppure travolge e dà un nuovo senso a quegli spazi che erano stati adibiti a luoghi della memoria per commemorare i caduti del precedente conflitto mondiale. Il trentennio che va dal 1915 al 1945 appare allora tutto stretto intorno al fatto della guerra: i combattimenti; il trauma e la memoria; di nuovo i combattimenti. E tra i due poli armati, il fascismo, figlio della guerra, che, «apertosi nella quiete composta e rispettosa dei Parchi e dei Viali della Rimembranza [...] si chiude con [la] visione selvaggia e disperata dei viali degli impiccati». Una sovrimpressione di immagini che a volte produce un doloroso «tumulto di echi contraddittori», come a Bassano, dove gli alberi-forca «protendono i loro rami sul bordo della città in faccia al Grappa, la montagna che la Grande Guerra e il fascismo hanno circondato di un carisma sacrale».³ Gli alberi della città e quelli della montagna sintetizzano come in un emblema il rapporto tra la prima e la seconda guerra, perturbando il sistema prodotto da quei «quadri sociali della memoria» cui era stato deputato il compito di creare una memoria comune e condivisa e di consentire che le

¹ Sigmund Freud, *Inibizione, sintomo e angoscia* [1925], in Id., *Opere*, 10, *Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti 1924-1929*, a cura di Cesare Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1978, p. 269.

² Si legga l'intelligente meditazione di Cathy Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1996.

³ Mario Isnenghi, *L'esposizione della morte*, in *Guerre fratricide. Le guerre civili in età contemporanea*, a cura di G. Ranzato, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, pp. 330-354, p. 343.

esperienze individuali fossero organizzate dentro un sistema di riferimento collettivo. Chi, reduce, aveva guardato dagli spalti della città il monte delle grandi battaglie, o chi, reduce, aveva camminato lungo i Viali della Rimembranza rimuginando semmai sui propri compagni caduti, era adesso lo spettatore di una *sylva portentosa*, e anzi orribile. Quando non gli capitava di penzolare a sua volta tra quei corpi d'impiccati.

Più o meno così la racconta anche Luigi Meneghello nei *Piccoli maestri* (1964 e 1976) dove parla di Suster, un compagno partigiano:

Ci dicemmo arrivederci, col Suster, ma non ci si è più rivisti, perché lui in settembre [del 1944] morì impiccato a Bassano, e se restavo con loro, chissà se questa fine la facevo anch'io. Ogni volta che passo sul viale degli impiccati, a Bassano, ho la sensazione di sapere qual era il mio albero.⁴

Luogo della memoria è dunque il viale degli impiccati, ma di una memoria duplice in cui, come per un fenomeno di diplopia, le immagini si sdoppiano e sovrappongono in maniera imperfetta. La prima guerra mondiale, da una parte, la seconda, dall'altra: e in mezzo la costruzione di un mito collettivo che proprio nei luoghi (in Italia come in tutta Europa) ha stabilito il suo radicamento. Ed è per questo che passare in banda sull'altopiano di Asiago sviluppa, per restare all'esempio di Meneghello, simmetrie imperfette, come quando, durante il rastrellamento del giugno 1944, il gruppo partigiano del narratore, rifugiatosi in un bosco del monte Colombara, si ritrova in una zona in cui il «terreno era molto accidentato, c'erano tutto intorno i ghirigori delle trincee dell'altra guerra, qua i solchi italiani, lì gli austriaci: dovevano starsi letteralmente addosso. Le trincee parevano minuscole».⁵ Stretti da presso dai nazifascisti, i giovani banditi scrutano il breve perimetro nel

⁴Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, in Id., *Opere scelte*, progetto editoriale e introduzione di Giulio Lepschy, a cura di Francesca Caputo con uno scritto di Domenico Starnone, Milano, Mondadori, 2006, p. 528. Sul tema delle sovrimpressioni, per eccellenza zanzottiano, rimando ad Andrea Cortellessa, "Post-factum" *La guerra postuma*, in Id. (a cura di), *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, prefazione di Mario Isnenghi, Milano, Bruno Mondadori, 1998, pp. 488-511.

⁵Meneghello, *I piccoli maestri*, p. 492.

quale si sono rifugiati, ma non ci sono ripari e il nemico gli è addosso, nel 1917 come di nuovo nel 1944.

Da una guerra all'altra. È quanto ci viene mostrato sin dalle prime battute di quest'opera, quando il protagonista e narratore, sulla via di casa dopo la dichiarazione dell'Armistizio dell'otto settembre, risponde scherzoso a un soldato tedesco che gli ha chiesto se porti addosso delle armi, affermando che armi non ne ha, ma solo munizioni. Il narratore spiega infatti la sua mania di raccogliere da terra i cilindretti dei colpi esplosi e racconta che la sua prima pallottola l'aveva trovata «da piccolo, a Susegana, appena arrivato giù sulla ghiaia, sulla santa ghiaia». Era, evidentemente, una pallottola della Grande Guerra, sparata dal versante tedesco del fronte verso quello italiano: «lì sul greto vero del Piave, con questa pallottola vera in mano, bislunga, lì dov'ero io, mi assalì l'idea che questa pallottola attraversandoti ti fa male, e muori». ⁶ È un passaggio significativo per il nostro discorso, perché mostra sia l'importanza in Italia del culto del primo conflitto mondiale (la «santa ghiaia»), sia il segno della continuità da una guerra all'altra: l'ispezione dei militari tedeschi che disarmano i soldati italiani nel 1943 attiva la memoria dei Tedeschi che avevano sparato agli Italiani (e viceversa) nel 1917. Al centro di questa sovrapposizione dei tempi è «io», la cui posizione, già messa in pericolo, immaginariamente, una volta da piccolo, è adesso minacciata di nuovo: ma nella realtà.

La continuità da una guerra all'altra, anzi la continuazione di una guerra, attraverso il tempo intermedio della pace, dentro l'altra è il tema più autentico dello straordinario *The Big Red One* (1980), il film autobiografico di Samuel Fuller. ⁷ E anche qui la continuità ha il suo emblema in una pallottola. Il racconto inizia nel novembre 1918, quando il sergente Possum si aggira sul suolo insanguinato della terra di nessuno. All'improvviso egli sente un soldato tedesco gridare: non comprendendone la lingua, il sergente si apposta in una buca e, quando il tedesco gli viene alla mira, spara. Ma il soldato

⁶ Ivi, p. 362.

⁷ Il progetto di film nacque in realtà alla fine degli anni Cinquanta, ma il regista non riuscì a realizzarlo, nonostante l'interessamento di John Wayne. Qualche anno dopo Fuller scrisse pertanto il romanzo omonimo (*The Big Red One*) pubblicato nel 1980 in occasione dell'uscita del film.

nemico stava urlando la sua gioia per la fine della guerra, che viene comunicata al sergente appena rientrato in trincea. Egli ha dunque ucciso un uomo al di fuori della legittimità del conflitto: la guerra è finita con un omicidio. Ventiquattro anni dopo il sergente sbarca con la sua squadra sulle rive della Tunisia: è scoppiata un'altra guerra e il più glorioso corpo di fanteria, soprannominato appunto "il grande uno rosso", non può tirarsi indietro. Dopo aver attraversato tutti gli scenari della guerra europea, il sergente si ritrova nuovamente nella terra di nessuno: è il giugno 1945, un soldato tedesco sta urlando, Possum prende la mira, spara e colpisce. Pochi istanti dopo i suoi compagni gli comunicano in festa che la guerra è finita; il sergente si avventa verso il tedesco, che scopre di aver sì colpito, ma non mortalmente. La guerra, questa volta, pare finita davvero.

Se Bajocco aveva sostenuto che «l'ultimo colpo di fucile» della Prima guerra mondiale fu sparato «al "quadrivio del Paradiso" alle ore 15.00 del 4 novembre», le due opere di Luigi Meneghello e di Samuel Fuller sembrano spiegarci che quell'ultimo colpo va inteso come il primo della guerra successiva, e che dunque tra l'uno e l'altro conflitto si sviluppa una sovrapposizione di situazioni e immagini, di destini.⁸

Peter Sloterdijk ha parlato della «estensione della zona di guerra» come del principale risultato della tecnologia della guerra coi gas, il cui esordio mondiale avvenne il 22 aprile del 1915. Lo stesso filosofo ha mostrato la produttività di questa estensione, il cui sviluppo andrebbe riconosciuto nella progettata Soluzione Finale, nella riconversione dell'industria bellica (di cui in *Minima moralia* Theodor Adorno aveva parlato addirittura prefigurando gli eventi) e infine nella centralità odierna del concetto e della pratica bellica del terrore.⁹ Dopo quanto osservato sin qui sembra si debba parlare anche di una

⁸Parlando del suo protagonista, e della conseguente scelta di farlo impersonare da Lee Marvin, Samuel Fuller ha spiegato che il suo sergente era «a tired man from World War I [...] who represented death» (così in *The Real Glory*, documentario sul restauro del film realizzato nel 2004: cfr. Samuel Fuller, *Au-delà de la gloire*, DVD Cannes Classics, 2004).

⁹Peter Sloterdijk, *Terrore nell'aria* [2002], traduzione di Gianluca Bonaiuti, Roma, Meltemi, 2007: «Il XX secolo ha avuto inizio in modo spettacolarmente rivelatore il 22 aprile 1915 con il primo utilizzo massiccio del gas al cloro come strumento di combattimento» (p. 7). Sul tema del terrore, cfr. anche Daniele Giglioli, *All'ordine del giorno è il terrore*, Milano, Bompiani, 2007.

estensione del tempo di guerra, in virtù della quale lo stesso dopoguerra sarebbe investito dalla continuazione della guerra, nei diversi campi della organizzazione della vita materiale, della ferita traumatica individuale dei sopravvissuti, della conversione simbolica collettiva di quei fatti e di quei traumi.

Ma questo in fondo è troppo generico, e anzi è ovvio: è infatti evidente che una catastrofe lascia un segno profondo e duraturo, si tratti di un fenomeno naturale o di un evento storico la cui responsabilità è tutta e soltanto umana. E tuttavia questa confusione dei tempi, questo gioco di trasparenze della Prima sulla Seconda guerra mondiale, questo protrarsi di situazioni e sentimenti sembra una caratteristica della storia del s. XX. Nonché una caratteristica della storia d'Italia.

In verità, la scelta di Samuel Fuller di rappresentare il passaggio di testimone dalla Grande Guerra alla successiva potrebbe essere utilizzata anche per rappresentare la costituzione – in virtù di quegli accordi di Yalta siglati quando le truppe alleate non erano ancora arrivate a Berlino – del campo di forze che avrebbe caratterizzato i decenni successivi alla Seconda Guerra Mondiale, e cioè per dire che la Guerra fredda è conseguenza diretta della conclusione della Seconda guerra mondiale. Questa possibile continuità appare ancora più insidiosa quando si ricorda che il conflitto non è terminato ovunque nello stesso momento, e che altro è il giugno europeo del 1945, altro la micidiale sequenza dell'8 e 9 agosto, con cui si sarebbe arrivati alla resa del Giappone – senza contare che la guerra continuò ancora più a lungo per centinaia di migliaia di prigionieri. Non si può insomma non ragionare sul fatto che ci sono tante diverse date che segnano la conclusione del conflitto mondiale. E tante sono anche le date che segnano la fine della guerra in Italia, con l'impressionante oscillazione tra il 25 luglio 1943, l'8 settembre 1943 e il 25 aprile 1945, giorno che festeggiamo come “liberazione” da un esercito occupante, quello tedesco, che in Italia si trovava perché originariamente alleato. La diversità delle date produce un'incertezza che influisce direttamente sulla determinazione cronologica del concetto di “fine della guerra”. Allo stesso tempo, la moltiplicazione delle date implica la necessità di tener conto di molteplici “ritorni”, il cui diverso significato ha comportato differenti costruzioni ideologiche, differenti “racconti” del nuovo tempo della pace: il ritorno dopo la sconfitta di Russia (dal marzo 1943), dopo l'annuncio di Badoglio (settem-

bre 1943), o dopo il 2 maggio 1945, quando fu annunciata la resa tedesca, per non parlare del ritorno dei prigionieri dai campi di concentramento sparsi per tutto il globo, o infine il rientro a casa, narrato da Primo Levi nella *Tregua*, di quanti sopravvissero al campo di sterminio.

Sulla pertinenza di questi ritorni, al plurale, mi pare che tanti siano concordi. Si tratti dell'opera dei memorialisti, come nel caso di Cristoforo Moscioni Negri, dove si legge che, sfondata la Linea Gotica, egli rientrava nella sua casa di Bologna «per la terza volta, dopo la campagna di Russia, dopo l'otto settembre, dopo la guerra partigiana, in un'alternativa che sapeva di tragedia e di farsa».¹⁰ O si tratti degli storici di professione, che hanno riconosciuto per i cruciali anni 1943-45 lo stesso modello, individuando tre percorsi principali del reducismo, collegati alla campagna di Russia, alla prigionia e alla guerra civile.¹¹

Si pone qui, con ogni evidenza, un problema che supera la dimensione individuale e che riguarda invece l'identità nazionale. La storiografia europea ha chiarito che l'immane sterminio della Prima guerra mondiale rese necessario il ricordo collettivo dei numerosissimi caduti, con la conseguente nascita dei memoriali, dei monumenti al milite ignoto, del cenotafio: tutte strutture che riconciliavano il lutto singolare col destino nazionale. Se incrociamo questa osservazione di carattere antropologico e insieme puntualmente storico-culturale con la "moltiplicazione delle fini" della seconda guerra mondiale ci rendiamo conto che in Italia la ricomposizione del racconto, il suo valore pacificante di riorganizzazione non ha corrisposto a una assunzione collettiva di identità nazionale: l'Italia usciva sconfitta o vittoriosa dalla guerra? ne usciva unita oppure territorialmente e politicamente divisa? e il fascismo era terminato o era forse l'epifenomeno di un più profondo carattere nazionale?

Il problema ricorre oggi sulle pagine dei giornali italiani e nei dibattiti di varia natura e spettacolarità ogni volta che si tocca il problema delle stragi dei mesi intercorsi tra l'8 settem-

¹⁰ Cristoforo Moscioni Negri, *Linea gotica*, Bologna, il Mulino, 2006, p. 112.

¹¹ Cfr. Mario Isnenghi, *Le guerre degli italiani. Parole, immagini, ricordi 1848-1945*, Milano, Mondadori, 1989; Agostino Bistarelli, *La storia del ritorno. I reduci italiani del secondo dopoguerra*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

bre e il 25 aprile, e ancor più quando si ripensa alla stagione di violenze che caratterizzò il primo dopoguerra italiano.¹² È a questo livello che va collocato il problema della memoria condivisa, della possibilità cioè di pensare a un insieme di tradizioni, di valori e di ricostruzioni narrative fatte proprie dalla maggioranza se non dalla totalità della popolazione italiana. Non a caso si è tanto discusso della perdita di valore dei festeggiamenti del 25 aprile,¹³ e non a caso Luciano Violante, in occasione del suo insediamento come Presidente della camera il 10 maggio 1996, pronunciò un discorso sulla necessità di condividere la memoria di chi ebbe a partecipare alla Repubblica di Salò. Non credo che memoria condivisa significhi l'assunzione nel patrimonio nazionale dell'esperienza di chi, per l'età giovane, per i comportamenti inculcati da un sistema dittatoriale, per una forma ingiustificabile di idealismo, sbagliò e scelse la parte dei criminali.¹⁴ E tuttavia considerare anche quell'esperienza consente di riflettere sul significato di quelle date, sulla loro sovrapposizione e sul fatto che esse ci appaiono come momenti della storia d'Italia che, se non devono essere considerati equivalenti, pure mostrano una continuità tra prima e dopo il 25 luglio, tra prima e dopo l'8 settembre, tra prima e dopo il 25 aprile. Continuità tanto più sorprendente se consideriamo quale potente frattura tra quei "prima" e quei "dopo" avvertirono gli Italiani.

C'è una convinzione piuttosto diffusa tra gli studiosi riguardo alla giovane età e alla breve memoria di chi fu protagonista delle vicende tra il 1943 e il 1945. Gli eventi successivi all'Armistizio per molti versi sono una storia di giovani che, nati a ridosso del 1922, erano cresciuti durante il Ventennio, senza alcun altro riferimento che non quello del fascismo. Privi di esperienze importanti, questi ragazzi avevano cercato modelli esterni alla retorica mussoliniana per fare fronte al susseguirsi drammatico di quegli anni, e li avevano semmai trovati nella figura di Benedetto Croce (come si vede per esempio nel *Giardino dei Finzi-Contini* di Giorgio Bassani); ma erano poi ri-

¹² Cfr. Guido Crainz, *L'ombra della guerra. Il 1945, l'Italia*, Roma, Donzelli, 2007.

¹³ Cfr. Sergio Luzzatto, *La crisi dell'antifascismo*, Torino, Einaudi, 2004.

¹⁴ Per tutto questo non si può che rimandare a Claudio Pavone, *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.

masti privi di una griglia concettuale e sinanco sentimentale che consentisse loro di inquadrare la realtà storica che stavano vivendo: con una fulminea battuta di Meneghello, potremmo dire che quei giovani erano dei «catecumeni, apprendisti italiani».¹⁵

Quando si leggono i testi degli autori nati negli anni tra il 1919 e il 1925, che è come dire la generazione di Calvino, Levi, Meneghello, D'Arrigo, Fenoglio, Pasolini, Volponi e tanti altri, non si fatica a individuare un atteggiamento che dovette essere diffuso e che si direbbe l'espressione umoristica di quei giovani cresciuti nell'atmosfera viziata della dittatura. Basta aprire a caso *I piccoli maestri*, *Le notti dell'UMPA* o *Primavera di bellezza* per ritrovare il passo dell'anti-retorica, di quella quasi impulsiva reazione contro la menzogna propagandistica e il velleitarismo. Ma quel passo, quella cadenza d'impronta sterniana (e infatti il protagonista del romanzo di Meneghello ha nella tasca della giacca una copia del *Viaggio sentimentale*) appare quasi una denegazione, il rifiuto impulsivo di una compromissione sentita come una minaccia e destinata ad assumere in qualche caso il franco carattere dell'ingaggioffimento. È quanto accade per esempio nel notevole racconto di Italo Calvino intitolato *Gli avanguardisti a Mentone*, in cui il protagonista, evidente controfigura dell'autore, non può evitarsi di assumere, nonostante una sorta di sorda resistenza interiore, gli stessi comportamenti dei suoi compagni, e infine rivestirsi di un sia pure involontario conformismo (e qui sarebbe da sollecitare un confronto col celebre romanzo di Alberto Moravia).¹⁶

Abbiamo dunque a che fare con un «esercito giovane, praticamente tutto “generazionalmente fascista”, con la maggioranza al massimo adolescente al momento dell'instaurazione del regime», dove chi è in «prima fila» si trova ad avere «poco più e anche – nel vivo della guerra civile – poco meno» che vent'anni: si tratta insomma di «genti nuove, dalla memoria agitata e breve», di una generazione che, forse come non era mai succeduto prima, dovette provare in un «breve spazio di

¹⁵ Meneghello, *I piccoli maestri*, p. 434.

¹⁶ Il racconto partecipa al trittico di racconti dal titolo *L'entrata in guerra* (1954); lo si legge adesso in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, vol. I, Milano, Mondadori, 1991, pp. 483-545.

tempo il crollo di tutto e la propria solitudine [...], e nello stesso tempo un rancore sordo, vitale, fortunatamente alimentato dalla giovinezza»¹⁷. Un aspetto generazionale che di sicuro ebbe un forte impatto sul sentimento di appartenenza alla vicenda nazionale.

Sembra mostrarcelo un libro minore ma peculiare e forse oscuramente rivelatore di quell'epoca, *Gioventù che muore*, il romanzo pubblicato nel 1949 da Giovanni Comisso, in cui è narrato l'amore di Adele, una donna appena uscita dai trent'anni, e di Guido, che ne ha venti di meno. Il racconto, morbido e vagamente dannunziano, batte sul pedale della sensualità e della dimensione atmosferica, sottomettendo i fatti della storia alle descrizioni scorciate filtrate per mezzo dell'allusione alla percezione fisica dei protagonisti. Ne viene fuori un *feuilleton* sintetico, in cui si mischiano *amour fou* e scenari tratti dalla storia italiana del biennio 1943-45. Insomma non è un capolavoro, ma un'opera per certi versi atipica, tanto più perché vi si fa un discorso, per quei tempi insolito, sulla guerra mondiale in Italia.

Il primo aspetto interessante consiste nel rovesciamento degli equilibri tradizionali. La vicenda è vissuta nella prospettiva femminile, mentre l'oggetto amato, tradizionalmente inseguito e inconoscibile, è il giovane maschio, che compirà i venti anni negli ultimi mesi del 1944. Non si tratta soltanto di una curiosità da *queer studies*: la trasposizione al maschile della tradizionale inafferrabilità dell'oggetto amato consente di svolgere un discorso non banale intorno alla generazione cresciuta sotto il fascismo e giunta all'età delle decisioni alla cuspide dell'otto settembre. Il romanzo tematizza anzi l'immaturità della generazione nata dopo la marcia su Roma, il cui significato di fondazione è alluso in un dialogo dove si racconta della marcia dimostrativa da Genova a Padova cui la gioventù fascista fu chiamata durante il primo anno di guerra: una commemorazione marziale che come effetto principale ebbe non la trasmissione ai giovanissimi della disciplina militare, ma la

¹⁷ Le citazioni provengono, rispettivamente, da Bistarelli, *La storia del ritorno...*, p. 38; Mario Isnenghi, *La tragedia necessaria. Da Caporetto all'Otto settembre*, Il Mulino, Bologna 1999, p. 79; Giovanni Falaschi, *La resistenza armata nella narrativa italiana*, Torino, Einaudi, 1976, p. 41.

frequentazione troppo appassionata delle case di piacere e le sue spiacevoli conseguenze.¹⁸

Vedremo tra breve che importante ruolo allegorico abbia giocato il rapporto tra la Marcia del 1922 e le malattie veneree in un notevole racconto di Giorgio Bassani, ma prima è importante insistere su un'altra caratteristica precipua di questo romanzo: l'assenza di ogni discriminante ideologica. La cosa è piuttosto notevole per trattarsi di un romanzo del 1949. Ancor di più lo è, se si considera che l'assenza è fatto non casuale ma tematico della storia narrata. Se infatti Adele, borghese benestante, sembra incarnare una sopravvissuta del tempo degli "indifferenti" (e infatti è una coetanea dei protagonisti del romanzo di Moravia, pubblicato nel 1929), dove è ovviamente assente ogni comprensione degli eventi per mezzo della loro radice materiale, Guido è invece rappresentato come un esemplare del mondo degli impulsi primari, in quanto tale sottratto all'ambito del politico. Guido ha fame, è scattante, entra sempre nelle case arrampicandosi sugli alberi e saltando sulla finestra del primo piano; Guido ha una famiglia ma non la vede mai (balugina un padre odioso); Guido ha l'urgenza del sesso e dei suoi venti anni che non arriverà mai a compiere, com'egli ben sa, dopo il funesto segnale della prematura scomparsa del suo amico più caro, morto di tisi all'inizio del romanzo.

L'ombra cupa della morte del giovane amico, l'inseguimento a distanza, si direbbe, col quale il cadavere immaturo tenta di ghermire il suo compagno sopravvissuto, altro tema da *feuilleton*, attraversa tutto il romanzo, finché morto e vivo s'incontrano sull'altipiano di Asiago, e Guido cederà di schianto innanzi alla forza della storia. Ma è proprio qui che l'assenza di un quadro ideologico mostra tutta la sua paradossale, e pesantissima, natura ideologica. Non è facile riassumere la convulsa serie di eventi e di rovesciamenti narrati in *Gioventù che muore*. Qui basta ricordare che, se dopo l'otto settembre, il solo arrivo in città basta a convincere Guido della bellezza energica del comunismo, dopo il bando per l'arruolamento della sua leva, egli è invece attratto dal motto fascista del «vivere pericolosamente», salvo ridiventare un rivoluzionario ed essere per que-

¹⁸ Giovanni Comisso, *Gioventù che muore* [1949], Roma, Gherardo Casini Editore, 1965, p. 28.

sto arrestato (ma più che la sua reale pericolosità come insorto conterà il fatto che egli abbia disertato), per poi scegliere la deportazione in Germania pur di uscire dal carcere, rientrare nella milizia nazifascista, e infine disertare di nuovo, andare ad Asiago e lì, altro che entrare nelle bande partigiane, prestare servizio per fare legna ai tedeschi e infine essere fucilato per sospetto di connivenza coi repubblicani.¹⁹

Guido viene fucilato sul ciglio di un abisso, il suo corpo scompare nel fitto delle rupi; Adele, che ha voluto andare fin lassù per sapere che fine egli abbia fatto, si fa indicare il posto preciso e poi si lancia a sua volta nel vuoto. La vicenda della coppia si sottrae alla Storia per chiudersi nella Natura, o almeno nell'illusione di un'eccezionalità che sottragga il destino individuale a quello collettivo della nazione, al grigiore di gente affamata e di città bombardate, contrapponendo alla deformazione senile dei tratti (ed è qui l'accentuazione dannunziana del velleitarismo) la semplice giovinezza della nuova generazione, la sua indifferenza, in un tempo di incertezze e di rivolgimenti bruschi, rispetto alla idealità politica: pur di mantenere il primato metastorico dell'esser giovani è possibile oscillare da un partito all'altro, muoversi tra gli schieramenti contrapposti. Evidentemente, il celebre inno che aveva declamato la spensierata avventura del fascismo nel mondo doveva suonare stonato al momento del passaggio alla maggiore età. Se questo era a quel tempo fissato ai ventuno anni, è evidente che il Ventennio (e Guido muore appena compiuti i venti anni) non poteva superare quel limite.

La storia dei due amanti di Comisso non occupa certo un ruolo molto importante nella letteratura italiana, ma è denso di significato che il racconto, mentre sottolinea l'estraneità rispetto alla logica degli schieramenti italiani in conflitto, pone con forza l'inevitabile rapporto con la morte e l'ambiguo tema dell'uscita dalla guerra: pur non partendo mai per il fronte, Guido si destina in realtà, proprio per l'equivalenza che stabilisce tra le opposte fazioni, alla impossibilità del ritorno.

È questo il vero tema epocale, come ci mostra nuovamente il romanzo autobiografico di Luigi Meneghello. *I piccoli maestri* comincia infatti dal ritorno: non dal ritorno *a casa* dopo il 25 aprile

¹⁹ Ivi, rispettivamente alle pp. 102, 115, 116, 150, 167, 181, 183.

1945, ma dal ritorno *sull'Altopiano* per visitare i luoghi in cui si è fatta la Resistenza. Ritrovato lo scenario della sua guerra, il narratore, che temeva di essere sopraffatto dall'emozione, afferma di avere invece provato una generica «vergogna», che è poi «quella che si sente sempre, e in particolare alla fine di una guerra in cui non si è nemmeno morti».²⁰ La vergogna, è stato spiegato di recente, fu un sentimento diffuso tra i reduci della seconda guerra mondiale, a causa dello scollamento che si era prodotto tra fronte e retrovie dopo che la guerra totale aveva non solo eliminato il privilegio delle seconde, ma le aveva addirittura trasformate, coi massicci bombardamenti aerei, nell'obiettivo principale delle operazioni militari. Ma la vergogna ha qui il valore di sintomo, denuncia il disagio per la dissimmetria tra il proprio destino e l'altrui, il senso di colpa per essere sopravvissuti: un sentimento non molto differente da quanto, come vedremo nel prossimo capitolo, avrebbe detto Cesare Pavese alla fine di *La luna e i falò*, o da quello su cui Italo Calvino si sarebbe soffermato tra le sofferite pieghe del suo discorso premesso nel 1964 alla ristampa del *Sentiero dei nidi di ragno*.

La guerra è certamente un fatto che i riguarda i giovani, ma la specifica natura dei due conflitti mondiali del Novecento ha prodotto una peculiare frattura generazionale, resa ancora più forte per i combattenti degli anni Quaranta – lo abbiamo accennato per Meneghello e lo vedremo più avanti nei romanzi di Beppe Fenoglio – dall'illusoria sovrapposizione tra la loro esperienza e quella di chi aveva vissuto la vicenda bellica di trent'anni prima. Da una parte c'era il richiamo a cogliere le affinità tra le due guerre (Caporetto come l'otto settembre, per esempio), dall'altro l'impossibilità di farle convergere in uno schema comune. E in più, per chi sarebbe tornato dopo il 25 aprile, la scoperta – strutturale per ogni guerra, ma ancora più terribile perché il carattere globale della Seconda guerra mondiale dissipò il valore sociale della figura del reduce – che il tempo dell'eccezione era finito, che la propria vicenda non era esemplare per nessuno.

Non a caso, questa frattura generazionale trovava una rappresentazione ideale nella figura di Ulisse, che appare ripetutamente negli scritti dell'immediato dopoguerra. È del re-

²⁰ Meneghello, *I piccoli maestri*, p. 344.

sto naturale, com'è naturale che il poema omerico venisse a quell'epoca individuato come modello, e forse addirittura che attraverso di esso si prefigurasse il compito dello scrittore che avesse voluto raccontare la guerra e i suoi effetti.

Ulisse è per esempio chiamato il protagonista di *La parte difficile*, un romanzo di Oreste Del Buono del 1945, recentemente valorizzato anche come documento storico, dove la prova più difficile cui il milite superstite deve sottoporsi è il ritorno a casa, con la relativa carica di vergogna che lo caratterizza.²¹ E Ulisse torna, fatalmente, negli scritti giovanili ancora di Italo Calvino, che vi fa riferimento in un articolo pubblicato su «l'Unità» del 15 gennaio 1946 e intitolato *Omero antimilitarista*, dove, dopo essersi chiesto «Cos'è infatti l'Odissea?», afferma che «è la storia degli 8 settembre, l'Odissea, la storia di tutti gli 8 settembre della Storia».²² L'interesse di questo articolo non è però limitato al solo ricorrervi del mito ulissico; più importante è forse che vi si sottolinei la centralità di Ettore nell'epos omerico, da cui si deduce, oltre alla discutibile tesi di una dimensione "proletaria" dell'opera, il riconoscimento greco del valore del nemico. Ettore, il nemico ucciso: sorprendentemente, mentre parla di Ulisse e del ritorno del guerriero, Calvino sposta il discorso sul guerriero defunto, su colui cui il ritorno è reso impossibile. Se, come abbiamo ricordato in precedenza, nell'epica antica è fondamentale la polarizzazione, non la contrapposizione, tra Achille e Ulisse, qui è proprio quello schema a insinuarsi surrettiziamente in un discorso sul reduce. Se la gloria è caratteristica precipua dell'eroe morto in guerra, l'8 settembre e il racconto riducistico rimandano sempre alla morte dell'eroe: «raccontare la storia dell'8 settembre '43 e, per esteso, la Resistenza, significa approfittare d'una situazione analoga a quella da cui scaturì la grande epica greca», come voleva appunto Calvino. Ma sullo sfondo della morte.²³

²¹ Cfr. Bistarelli, *La storia del ritorno...*, pp. 56-7.

²² Italo Calvino, *Omero antimilitarista* [1946], in Id., *Saggi*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barengi, vol. I, Milano, Mondadori, 1991, pp. 2118-19.

²³ Di questo saggio calviniano ha parlato Falaschi, *Letteratura e guerra partigiana*, pp. 106-107. Il ricordo firmato da Mario Rigoni Stern il 10 aprile 1988 s'intitola *Primo Levi, moderna Odissea* e si legge in «Riga» (1997) *Primo Levi*, a cura di Marco Belpoliti, pp. 148-151.

Nel 1949, dopo aver scritto il suo romanzo sulla Resistenza (ne parleremo tra poco), Calvino spiegava che mentre la letteratura italiana non aveva ancora espresso un'opera che sintetizzasse «tutta la Resistenza», la stessa letteratura s'era invece «arricchita attraverso l'esperienza della Resistenza».²⁴ Anche da queste dichiarazioni viene una suggestione importante per il nostro discorso, soprattutto se incrociate con l'*Introduzione* del 1964, dove Calvino afferma che al momento di mettersi al lavoro sul *Sentiero* aveva a disposizione «un paesaggio», e che la Resistenza rappresentava «la fusione tra paesaggio e persone».²⁵ Rappresentare «tutta la Resistenza» significava dunque articolare quella fusione considerando i diversi paesaggi e le diverse persone. Ma il paesaggio di cui parlava Calvino null'altro era che lo sfondo costituito da quelle morti. Parlare dell'evento nella sua completezza e nella sua complessità avrebbe voluto dire calarlo dentro il mondo di Ettore: che è quanto avrebbe fatto Beppe Fenoglio.

Ettore, Achille, lo spazio del morto, e la necessità di attraversarlo, riconoscendo la frattura che è avvenuta: ed è appunto la frattura a costituire il nocciolo di quella particolare esperienza che è l'attraversamento della guerra. Innanzitutto, come frattura generazionale tra padri e figli,²⁶ e poi come frattura interiore, in ciascun individuo, tra il prima e il dopo. Nella realtà storica dell'Italia dell'immediato dopoguerra, queste due forme del disagio della generazione cresciuta sotto il fascismo e poi spiazzata, piuttosto che dal crollo del regime (in qualche modo atteso), dal disfacimento dell'esercito e dell'autorità regia, sembravano contraddette dalla continuità che invece fu subito avvertibile tra le vecchie strutture dello stato fascista e quelle nuove dello stato repubblicano. Se si guarda bene, anche la celebre interpretazione del fascismo come una «eccezione» o «parentesi» della tradizione liberale poteva trovare

²⁴ Italo Calvino, *La letteratura italiana sulla Resistenza* [1949], in Id., *Saggi*, p. 1492. L'articolo è utilizzato anche da Falaschi, *La resistenza armata nella narrativa italiana...*, p. 151.

²⁵ Italo Calvino, *Prefazione a Il sentiero dei nidi di ragno*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. I, p. 1188.

²⁶ Lo mostra il diario privato di Emanuele Artom, all'appunto del 23 febbraio 1944, dove del compagno Geo si parla come di uno «Sensibilissimo verso la famiglia e specialmente verso suo padre», che però «non è certo un buon figlio, e si rode di rimorsi. Sente l'abisso che separa padri e figli e non sa ancora che è incolmabile», citato in Falaschi, *Letteratura e guerra partigiana...*, p. 46.

una smentita nello stesso promotore di quella interpretazione. Quando nel 1927 Benedetto Croce aveva spiegato nella sua *Storia d'Italia dal 1871 al 1915* che l'intervento nella Grande Guerra a seguito della forzatura del «maggio radioso» e della pressione della piazza (sotto l'influenza di un eterogeneo conglomerato di forze politiche) aveva provocato un *vulnus* nell'ordinamento istituzionale, egli aveva voluto in realtà segnalare che quella ferita formale del 1915 si era poi ben acuita all'uscita dalla guerra, diventando uno dei fattori determinanti per l'affermazione del fascismo:

Pure, rimase l'impressione, e le fu dato risalto da taluni, che la volontà del popolo, e di gruppi di uomini risoluti parlanti in suo nome, si fosse sovrapposta alla volontà del parlamento, come se nell'ordinamento costituzionale il parlamento non rappresentasse esso soltanto la volontà del popolo; e che il popolo o quei gruppi di uomini avessero provveduto all'onore e alla fortuna d'Italia con l'intelligenza e la volontà che la sua Camera e il suo Senato non possedevano. A questa incrinatura nel rispetto per la legale rappresentanza nazionale allora si badò poco e da pochi, e il gran guadagno ottenuto e il turbine della guerra vi passarono sopra e la fecero dimenticare per allora; ma non poterono fare che l'accaduto non fosse accaduto.²⁷

L'uscita dalla prima guerra significò, in Italia, il suo protrarsi nelle spinte prodotte dalle nuove forze di orientamento politico delle masse, fino alla proclamazione della Guerra come «madre» del fascismo. L'uscita dalla seconda guerra, invece, se, da una parte, indirizzava la politica italiana nella prospettiva di un nuovo confronto mondiale, dall'altra dissimulava il problema del rapporto con il recente passato e con l'eredità del fascismo: rapporto che non poteva non passare attraverso la cancellazione delle diverse «fini» del conflitto e dei diversi «ritorni».²⁸ L'Italia

²⁷ Benedetto Croce, *Storia d'Italia dal 1871 al 1915* [1927], a cura di Giuseppe Galasso, Milano Adelphi, 1991, p. 372. Ma cfr. anche *Sulla discussione del progetto di Costituzione della Repubblica italiana*, discorso tenuto all'Assemblea costituente nella seduta pomeridiana dell'11 marzo 1947 (in Id., *Discorsi parlamentari*, Bologna, il Mulino, 2002, pp. 183-88), cui rispose il reciso intervento di Palmiro Togliatti, *Per una Costituzione democratica e progressiva*, che leggo in «Critica marxista» II (1964), n. 4-5, pp. 200-22.

²⁸ Cfr. adesso il libro di Luca La Rovere, *L'eredità del fascismo. Gli intellettuali, i giovani e la transizione al postfascismo. 1943-1948*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

che il 2 giugno 1946 giungeva al Referendum per scegliere tra Repubblica e monarchia proveniva dal marzo, dal luglio o dal settembre del 1943? O non veniva forse dal 25 aprile 1945? E se così era, come questa data si poteva conciliare con le precedenti?

E ancora, se le generazioni più anziane, come quella di Croce, figlie del XIX secolo, vedevano distorsioni e fratture nel passaggio dalla dittatura al nuovo stato, quale identità nazionale sarebbe stata possibile ai rappresentanti delle generazioni cresciute sotto il fascismo? E quale conflitto generazionale si apriva a questo punto? Come avrebbero potuto sistemarsi gli individui nella storia collettiva del loro paese, soprattutto dopo che questo era stato attraversato da due diverse guerre, quella tradizionale accompagnata da pesantissimi bombardamenti e quella partigiana, legata al territorio, inscritta dentro un paesaggio noto o comunque chiaramente qualificato?

Mi pare interessante notare come anche un poeta in apparenza lontano da ogni interesse per la storia abbia invece profondamente riflettuto su queste vicende, e anzi ne abbia nutrito il suo ultimo lavoro. Mi riferisco a Umberto Saba, i cui libri sono spesso accompagnati da precise indicazioni temporali, date che a ben guardare non sono per nulla legate a fatti o miti personali, ma semmai a fasi e occasioni collettive. Si pensi che il *Canzoniere* viene pubblicato da Einaudi nel 1945 con un'importante *Prefazione* firmata dall'Editore (ma dettata da Giacomo Debenedetti), e, ancora, che *Storia e cronistoria del Canzoniere* reca la data Firenze 1944-Milano 1947: cioè dalla Liberazione – prima di Firenze, poi man mano di tutta Italia – fino alla approvazione finale della Costituzione (22 dicembre 1947).²⁹ Ma sono le *Scorciatoie* e i *raccontini* a circoscrivere il lavoro compositivo con grande precisione: le *Scorciatoie* sono state scritte e pubblicate dal febbraio al giugno del 1945 (con la guerra europea ancora in corso, e addirittura già prima della Liberazione del 25 aprile); i *Raccontini* terminano nel «Giugno 1945».

La guerra finisce così col tramare la scrittura sabiana: non solo le *Ultime cose* scritte nell'aria pesta e mortale delle leggi razziali, ma anche queste prose appena ricordate, che pure

²⁹ Dalla nota al testo si evince che la redazione fu terminata nel «settembre 1947»: cfr. Umberto Saba, *Storia e cronistoria del «Canzoniere»*, in Id., *Tutte le prose*, a cura di Arrigo Stara, Milano, Mondadori, 2001, p. 1203.

hanno spesso un'atmosfera lieve se non ilare. Lo conferma a mio avviso *Adesso che la guerra è finita*, l'ultimo dei *Raccontini*, dove si narra di un piccolo incidente dell'immediato dopoguerra, con due soldati americani che, desiderosi di mischiarsi alla folla di una trattoria, strappano il manifesto che la segnala come territorio "Out of bounds", o insomma *off limits*. L'oste, più preoccupato delle conseguenze che ligio alle leggi, non li lascia sedere, e quelli vanno via imbronciati ma pacifici. Il narratore spiega che il cartello di divieto chiariva il pur perentorio breve testo con un'icona, ⊗: «Un cerchio (l'orizzonte?), dentro il cerchio due linee incrociate». ³⁰ Ebbene, credo sia davvero notevole osservare che, se alla fine di ogni serie delle *Scorciatoie* è sempre indicata la data di scrittura così da sancire con forza il rapporto tra poesia e storia, e se l'uso è conseguentemente ripreso anche alla fine dei *Raccontini*, qui, alla fine di *Adesso che la guerra è finita*, ultimo testo della serie, al posto della consueta lineetta che separa gli estremi temporali tra i quali ha avuto luogo la scrittura, compare l'icona del divieto: «Roma, Marzo ⊗ Giugno 1945». Come a dire che in quegli ultimi mesi, tra la fine della guerra e l'uscita dalla guerra, c'è un lasso di tempo *Out of bounds*, extraterritoriale.

Un tempo fuori del tempo e fuori dello spazio comuni e condivisi. Uno spazio temporale di passaggio dal prima al dopo, i cui margini appaiono incerti e instabili. La costruzione sabiana di questi luoghi non giurisdizionali, avrebbe detto Caproni, torna anche in un impressionante racconto di Giorgio Bassani, *Un notte del '43*, che sarebbe stato adattato per il cinema da Florestano Vancini nel film *La lunga notte del '43* (1960).

Si tratta di un racconto dalla profonda tramatura allegorica, il cui significato più profondo è ben illuminato dal titolo del film di Vancini: lo adattò per lo schermo, ed è pianamente realizzato attraverso il sistema letterario delle direttrici strutturali e semantiche. Il testo si apre su di un luogo di Ferrara tristemente famoso perché vi si consumò la ferocia dei Repubblicani, ma la dimensione testimoniale e "storiografica" è subito superata per mezzo di un'articolazione narrativa vagamente metafisica: al passante che si trovi ad attraversare distratto quello spazio tragico, si rivolge infatti una voce misteriosa che

³⁰ Umberto Saba, *Scorciatoie e raccontini*, in Id., *Tutte le prose*, p. 105.

ne richiama l'attenzione: la successiva ricostruzione del fatto di sangue è in realtà l'identificazione di questa voce.

Importante è che per far venire a giorno l'identità di chi ha deciso di farsi memoria coatta della Storia il racconto proceda andando avanti e indietro nel tempo, dal tempo dell'oggi (il 1956 della pubblicazione) al 1939, anno del matrimonio di Pino Barilari (il farmacista cui appunto appartiene la voce), e poi indietro al 1922 della marcia su Roma – durante la quale si assesta l'affermazione personale e politica di Sciangura, futuro responsabile dell'eccidio, mentre invece Barilari contrae la sifilide che anni dopo lo avrebbe costretto all'immobilità nella stanza al primo piano della sua farmacia, per poi andare di nuovo in avanti alla notte del 1943 del orribile atto fascista, al 1945 della Liberazione, al 1946 del processo per la strage, per tornare infine al tempo dell'oggi e concludersi.

Non è necessario qui ricostruire la raffinata tela ordita da Bassani, ma è importante notare almeno tre aspetti del racconto. Innanzitutto la sua prospettiva allegorica, la cui dimensione più superficiale è nella dialettica tra il nomignolo del fascista, Sciangura, e la malattia dal farmacista, quella sifilide contratta proprio, si direbbe, su istigazione di Sciangura che al ritorno dalla Marcia costringe il giovane Barilari a entrare in un bordello minacciandolo con la pistola: la corruzione fisica e morale degli italiani è dunque dovuta alla contaminazione con il fascismo. Questa contaminazione continua anche dopo la Liberazione, se è vero che al processo Pino Barilari dichiara di non aver visto nulla perchè stava dormendo, mentre sia Sciangura sia la moglie sono sicuri che egli fosse invece affacciato alla finestra e avesse pertanto riconosciuto i responsabili della strage. La notte del '43, come volle Vancini per il suo film, è dunque effettivamente lunga, tanto da oscurare anche il nuovo tempo della Repubblica. A questo aspetto allegorico, che in quanto tale – spiegava Paul De Man – implica una temporalità basata sulla ripetizione,³¹ si collega direttamente l'aspetto più propriamente narrativo, ossia la costruzione circolare del racconto, realizzata con un movimento di andirivieni che dall'oggi ci porta progres-

³¹ Paul De Man, *La retorica della temporalità* [1971], traduzione di Giancarlo Mazzacurati, in Id., *Cecità e visione. Linguaggio letterario e critica contemporanea*, a cura di Eduardo Saccone, Napoli, Liguori, 1975, pp. 237-93.

sivamente indietro al 1922 per poi riportarci, ancora per passi progressivi, di nuovo all'oggi: la confusione dei tempi, l'instabilità delle cronologie vale sia come figura della impossibilità di ricostruire i fatti nel processo penale sia come figura della sovrapposizione dei tempi, tra il fascismo, la sua origine nella crisi dello stato liberale (in connessione con la guerra: Sciagura è un ardito), e il sorgente nuovo stato italiano. Il terzo aspetto è ancora di carattere narrativo, diremmo quasi che ne costituisce la struttura profonda, che ha invece natura spaziale. Il racconto parte, si è detto, dall'oggi; più precisamente parte narrando una piccola stranezza che si ripete a Ferrara ogni volta che un forestiero (turista o contadino venuto per il mercato) si azzarda a passare non sotto il portico del Caffé della Borsa, ma sull'assolato marciapiede, che passa dinanzi alla rupe a picco della Torre dell'Orologio», lì dove caddero «le prime vittime in ordine di tempo della guerra civile italiana» (p. 164):³² a quel passante si rivolge all'improvviso una voce dall'alto che gli intima l'alt, e gli ingiunge di badare, di fare attenzione. È per spiegare l'origine di questa voce – abbiamo visto – che prende avvio il racconto, sebbene essa sia subito identificata come la voce di Barilari. Al termine del racconto scopriamo che l'uomo che ha testimoniato il falso nel 1946, consentendo a Sciagura di sfuggire alla giustizia e alla probabile fucilazione, è la stessa persona che richiama l'attenzione di chi passa lungo il marciapiede su cui vennero fucilati gli undici innocenti nella notte del 1943: lo spazio del lutto viene così riattivato da una voce che – compromessa a sua volta – si contrappone ai rituali pacificatori della memoria postbellica e postfascista, dove le lapidi non risuonano più per nessuno.

La frattura che il cambiamento di regime politico e il mutamento del panorama internazionale avrebbe dovuto produrre rispetto al passato bellico e fascista si mostra solo un esile paravento, una comoda narrazione collettiva, smentita dalla persistenza dei luoghi e dalla sovrapposizione temporale che vi si produce.

³² Giorgio Bassani, *Una notte del '43*, in Id., *Cinque storie ferraresi* [1956], Torino, Einaudi, 2005, p. 164.

Tre
L'ORFANO E IL FALÒ:
UNA STORIA DI RIPETIZIONE

Una delle più celebri definizioni di Calvino scrittore – uno «scoiattolo della penna» –, gli fu attribuita da Cesare Pavese nella sua recensione a *Il sentiero dei nidi di ragno*, con la quale, si proclamò l'ingresso nella letteratura italiana del quasi esordiente scrittore ligure, nato a San Remo nel 1923. Pavese usa parole perentorie, che chiariscono subito la scelta del giovane Calvino: raccontare non una storia di personaggi, ma una storia di fatti, trasformare cioè dei fatti «in parole», immergendovi dentro gli attori. L'intelligenza del giovane scrittore sarebbe stata di sottrarsi alla cronaca partigiana, evitando di mettersi a inseguire, se non la grande Storia nazionale, la più minuta storia delle piccole imprese, delle scaramucce militari, dell'approvvigionamento alimentare, degli appostamenti e delle marce in collina. Per liberarsi sia della trascrizione referenziale sia del «bel canto», ossia della retorica intorno a una vicenda che già in quegli anni era divenuta occasione per il confronto ideologico e per la rivendicazione di un primato nel futuro politico italiano, Calvino si sarebbe trasformato in «scoiattolo», creatura aerea e, se innocua, però misteriosa nella sua sospensione tra il sottobosco e il fitto degli alberi. Di qui la dimensione di «favola» e il «sapore ariostesco» del romanzo: due aspetti che innanzitutto l'autore, e poi i critici dei decenni successivi, avrebbe confermato come sigla precipua di quella scrittura.

Pavese incentrava la sua descrizione sul tono del romanzo, sulla prospettiva che vi veniva adottata e che in esso diventava fatto di stile: non delle azioni grandi misurate sulle coordinate

storiche e geografiche di un conflitto sanguinoso, ma una sequenza vertiginosa di fatti quasi tracciata sulle due dimensioni di una geometria euclidea (la *fiaba*); non personaggi con un passato, delle ragioni, una scelta e insomma un destino, ma «maschere», «“incontri”», «burattini» che si bruciano nel gesto, nell'evento istantaneo. Per «arrampicarsi sulle piante» e osservare il convulso agitarsi degli uomini, la loro smania di sesso, il radicamento biologico e in fondo ctonio e cioè misterioso di ogni loro azione, il giovane scrittore aveva scelto il punto di vista di un ragazzo, di un giovane ancora impubere, ancora sottratto alla responsabilità dell'età matura. L'Ariosto moderno, sostiene allora Pavese, si mischia con Kipling e Dickens, e Nievo, semmai: ma un Kim senza maturazione finale, un David Copperfield privo dello sguardo di chi guarda indietro al proprio passato una volta entrato nel mondo del lavoro, un Carletto Altoviti che non ha conosciuto la prigione e non ha perso la Pisana.

La conclusione di Pavese è sicura: Calvino è riuscito a «mettere nelle parole tutta la vita che si respira a questo mondo, comprimercela, martellarla». La fiaba è stato il suo strumento formale.

La recensione a *Il sentiero dei nidi di ragno* venne scritta il 16 ottobre 1947, e pubblicata pochi giorni dopo su «L'Unità». Nello stesso periodo Pavese stava lavorando a un romanzo di ambientazione bellica, *La casa in collina*, che avrebbe poi pubblicato insieme al precedente *Il carcere* (1938-39) nel volume *Prima che il gallo canti*, apparso nel 1948. Protagonista è un uomo maturo, il trentacinquenne Corrado, che pur continuando a lavorare nella sua scuola di Torino ha deciso, per rifugiarsi dai bombardamenti, di andare a vivere nelle colline che circondano la città. Lì vi incontra Cate, una vecchia fidanzata che aveva lasciato anni prima e che intanto ha avuto un bambino, ormai fatto ragazzo, che tutti chiamano Dino. Nel collegare i due romanzi riunendoli in un unico volume, l'autore sembra aver voluto presentare due varianti, diverse e non sovrapponibili, della solitudine: quella precedente e quella successiva allo scoppio della guerra. Nel tempo precedente il conflitto, se è vero che le ragioni dell'antifascismo hanno condotto Stefano al confino, isolandolo dai compagni e dall'impegno politico, è altrettanto vero che la mascolinità e le ragioni del sesso gli garantiscono la solidarietà degli altri uomini del paesino di

mare in cui è costretto a soggiornare. La solitudine di Stefano è piuttosto quella dimensione esistenziale derivante dal difficile confronto con l'altro, dalla riduzione alla sola sessualità, e in genere fisicità (da cui le lunghe pagine dedicate alle nuotate in mare), che può anche portare al crimine, ma che non impedisce di comunicare. Ben diversa è invece la solitudine di chi vive dopo che la guerra è scoppiata: a differenza di Stefano, Corrado non riesce a trovare nessun piano di intesa con gli altri, le sue oscure ragioni restano incomunicabili, egli non può che contrapporre all'imbarbarimento dello scontro l'autoisolamento: «Io sono solo. Cerco d'essere il più solo possibile», afferma il protagonista, rifiutando l'inclusione sia nel gruppo dei partigiani sia nel gruppo di quelli che rinfacciano ai partigiani la scelta violenta («*Voialtri* non posso essere io»¹).

L'isolamento del protagonista, che è anche il narratore, è tanto maggiore per la presenza ingombrante di Dino. Il ragazzo è nato pochi mesi dopo la rottura del rapporto tra Cate e Corrado, e la donna, pur assicurando che quest'ultimo non è il padre, fa di tutto per avvicinarlo al suo antico fidanzato, il quale a sua volta tenta di scorgere in quei tratti ancora fanciulli una rassomiglianza, una qualche parentela denunciata nel corpo. Allo sguardo che cerca di ritrovare la *natura* comune, si contrappone però l'irruzione della storia: il tempo della guerra sancisce infatti l'irrimediabile distanza tra i due. Mentre il ragazzo è sempre più affascinato dalle imprese partigiane e dal rischio dell'azione eroica, l'uomo maturo se ne sente via via più estraneo. Certo, Corrado può pure pensare che «se morissi in questa guerra, di me non resta che un ragazzo»², e cioè il ragazzo che egli è stato «vent'anni prima», ma in lui è profondamente radicata la scelta della non compromissione con l'insurrezione armata, è saldamente assunta la decisione di sottrarsi al martirio, a quella testimonianza d'impegno per la libertà che è connotata da espliciti tratti religiosi: «Dio, per averlo con sé [...], bisogna aver già rinunciato, bisogna esser pronti a spargere sangue. Pensavo a quei martiri di cui si studia

¹ Cesare Pavese, *La casa in collina*, in Id., *Prima che il gallo canti* [1949], Torino, Einaudi, 1954, p. 220.

²Ivi, p. 232.

al catechismo. La loro pace era una pace oltre la tomba, tutti avevano sparso del sangue. Come io non volevo».³

Per non spargere il sangue occorre però essere fuori della storia (occorre, cioè, isolarsi), e questo vuol dire non solo non impugnare le armi, ma anche sottrarsi alla *linea del sangue*, ripudiare la discendenza. Costretto alla fuga dopo una retata tedesca, Corrado trova rifugio in un collegio religioso; li viene condotto poco dopo anche Dino, la cui madre è stata intanto arrestata. Per ragioni di cautela, i due fingono di non conoscersi, limitandosi a pochi cenni e rari scambi di parole, finché Dino – il cui nome, si badi, è la riduzione infantile di “Corrado” – scappa dal collegio per riunirsi alle bande. A questo punto, sancita la frattura della generazione, Corrado decide di andare oltre Belbo, oltre Tanaro, oltre Dora, nell’illusoria speranza che il suo gesto di evasione possa cancellare la guerra. Ma è un’illusione: non solo perché «verrà il giorno che nessuno sarà fuori della guerra»,⁴ il giorno in cui anche chi non ha l’incoscienza dei ragazzi e riesce a non battersi il petto di fronte alla violenza distruttrice sarà costretto all’azione; ma perché, soprattutto, «ogni caduto somiglia a chi resta e gliene chiede ragione»,⁵ perché insomma al sopravvissuto resta l’assurdo compito di trovare il perché: e mentre i morti si avvolgono nel loro mistero, il vivo, conficcato nella sua rupe, è condannato a rimuginare su quanto è accaduto.⁶ Ineluttabilmente isolato, sia pure contro la sua volontà, il soggetto che attraversa la guerra non può più «passare le consegne» alle nuove generazioni.

Attonito di fronte al riconoscimento della ineluttabilità del destino personale, che è destino di una generazione se non di un’epoca, Corrado vive i mesi della guerra partigiana chiuso nella collina della sua giovinezza, la collina che per lui «resta tuttora un paese d’infanzia, di falò e di scappate, di giochi».⁷ Vi è qui lo stesso clima di un’altra prosa di Pavese, *Il mare*, scritta tra il settembre e l’ottobre del 1942, ben prima che i fatti

³ Ivi, p. 264.

⁴ Ivi, p. 308.

⁵ Ivi, p. 310.

⁶ «Io potevo esser sciolto se un altro prendeva il mio posto. E Chirone si è fatto trafiggere da te, che la sorte mandava» (Cesare Pavese, *Dialoghi con Leucò* [1947], Torino, Einaudi, 1986, p. 73).

⁷ Pavese, *La casa in collina*, p. 308.

successivi all'8 settembre 1943 sconvolgersero la vita di tutti. Lo stesso materiale torna dunque in condizioni biografiche e compositive assai differenti, a sottolineare che lo spazio delle colline circoscrive una dimensione specifica, il tempo iterativo e quasi sacrale delle attività di campagna, dove il gesto del contadino ripete un moto ancestrale, dove l'ansia di raggiungere il mare si stempera nella ebbra fuga di prima estate, quando si avvertono, ancora oscuri, i moti dionisiaci. Non a caso, nel pensiero e negli scritti mitologici di Pavese, la collina, la vigna, i fuochi di fine giugno sono tutti luoghi dell'accaduto-per-sempre, schemi concretati che consentono l'epifania, l'apparizione del mistero. Come annota infatti nei suoi scritti teorici, il racconto mitologico è «una norma, lo schema di un fatto avvenuto una volta per tutte [...] Per questo esso avviene sempre alle origini, come nell'infanzia: è fuori del tempo».⁸

Nostalgia dell'infanzia e malinconia del passato sono del resto esplicitamente contrapposte dallo scrittore piemontese. La prima sarebbe l'avvertimento di una ripetizione che è l'assoluto; la seconda realizzerebbe invece la consapevolezza dell'avvento della storia, e della necessità di prendervi posizione. Tra l'una e l'altra, tra il *prima* della fanciullezza e il *dopo* della maturità si situa invece l'adolescenza, che è zona di transito, movimento continuo, puri accadimenti in successione. Essa risulta pertanto esclusa dal meccanismo della *ripetizione*, ossia da quella logica temporale fondamentale che trasforma il racconto in fatto significativo. Si trova qui uno dei centri della riflessione mitologica pavesiana, secondo la quale non conta che un evento sia accaduto «una volta» perché esso divenga simbolo vitale. Occorre invece la ripetizione: il giro delle stagioni e il ripetersi ciclico della festa, nell'ambito rituale; la narrazione, il rinnovarsi di una vicenda, inventata, sia pure, ma prima, in una qualche forma, esistita come invenzione dell'"autore", nell'ambito letterario. Lo spiega bene *Del mito, del simbolo e d'altro* (1943-44): «rigorosamente, non esiste un "veder le cose la prima volta": quella che conta è sempre la seconda».⁹ L'unicità

⁸ Cesare Pavese, *Del mito, del simbolo e d'altro*, in Id., *Saggi letterari* [1951, con presentazione di Italo Calvino], Torino, Einaudi, 1977, p. 272 (il testo apre la parte terza, "La vigna", di un altro libro pavesiano: *Feria d'agosto*, 1946).

⁹ Ivi, p. 274. Si veda Dominique Fernandez, *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza europea* [1958], Milano, Lerici, 1960; e soprattutto si rileggano le riflessioni che

di un evento esiste solo se, paradossalmente, accade due volte, se ri-accade. In questo modo si passa dallo “una volta” («Accadde una volta») al per-sempre-accaduto; che è poi l’obiettivo primario dell’arte narrativa: separare nella storia, nella pura sequenza degli eventi (per esempio: della guerra partigiana), il momento di verità che ne consenta la liberazione dall’aneddotico. Calvino, secondo Pavese, aveva provato a realizzare questa direzione adottando il punto di vista di un bambino; quanto a sé, egli aveva scelto sin dai tempi di *Mari del Sud* – la poesia del 1931 che inaugura *Lavorare stanca* – di adottare una serie numerata di “luoghi” (la collina, i falò, la vigna, le notti illuminate dalla luna) dentro cui situare dei fatti singolari eppur tipici, archetipici. E questo non perché sia possibile riattingere l’infanzia *in sé*, annullare le distanze e sprofondarsi nel tumulto del pre-verbale, ma perché un certo sapere tecnico (per esempio il saper raccontare), attraverso un sistema di universali fantastici, riesce a far emergere ciò che è perduto: quella «cadenza significativa» che si avverte nel reale e che pure fa resistenza.¹⁰

Il sentiero dei nidi di ragno non è in fondo lontano da questo ambito di riflessioni. Rispetto al racconto testimoniale, rispetto al rischio dell’aneddoto e della ripetizione vuota, Calvino risponde con un’operazione di *straniamento*, come spiegò egli stesso nell’importante *Prefazione* del 1964, dove parlò di un suo neo-espressionismo piuttosto che di neo-realismo. La prospettiva straniata conseguita attraverso l’adozione del punto di vista del protagonista ragazzino consente di ricollocare i chicchi progressivi, come in un rosario, che compongono la vicenda dentro una sfera più ampia, fino a inaugurare un ripensamento di quella stessa vicenda dentro la più recente Storia d’Italia. Lo si evince dal capitolo che meno sembra fondersi con la vicenda del bambino, quello in cui il commissario Kim spiega

ne trasse Ernesto De Martino, pubblicate col titolo *L’etnologo e il poeta*, in Cesare Pavese-Ernesto De Martino, *La collana viola. Lettere 1945-1950*, a cura di Pietro Angelini, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, pp. 191-5.

¹⁰ Cesare Pavese, *Raccontare è monotono*, ivi, p. 308. Credo importante osservare che queste considerazioni appartengono a quanto Pavese pensa e scrive tra il 1942 e il marzo 1950, ossia prima, durante e dopo la preparazione delle prose che compongono i *Dialoghi con Leucò* cui lavora tra il dicembre 1945 e il marzo 1947. Sul rapporto tra mito e ripetizione cfr. Mario Untersteiner, *Fisiologia del mito* [1946], Torino, Bollati Boringhieri, 1991.

le ragioni quasi ancestrali dell'adesione di tanti uomini semplici alla guerra partigiana, riconducendole al furore, all'odio, alla scoperta della violenza che ciascuno alberga dentro di sé. Un capitolo spiazzante, questo dedicato a Kim – lo avrebbe ammesso quasi venti anni dopo lo stesso autore –, che Pavese aveva invece letto in continuità col resto dell'opera, segnalando il medesimo spirito infantile, il medesimo respiro di aria aperta, campagna.

«Domani sarà una grande battaglia. Kim è sereno “A, bi, ci”, dirà. Continua a pensare: ti amo, Adriana. Questo, e nient'altro che questo è la storia».¹¹ Così Calvino termina il nono capitolo del suo romanzo, ribadendo che, fanciulli e uomini maturi, semplici partigiani e commissari politici professionisti dell'indottrinamento ideologico, tutti gli uomini percorrono il loro destino ignorandone la scansione, la «cadenza». Essi sono tutti come bambini – «piccoli bruti inconsapevoli», avrebbe detto Pavese –, che il reale accoglie «come accoglie le pietre».¹² E proprio come il suo maestro piemontese, anche il più giovane scrittore pensa che quella naturalità vada respinta, e che tale reazione vada realizzata con un fatto di tecnica, di forma. Di qui la necessità di una rotazione dello sguardo che possa restituire il mistero: della violenza della guerra, del contatto propriamente fisico con la morte, dell'inestricabile baricentro biologico su cui poggia ogni nostra azione. Ecco perché Calvino affida a un giovane orfano la centralità della scena. Un orfano: staccato dalla linea generazionale; un bambino: staccato dall'obbligo della scelta. Tra il tempo del prima e il tempo del dopo, anche nelle pagine più impegnate e “analitiche” del nono capitolo, *Il sentiero dei nidi di ragno* gravita, insomma, sul prima, sull'infanzia. Una gravitazione, si deve osservare, sulla quale in quegli stessi anni sarebbe tornato anche Cesare Pavese, mettendo però in evidenza quanto il più giovane collega aveva lasciato inespreso, così da far dire al suo protagonista-narratore Corrado di essersi accorto che

¹¹ Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno* [1947], in Id., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, vol. I, Milano, Mondadori, 1991, p. 153.

¹² Pavese, *Raccontare è monotono*, p. 288.

in tutto quest'anno [passato a rifugiarsi nella casa della giovinezza], e anche prima, anche ai tempi delle magre follie [...] ho vissuto un solo lungo isolamento, una futile vacanza, come un ragazzo che giocando a nascondersi entra dentro un cespuglio e ci sta bene, guarda il cielo da sotto le foglie, e si dimentica di uscire mai più.¹³

Una riflessione, di cui Calvino si sarebbe forse ricordato quando avrebbe iniziato a scrivere *Il barone rampante*.

Non solo di un padre, ma di un bastardo parla del resto anche *La casa in collina*. Un padre, Corrado, sia pure forse non un padre biologico, che prima si sottrae al proprio ruolo per scelta di autoisolamento, e che in seguito è impedito ad assumere quello stesso ruolo dagli effetti della guerra, e dalla separazione generazionale che ne è conseguita. Un figlio, Dino, ossia Corrado, che viceversa si sottrae alla mancanza di ascendenza (nel corso della vicenda perde anche la madre, arrestata dai nazifascisti) scegliendo la guerra partigiana. E questo proprio in quello scenario delle colline, che è luogo della prima epifania, sede mitologica per eccellenza.

Su questo nucleo narrativo e concettuale Pavese torna quasi due anni dopo, allorché scrive *La luna e i falò*, opera che lo impegna tra il settembre e il novembre del 1949, negli stessi mesi in cui, tra il luglio 1949 e il gennaio 1950, riapre la sua riflessione sul mito. Il nuovo romanzo è la storia di un altro orfano, che dopo un lungo periodo di emigrazione negli Stati Uniti torna a rivedere la terra da cui è scappato anni prima.¹⁴

Il tema e le situazioni sono tipiche dello scrittore piemontese, profondamente radicate nel suo immaginario folclorico e letterario, come risulta dal repertorio realizzato da alcuni componimenti di *Lavorare stanca* e da alcune prose di *Feria d'agosto* risalenti nel complesso al quindicennio tra i primi anni Trenta e il periodo del conflitto mondiale.¹⁵ Ma questa identità

¹³Pavese, *La casa in collina*, p. 309.

¹⁴Per un'interpretazione del romanzo pavesiano, nel suo contesto storico-letterario e nei suoi risvolti culturali, cfr. Vittorio Spinazzola, *Nelle Langhe, dopo la guerra*, in Id., *Itaca, addio. Vittorini, Pavese, Meneghello, Satta: il romanzo del ritorno*, Milano, il Saggiatore, 2001, pp. 89-137.

¹⁵Cfr. Cesare Pavese, *Lavorare stanca* [1943], Torino, Einaudi, 1952; Id., *Feria d'agosto* [1945], Torino, Einaudi, 1968.

di temi e motivi mette in luce le differenze specifiche col romanzo precedente, di cui *La luna e i falò* suona, se non come una sconfessione, certo come un'inversione di rotta, forse il tentativo di risarcire la spaccatura generazionale rappresentata in precedenza. L'Americano, il quarantenne protagonista dell'opera (da ragazzo soprannominato Anguilla), mentre attraversa i luoghi della sua terra, cui è tornato alla fine della guerra e di cui fatica a riconoscere l'immagine che conservava dalla giovinezza, finisce col legarsi a un bambino, cui tenta di passare il testimone della propria esperienza, il senso di una storia, individuale ma al tempo stesso replicabile perché frutto di una scelta che può essere tramandata alla generazione successiva. Cinto, questo il nome del ragazzino, è storpio: un marchio del corpo che lo collega direttamente al mito tragico e in particolare a Edipo. È in questo segno che il protagonista riconosce l'elemento che può distinguere il bambino dagli altri, che cioè ne fa il potenziale portatore di un destino. E in effetti la storia di Cinto finisce col sistemarsi in parallelo con quella del protagonista, quasi ne fosse una replica: anch'egli è infatti una vittima dell'inesorabile sistema economico della campagna e anch'egli finisce col diventare un orfano, perdendo l'intera famiglia durante un accesso di furia omicida del padre culminante nel rogo della casa e nel suicidio. Se è necessario che l'esperienza, la storia personale dell'Americano sia trasmessa di generazione in generazione, ciò può accadere solo in virtù della ripetizione: le cose accadute-per-sempre sono infatti tali solo quando accadono una seconda volta: come nei rituali agricoli (i falò del giorno di san Giovanni), o come nel racconto.

Il sistema della narrazione realizzato nella *Luna e i falò* è assai complessa: la vicenda dell'emigrazione del protagonista procede infatti a incrocio con il racconto della sua infanzia, e contemporaneamente alla rappresentazione del tempo presente del ritorno. Al tema della ripetizione che è proprio di ogni ritorno si somma un altro tema importante, il quale anzi meglio si direbbe assommare dal precedente: la complessa dinamica narrativa del romanzo è infatti coerente con la necessità di mostrare che una generazione può realizzarsi solo staccandosi dalla linea del sangue e accettando l'orfanità. Cinto, il bambino-orfano-storpio emerso alla Storia *dopo* la guerra, diventa così il nuovo depositario del mito.

Tra i tre piani del racconto, la giovinezza del protagonista, la sua vita di emigrante in America, il suo ritorno nella terra avita, si insinua inoltre un quarto e importante livello: quello della guerra, che in buona parte coincide col periodo in cui il protagonista è stato lontano. Protagonista di quest'ulteriore piano del racconto è Nuto, amico d'infanzia dell'Americano e suonatore di clarinetto nelle banda del paese (altra figura già presente in *Il mare*), che ha direttamente partecipato in prima persona alla guerra partigiana, ha combattuto e ha ucciso. E in particolare ha giustiziato delle spie, e tra queste la giovane Santa, che era la sua fidanzata. Si tratta di un passaggio narrativo di grande importanza, al quale sono strategicamente dedicate le ultime righe del romanzo. La giovane, riconosciuta colpevole di tradimento e catturata, dopo un sommario processo viene condotta in campagna per la fucilazione. Per evitare che il cadavere venga abusato – «un donna come lei», infatti, «faceva ancora gola a troppi» –, Nuto e un suo compagno lo ricoprono con delle fascine, versano della benzina sulla pira, e vi danno fuoco: «A mezzogiorno era tutta cenere. L'altr'anno c'era ancora il segno, come il letto di un falò».¹⁶

Il rogo del corpo è giustificato con un argomento utilitaristico, preservare la donna dalla violenza necrofila. Esso va però considerato dentro quel vero e proprio “sistema dei roghi”, che nel romanzo ha un forte valore strutturale. Tra il fuoco iterato del rito di san Giovanni e il fuoco repentino occasionato dall'oppressione sociale ed economica dei rapporti padronali (il padre di Cinto è stato rovinato dalle esose richieste della padrona del podere da lui curato), questo terzo fuoco che distrugge il corpo di Santa è infatti un ennesimo segnale del tentativo di conrtire la storia in mito, e del fallimento di questa conversione. «L'altr'anno c'era ancora il segno» è una dichiarazione che indica l'esistenza di un luogo dov'è accaduto un evento: “qui fu dove bruciammo”, insomma, che è come dire “qui fu dove apparve la divinità”, dove il residuo trasforma l'evento in schema, il contingente nell'accaduto-per-sempre. Si riconosce qui lo stesso procedimento simbolico individuato da Pavese nel racconto mitologico, che consiste nel fatto che l'evento accaduto “una volta” (in questo caso i falò visti da

¹⁶ Cesare Pavese, *La luna e i falò* [1950], Torino, Einaudi, 1952, p. 175.

bambino), ripetendosi «una seconda volta» (il rogo di Santa, l'accesso di follia del padre di Cinto) si trasforma in mito. Se questa è la potenza creatrice del racconto, la specifica energia della letteratura, se cioè la ripetizione *una volta* (il corpo di Santa) e *un'altra* (l'incendio della casa con dentro i cadaveri dei familiari di Cinto) dello schema ancestrale, connette l'*ora* della realtà storica al *per sempre* del mito, questo meccanismo è però anche quel che rischia di compromettere la resistenza dell'evento perché, proprio attraverso la ripetizione, mostra la differenza tra il *prima* e il *dopo*: il passaggio al mito insinua insomma il fallimento della letteratura.

La serie realizzata da questa sequenza di roghi introduce all'altro grande tema che sigla la continuità tra *La casa in collina* e *La luna e i falò*, un tema profondamente intrecciato con la guerra e la lotta partigiana. C'è in questo senso un importante episodio di *La luna e i falò* che, illuminato a ritroso dal riverbero del fuoco in cui brucia il corpo di Santa, mostra il tema nella sua massima forza. Mentre è al lavoro per aprire la terra di un campo incolto, un contadino scopre all'improvviso due cadaveri malamente sepolti, due spie repubblicane con la testa schiacciata e senza scarpe: «dovevano essere repubblicani perché i partigiani morivano a valle, fucilati sulle piazze e impiccati ai balconi». ¹⁷ Che il ritrovamento casuale sia l'occasione per una campagna ideologica dei nostalgici del regime e delle insegne clericali, con messa pubblica e discorso del prete, è qui meno importante rispetto al puro fatto del ritrovamento. Le colline sono piene di cadaveri, che sembrano quasi non sopportare la sepoltura, restando in attesa di qualcuno che li vada a liberare dalla coltre di terra (di morti «ce n'è, ce n'è», dice un personaggio, «basta aver tempo a cercarli»: «sembrava parlasse di andare a funghi», osserva il narratore). ¹⁸ È anzi la stessa terra che sembra volersene liberare: come nel caso di quel tedesco che «avevano sepolto i partigiani» e che «l'acqua l'ha portato in basso» finché l'hanno trovato «sotto il fango e

¹⁷ Ivi, p. 59. Sull'uso simbolico del corpo morto dei partigiani, cfr. Giovanni De Luna, *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 151, sgg.

¹⁸ Pavese, *La luna e i falò*, p. 41.

le pietre». ¹⁹ I cadaveri si offrono, letteralmente, nelle vesti di *revenants*, ritornanti i cui fantasmi inquieti si aggirano per le colline e attraverso le cui *emersioni* Pavese illustra la dialettica tra la sepoltura non riuscita e la banalizzazione ideologica o polemica della morte. Se la fine della guerra non ha significato quella *pace* nella quale i morti possano riposare, ciò significa che un rito antico quanto e più quello dei falò di giugno: il seppellimento dei cadaveri e il conseguente instaurarsi della barriera che separa il vivo dal morto, non è più efficace.

Si mostra qui la profonda inversione cui Pavese sottomette il principio della ripetizione, facendo sì che il racconto – presentando *di nuovo* quanto già accaduto e trasformandolo in *per sempre* – riveli che l'evento non può più essere riscattato dalla sacralità. La violenza e la morte sono irredimibili, e questo fallimento fa emergere il paradossale e forse beffardo schema mitologico, in virtù del quale la trasfigurazione letteraria rende palese che nel tempo del dopo, nel tempo successivo al passaggio della guerra, è avvenuto il crollo delle strutture culturali. Che è ciò in cui consiste la parentela tra i due romanzi pavesiani: mentre infatti Corrado, nel pieno della guerra (inverno del 1944), afferma che «tutti, se un giorno dovesse finire, dovrebbero chiedersi – E dei caduti che facciamo? Perché sono morti?» rispondendosi che «forse lo sanno unicamente i morti, e soltanto per loro la guerra è finita davvero», ²⁰ l'Americano, insieme a Nuto e agli altri sopravvissuti della guerra, deve affrontare la domanda che i caduti gli pongono riemergendo dalle loro provvisorie sepolture: «e perché tu, tu che adesso attraversi questi luoghi, tu che adesso racconti gli anni del sangue, perché non sei morto *anche tu?*»

È importante osservare che il tema dell'affioramento dei cadaveri era già presente anche nel *Sentiero dei nidi di ragno*. C'è in particolare una scena nella quale si mostra il comandante della banda partigiana in cui si è imbattuto Pin, costringere il ragazzo a seppellire un falchetto ucciso dal cuoco. Spintosi verso l'angolo del bosco, Pin «cammina per i prati, con strani giri. Non vuole, scavando una fossa per l'uccello, scoprire con la zampa un volto umano. Non vuole calpestarli nemmeno,

¹⁹ Ivi, p. 38.

²⁰ Pavese, *La casa in collina*, p. 311.

i morti, ha paura di loro».²¹ Tra repulsione e attrazione per i cadaveri, Pin scopre la confusione di organico e inorganico che attraversa la guerra, scopre anzi la confusione di seppellimento e disseppellimento, e la conseguente condizione inquieta dei morti, sempre pronti a ripresentarsi coi segni della loro metamorfosi. Certo, lo sguardo nel romanzo di Calvino è quello di un ragazzo, ma non per questo la storia smette di mostrare il suo aspetto crudele; anzi, la riduzione dell'evento alle dimensioni della fiaba rende il mistero più inquietante. Lo stesso comandante, del resto, non aveva forse invitato Pin una notte a spingersi un poco più lontano dall'accampamento per trovare una sorpresa? E quella sorpresa egli non l'aveva forse quasi calpestata?

Sotto di sé vede una grande forma bianca stesa attraverso la fascia: un corpo umano già gonfio a schiena nell'erba. Pin lo guarda incantato: c'è una mano nera che sale dalla terra su quel corpo, scivola sulla carne, s'aggrappa come la mano d'un annegato. Non è una mano: è un rospo.²²

Cadaveri di fascisti fucilati e non seppelliti, oppure corpi sepolti che riemergono per un'alluvione o un'escavazione distratta: sia l'incuria sacrilega degli uomini o il silenzioso sommovimento della Natura, anche qui le forme della cultura, i rituali del vivere collettivo restano sospesi, interdetti. E i ritornanti ripetono tutti la medesima cantilena. In un gioco d'incroci e di rimandi proprio Calvino avrebbe del resto ricordato, nella celebre *Prefazione* del 1964 al suo primo romanzo, che «fu Pavese che riuscì a scrivere: "Ogni caduto somiglia a chi resta, e gliene chiede ragione"».²³

Altro che immagine del sopravvissuto come colui che vede ai propri piedi i cadaveri e ne gioisce barbaricamente opponendo se stesso vivo al proprio simile defunto, come proponeva Canetti in *Massa e potere*, da questi testi sembra sortire una teoria opposta, secondo la quale il sopravvissuto si ritrova ossessionato da una domanda che, quasi nella forma del re-

²¹ Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, p. 166.

²² Ivi, pp. 115-6.

²³ Italo Calvino, *Prefazione*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. I, p. 1998.

bus, gli si presenta costantemente inscritta nelle cose. E allora la vitalità e la mania di raccontare le proprie vicende di cui parla ancora Calvino nella stessa *Prefazione* non andranno più considerate la clamorosa smentita di quei reduci ammutoliti al ritorno dal fronte, incapaci di riportare nelle forme della narrazione la propria esperienza vissuta di cui parlò Walter Benjamin nel suo già ricordato saggio su Leskov²⁴; al contrario esse andranno considerate come un rumore di fondo del dopoguerra, il segno del parossismo di chi si credette scampato.

D'altra parte, questo del seppellimento è un motivo ricorrente in molta narrativa che racconta le vicende del biennio 1943-45, forse soltanto per una banale esigenza di concretezza nel parlare della guerra, di cui costituirebbe un efficace "effetto di reale", ma forse anche per il profondo radicamento simbolico di una pratica e verrebbe da dire di un sentimento, ben siglato nella formula cristiana: *Requiescat in pace*.

Così accade per esempio in un racconto di Giovanni Comisso, *Il fuggitivo*, pubblicato nella rivista di Calamandrei «Il Ponte» nel 1950, dove si descrive il corpo che «da due mesi giaceva quasi insepolto, cibo ai corvi e alle volpi».²⁵ E così accade in *Horcynus Orca* (1975) di Stefano D'Arrigo, dove il mito mediterraneo delle belve Scilla e Cariddi, incantatrici e divoratrici di uomini, le cui ossa lasciavano biancheggiare sulla spiaggia, viene riattualizzato nella forma tecnologica della distruzione di massa dispiegatasi nella Seconda guerra mondiale. In questo romanzo di ambizioni epiche si descrive il gioco delle correnti provenienti dallo Jonio e dal Tirreno che, scontrandosi nella linea centrale dello Stretto di Messina, produce una zona di mare in cui si ammassano i cadaveri degli uomini ammazzati negli scontri navali. Il mare colore del vino di Omero e i campi salmastri di Virgilio diventano così una vasta distesa cimiteriale. Un cimitero d'acqua e dunque un luogo instabile che rende impossibile il "riposo in pace" dei cadaveri, tanto che il misterioso personaggio della traghettatrice notturna Ciccina Circé incanta con una campanela i delfini per tenere lontani

²⁴ Walter Benjamin, *Il Narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov* [1936], in *Angelus novus*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962, pp. 247-74.

²⁵ Giovanni Comisso, *Il fuggitivo*, «Il Ponte», VI (1950), nn. 7, pp. 794-802 e 8, pp. 913-24 (923).

i corpi che emergono dalle onde e che ella crede di sentire mentre implorano: «Terra, terra, sepoltura, sepoltura». Altro che metamorfosare gli esseri umani in bestie, questa Circe moderna li tiene lontani da sé attraverso le bestie, nel timore che in mezzo a quei cadaveri appaia quello che possa dirle “e tu, perché non sei morta anche tu?”.²⁶

Altrettanto accade, infine, nell'opera partigiana di Beppe Fenoglio, in cui la dialettica tra corpo umano e corpo della collina, si risolve in una fatale attrazione della seconda verso il primo. Fra i tanti possibili esempi ce n'è uno nella seconda redazione del *Partigiano Johnny*, dove il protagonista, imbattutosi in un caduto, si siede affianco al cadavere «sull'erba rigida, innaffiata di sangue. La sua faccia era glabra e serena, i suoi capelli bene raviati ad onta dello scossone della raffica uccidente e del tonfo a terra».²⁷ Del resto, già nella primitiva redazione in lingua inglese l'erba delle Langhe era ritratta come un «avello-grass»,²⁸ dimensione ctonia e più precisamente sepolcrale che trova il suo acme nel racconto intitolato *Nella Valle di San Benedetto*, dove una voce che dice io racconta di essersi rifugiata dentro una tomba per scampare a una retata fascista: «Respiravo bene, non sentivo assolutamente nessun tanfo e la parete alla quale mi appoggiavo era asciutta. Una tomba sana, davvero la migliore del cimitero di San Benedetto».²⁹ Se a questo livello il richiamo della terra avita implica una fascinazione nei confronti della condizione cadaverica, un'attrazione per il ricongiungimento con la serie dei padri (il romanzo breve *La Malora* inizia «Pioveva su tutte le Langhe, lassù, a San Benedetto mio padre si pigliava la sua prima acqua sottoterra»),³⁰ il seppellimento dei partigiani morti in combattimento o durante un'imboscata (come anche dei fascisti fucilati) viene immediatamente ricondotto all'ingrassarsi della terra e al conseguente crescere più ricco dell'erba. Come in un altro racconto, *Il trucco*, inserito nella prima raccolta albese e poi

²⁶ Stefano D'Arrigo, *Horcynus Orca* [1975], a cura di Walter Pedullà, Milano, Rizzoli, 2003.

²⁷ Beppe Fenoglio, *Il partigiano Johnny*, II redazione, in Id., *Opere*, vol. I, to. II, Torino, Einaudi, 1978, p. 1116.

²⁸ Beppe Fenoglio, *Ur partigiano Johnny*, ivi, vol. I, to. I, p. 117.

²⁹ Beppe Fenoglio, *I ventitre giorni della città di Alba*, ivi, vol. II, p. 75.

³⁰ Beppe Fenoglio, *La malora*, ivi, p. 371.

espunto: «vedrai questa primavera che l'erba cresce qui sopra più alta d'una spanna di tutta l'altra».³¹ Erba, terra e fango ai quali la prima redazione del *Partigiano Johnny* riduce il protagonista con grande esplicitzza: durante lo scontro coi fascisti, strisciando sul terreno per sottrarsi alle raffiche micidiali dei mitragliatori fascisti, egli si ritrova le mani «guantate di fango, con fili d'erba infissi»,³² come se appunto fosse già stato sepolto nelle Langhe, accolto in quella pace cantata da Hopkins che Fenoglio si sarebbe poi ritrovato nel dopoguerra a recitare, appunto, «sdraiato nel verde» (lo si legge nel suo *Diario*): «ma questi brandelli di pace son povera pace. Qual pura pace tollera / allarmi di guerra, le spaventevoli guerre, la morte di se stessa?».³³ In quell'erba, in quella pace, evidentemente, non si può più "requiescere".

Nel giugno del 1964 Italo Calvino scrive – si è già ricordato – un'importante e a tratti commossa *Prefazione* a *Il sentiero dei nidi di ragno*. Sono pagine dichiaratamente difficili e sofferte, pagine che stentano a compiersi in un discorso continuo, costringendo lo scrittore a interrompersi e a ricominciare daccapo più volte. Calvino sente la necessità di situare e quasi giustificare il «primo libro che ha scritto». Di situarlo rispetto alla sua epoca storica: si trattava di un libro redatto a breve distanza dai tempi in cui è ambientata la vicenda narrata. Di situarlo in relazione alla sua esperienza letteraria: egli si era mosso in uno spazio formale composito, costituito da quella «specie di triangolo» ai cui vertici c'erano i modelli italiani riconosciuti («*I Malavoglia*, *Conversazione in Sicilia*, *Paesi tuoi*»), ma anche dalle molteplici letture più o meno giovanili (da Stevenson a Nievo, da Hemingway a Babel) e da un certo suo rapporto con l'esperienza dell'espressionismo internazionale, giunto con ritardo in Italia. Di situarlo, infine, anche in relazione alla sua esperienza biografica, che era quella di un «borghese» per il quale l'antifascismo era stato una risposta "umoristica" (lo abbiamo già segnalato in precedenza, e qui basta rimandare ad *Avanguardisti a Mentone* e alle *Notti dell'UMPA*), e cioè a mezzo tra un fatto di stile e un fatto viscerale, che poi aveva dovuto

³¹ Fenoglio, *I ventitre giorni...*, p. 261.

³² Fenoglio, *Il Partigiano Johnny*, p. 921.

³³ Beppe Fenoglio, *Diario*, ivi, vol. III, p. 210.

misurarsi con la necessità della violenza, della contrapposizione armata e dei suoi inevitabili risvolti sanguinosi. Gli uomini e le donne usciti dalla guerra partigiana – spiega Calvino, che aveva militato in una formazione garibaldina – erano «carichi di storie da raccontare, ognuno aveva avuto la sua, ognuno aveva vissuto vite irregolari drammatiche avventurose». ³⁴ La vita di *dopo* la guerra imponeva così di parlare del *prima* della pace, cioè di quella parentesi che era stata una stagione di sangue e di morte. Per farlo occorreva però un punto di vista, come abbiamo già detto: e per trovarlo occorreva mobilitare quel composito sistema di modelli in cui si mischiavano libri di avventura, classici dell'Ottocento, romanzi dal profondo spessore mitologico.

Sono pagine dichiaratamente difficili e sofferte, queste di Calvino, che pure procede con lo spirito analitico che gli è proprio, con quella spinta a trarre fuori *dall'opaco* le forme prime che poi tanti lettori gli hanno riconosciuto come sigla specifica. Ed è proprio per questo che lo scrittore non può impedirsi di far emergere la cicatrice che insieme sutura e sfigura il suo discorso, e che egli chiama «rimorso». La frenesia dei racconti, la smania di raccontare la propria vicenda poteva infatti andar bene per gli incontri provvisori e febbrili dei viaggi in treno, delle commemorazioni, dei corsivi giornalistici immediati. Per fare un romanzo sulla guerra partigiana occorreva invece trovare un punto di vista che permettesse di accedere a quella «fusione di paesaggio e persone» che la Resistenza era stata. «Le deformazioni della lente espressionistica – spiega l'autore – si proiettano in questo libro sui volti che erano stati dei miei cari compagni»: è questa la soluzione che gli avrebbe causato «un rimorso che mi sarei portato dietro per anni». ³⁵ Quello del rimorso è un tema che compare in più punti della *Prefazione*, e sempre a proposito della manipolazione in senso espressionistico, o picaresco, o macchietistico, o al limite favolistico dei compagni di lotta. Si trattava della peculiare dimensione espressiva subito notata da Cesare Pavese, che qui Calvino richiama esplicitamente per sottolineare un altro aspetto del suo *rimorso*: dopo aver ricordato le tragiche parole della *Casa in collina*, egli spiega infatti che quelle

³⁴ Calvino, *Prefazione*, p. 1185.

³⁵ Ivi, p. 1190.

erano «strette tra il rimorso di non aver combattuto e lo sforzo d'essere sincero sulle ragioni del suo rifiuto».³⁶

Due differenti declinazioni del rimorso costituirebbero dunque la tonalità emotiva di due romanzi così vicini nel tempo e così sottilmente imparentati: per non aver combattuto, l'uno, per aver trasfigurato i compagni in «maschere contratte da perpetue smorfie, macchiette grottesche», l'altro. Due declinazioni stilistiche più che sentimentali, giacché a entrambe le opere soggiace il medesimo tentativo di manipolare l'emersione dei cadaveri, il ritorno dei morti, dei caduti sulle colline. Questo almeno è quel che sembra pensare Calvino, nel tentativo di denunciare la sua operazione contraddittoria, caratterizzata allo stesso tempo dalla necessità di partecipare alla polemica sul senso della Resistenza³⁷ e dalla scelta di una figura regressiva per rappresentare «l'indigenza degli esclusi e dei reietti», nonché, «simbolicamente», il rapporto del «borghese» Calvino «con la guerra partigiana».³⁸

L'autore rivela così la cicatrice profonda che attraversa intimamente l'impianto narrativo e che definisce la stessa posizione stilistica del romanzo. La cicatrice sarebbe stata a lungo rimossa (durante gli anni Cinquanta egli si sarebbe dedicato alla trilogia dei *Nostri antenati* e al lungo lavoro sulla fiaba italiana),³⁹ per riemergere infine all'inizio degli anni sessanta, forse anche a causa di una novità letteraria da cui sarebbe rimasto profondamente colpito.

Nel 1963, pochi mesi dopo la morte del suo autore, viene pubblicato *Una questione privata*, romanzo incompiuto di Beppe Fenoglio. A quell'epoca ancora non si sa molto del *Partigiano Johnny*, libro che lo stesso scrittore albese aveva interrotto per passare al nuovo progetto, mentre invece erano ben noti

³⁶ Ivi, p. 1998.

³⁷ Nella quale anche chi non ne ebbe chiara coscienza avrebbe comunque combattuto per «un'elementare spinta di riscatto umano»: da qui sarebbe nato lo «squilibrato» capitolo nono del romanzo recante le riflessioni del commissario politico Kim (cfr. ivi, p. 14).

³⁸ Per le precedenti citazioni, cfr. ivi, rispettivamente pp. 1194, 1201, 1999. Cfr. inoltre le considerazioni di Claudio Milanini, *Calvino e la Resistenza: l'identità in gioco*, in *Letteratura e Resistenza*, a cura di Andrea Bianchini e Francesca Lolli, Bologna, Clueb, 1997, pp. 173-191.

³⁹ Per la riflessione calviniana sulla fiaba si tenga conto di Mario Lavagetto, *Dovuto a Calvino*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001.

– e soprattutto a Calvino – i suoi racconti, sia quelli pubblicati da Einaudi sia quelli a quell'epoca ancora inediti per i problemi editoriali sorti con Garzanti. *Una questione privata* rappresentava un nuovo tipo di “romanzo” partigiano, un libro, nelle stesse parole di Calvino, «di paesaggi», «di figure rapide e tutte vive», «di parole precise e vere»: un libro in cui la Resistenza veniva rappresentata «proprio com'era, di dentro e di fuori» dopo esser stata conservata «per tanti anni limpidamente dalla memoria fedele». ⁴⁰

Una questione di fedeltà della memoria, allora? E di infedeltà della forma? Lo scrittore ligure, coetaneo di Fenoglio, è rigoroso nello spiegare che non è questione di restituzione cronachistica, cioè di puntualità del ricordo, ma di durata della memoria, e dunque di ripetizione. È stato lo scrittore più «isolato», più esterno al giro dei letterati di professione (basti leggere qualcuna delle rare lettere fenogliane) a *conservare* la «forza» per produrre quel romanzo, trovando il modo per restare nella letteratura, con la sua energia, la sua rapidità narrativa, la sua furia sentimentale.

Mentre Italo Calvino è al lavoro alla sua *Prefazione*, Pietro Chiodi sta scrivendo un saggio su *Fenoglio scrittore civile* che pubblica nel gennaio del 1965 sulla rivista «La cultura». È uno scritto molto importante che insiste sul motivo del *ritorno* alle Langhe e sullo *stacco epocale* che la guerra partigiana ha provocato tra il giovane Fenoglio anglofilo e traduttore per diletto snobistico e il Fenoglio maturo che avrebbe preso la decisione di scrivere. Il significato “civile” della sua opera, la “limpidezza” e “precisione” di cui aveva parlato Calvino, sarebbero allora il frutto non di una scelta ideologica o “storiografica” o polemica, ma il necessario risvolto formale di una presenza:

il “racconto” non poteva avere per lui il significato della liberazione, della catarsi. Raccontare divenne invece rivivere e far-presente, far-vedere, denunciare [...] Fenoglio fu uno scrittore civile perché fece vedere il tragico come interiorizzazione della “necessitudo”, cioè come destino di una generazione che dovette assumere incolpevole una inesorabile eredità di colpa». ⁴¹

⁴⁰ Calvino, *Prefazione*, p. 1202.

⁴¹ Pietro Chiodi, *Fenoglio scrittore civile* [1965], in Beppe Fenoglio, *Lettere. 1940-1962*, a cura di Luca Bufano, Torino, Einaudi, 2002, pp. 197-202 [201].

Il «libro che la nostra generazione voleva fare», scriveva Calvino negli stessi giorni, riconoscendo lì, forse inconsapevolmente, l'esito finale di quel complesso lavoro iniziato col «documento della storia di una generazione» che egli stesso aveva riconosciuto nella *Paga del sabato* scrivendone a Fenoglio il 2 novembre del 1950.⁴² Quel libro “generazionale” era insomma l'opera necessaria che aveva saputo attraversare la vicenda di sangue da tutti vissuta, che aveva saputo rendere presenti e vivi nella loro ossessività fantasmatica i «cari compagni» caduti. La scelta regressiva di Calvino e la scelta «tragica» di Fenoglio erano le rispettive conseguenze di un'operazione di distanziamento e di un'operazione di presentificazione: al rimorso del primo non poteva che fare riscontro l'ossessione interminabile del secondo.

Tra le ricchissime letture di Calvino, è quasi certo che non si possono annoverare le pagine dedicate nel 1969 da Furio Jesi alla rivolta spartachista del gennaio 1919, rimaste lungamente inedite sino alla pubblicazione postuma del 2000. Se avesse potuto leggerlo, egli sarebbe rimasto probabilmente assai colpito dal breve riferimento che vi si fa a certe canzoni popolari borgognone e tedesche che raccontano del mancato riconoscimento del reduce da parte della mamma o della fidanzata. Jesi ne parla per sottolineare il profondo radicamento antropologico della figura del reduce, la cui natura è avvertita come sospesa tra il mondo dei vivi e quello dei morti. Il reduce è insomma situato in un luogo all'intersezione tra quanto è venuto *prima* della guerra e quanto viene *dopo*: fissato al presente della morte sempre incombente che è quanto ha vissuto da soldato o da partigiano. Reduce-*revenant*, che quando bussava alla porta, la madre, la fidanzata si chiedono: «da dove egli giunge? Solo da lontananze terrene, o dal remoto regno dei morti?».⁴³

Se Calvino avesse potuto leggere queste pagine, è probabile

⁴² Calvino, *Prefazione*, p. 1202.

⁴³ Furio Jesi, *Spartakus. Simbologia della rivolta* [1969], a cura di Andrea Cavalletti, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 59. Alla canzone cui si riferisce Jesi si accenna in *Tamburi nella notte* (1922), il dramma di Bertold Brecht ambientato durante l'insurrezione spartakista. A una canzone sul ritorno del soldato a casa sua come uno sconosciuto che poi nuovamente si allontana «sulle strade lontane» aveva fatto cenno anche Carlo Emilio Gadda, *Compagni di prigionia*, in Id., *Il castello di Udine* [1931], che cito dall'edizione a cura di Raffaella Rodondi nelle *Opere* dirette da Dante Isella, Milano, Garzanti, 1988, vol. I, p. 164.

che non avrebbe potuto evitare di ripensare a una scena del suo libro, in cui Pin, invitato dai compagni partigiani, canta una canzone che parla di un soldato che torna a casa, chiede alla madre dove sia il suo «figliol», e alla risposta di questa che «mio figlio è andato a guerra non può più ritornar», risposta accompagnata da maledizioni di carattere rituale, prende la spada e «la testa le tagliò»: da quella testa, rotolata al centro della sala, nascerà infine «un bel fior». La scena rappresentata da Calvino è di grande effetto: gli uomini sono in una capanna intorno al fuoco, Pin canta a squarciagola sino a cadere in terra «esausto», nel frattempo il Dritto, comandante della squadra, tira il filo alla moglie del cuoco, facendosi passare legnetti per il fuoco; la fiamma cresce troppo e infine, mentre la canzone termina tra gli applausi, la capanna s'incendia.⁴⁴ Ancora una volta un falò attraversa l'esperienza partigiana, ancora una volta è un incendio a siglare il fallimento dei rituali, connotando quell'esperienza e quella lotta in senso luttuoso, se è vero che con questo incidente si manifestano l'incuria e l'indifferenza che saranno imputati al Dritto, conducendolo inesorabilmente alla fucilazione. Ma quel che più colpisce è la reazione dei partigiani alla canzone di Pin, la loro partecipazione attenta e commossa, come di chi sentisse in quelle strofe urlate la rivelazione del proprio destino: che è di ritornare, se pure, profondamente contaminati dal rapporto con la morte. Il ritorno sarebbe allora la scoperta che la propria esperienza è questa contaminazione: rivelazione catastrofica da cui – racconta la canzone – si può essere indotti addirittura al matricidio, la più terribile delle separazioni generazionali, e così scoprirsi né vivi né morti, essere stati orfani da sempre.

Lo scrittore ligure si è più volte misurato con l'eredità di Cesare Pavese: in maniera indiretta, dialogando con la sua scrittura, e in maniera diretta, commentandone le opere. In un saggio del 1960 egli si sofferma per esempio sull'«essere tragicamente», un'espressione ricavata dal *Mestiere di vivere* (in data 20 aprile 1936), che interpretava come la conduzione di un «dramma individuale» che si presenta come una «forza concentrata che impronta di sé ogni tipo d'azione, d'opera, ogni fare umano», così da «trasformare il fuoco d'una tensio-

⁴⁴ Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, pp. 120-122.

ne esistenziale in un operare storico». ⁴⁵ Spostata la prospettiva dalla dimensione collettiva alla dimensione singolare di una coscienza isolata, parrebbe di ritrovarsi innanzi a quel «tragico come interiorizzazione della “necessitudo”, cioè come destino di una generazione» di cui avrebbe parlato pochi anni dopo Pietro Chiodi a proposito di Fenoglio.

Questa concentrazione che diviene necessità – che è come dire parabola circoscritta e perfetta di una vicenda esemplare (ossia letteratura) – sarebbe riapparsa in un altro saggio dedicato al maestro piemontese e intitolato *Pavese e i sacrifici umani*. Si tratta di poche ma davvero brucianti pagine, nelle quali Calvino si misura con la narrativa di Pavese affermando che ogni suo romanzo «ruota intorno a un tema nascosto, a una cosa non detta che è la vera cosa che egli vuol dire e che si può dire solo tacendola». Vi sarebbe pertanto una struttura misterica nell'esperienza letteraria di Pavese, un rapporto profondo con il segreto e con la regressione. Concludendo il suo discorso con una riflessione su *La luna e i falò* Calvino aggiunge infatti che «Pavese sapeva bene di maneggiare i materiali più compromessi con la cultura reazionaria del nostro secolo» e che anzi non ignorava affatto che, «se c'è una cosa con cui non si può scherzare, questa è il fuoco». Il fuoco, il falò: era l'autore del *Sentiero dei nidi di ragno*, era lo scrittore che aveva fatto terminare in un incendio la scena nella quale i partigiani si riconoscono come orfani che non potranno ritornare a casa dopo la guerra, a saper bene che non si scherza col fuoco. Parlando del protagonista di *La luna e i falò* come di quell'«uomo che è tornato al paese dopo la guerra» e che «registra immagini, segue un filo invisibile d'analogie», Calvino stava pensando forse a se stesso e al proprio lavoro – come gli capitava spesso ragionando su Pavese –, tanto più che la conclusione del suo discorso si soffermava sui «segni della storia (i cadaveri di partigiani e di fascisti che ancora ogni tanto il fiume porta a valle) e i segni del rito (i fuochi di sterpi accesi ogni estate in cima alle colline)» che avrebbero «perso significato nella labile memoria dei protagonisti». ⁴⁶

⁴⁵ Italo Calvino, *Pavese: essere e fare* [1960], in Id., *Saggi*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi, vol. I, Milano, Mondadori, 1991, pp. 76-82.

⁴⁶ Italo Calvino, *Pavese e i sacrifici umani* [1965], in Id., *Saggi*, vol. II, pp. 1230 e 1233.

È strano che Calvino abbia fatto questa osservazione: strano perché non è Nuto, colui che racconta all'Americano le vicende della guerra, ad aver dimenticato quanto è successo (egli che ha dovuto fucilare la sua fidanzata); e strano perché non si può dire che la memoria sia labile nemmeno nel caso di Cinto, che in un rogo ha perso l'intera famiglia. Labili sono semmai i segni incisi sul terreno – come quella sembianza di «letto d'un falò» che è rimasto del rogo di Santa – perché si tratta di segni, avrebbe osservato Pavese, che non s'inscrivono nel segno della ripetizione rituale e che come tali sono destinati a spegnersi con l'individuo che fu portatore di quell'esperienza. Non c'è insomma, per Pavese, gravidanza culturale della coazione a ripetere; al contrario, la confusione tra pratiche ancestrali ed eventi storici puntuali rende impossibile la trasfigurazione di questi ultimi in vicende universali, valide per tutti e in ogni tempo. Calvino, da parte sua, una volta messa a fuoco la condizione del reduce, il distacco tra la nuova identità di chi ha trafficato con la morte e l'antica appartenenza di chi viveva nel tempo della pace sentendosi coerente con un mondo, una cultura e, una famiglia, sembra arretrare di fronte alle conseguenze ultime di questa realtà, risistemando il piccolo Pin nelle grandi e “paterne” mani del Cugino, che è pur sempre uno che ha ucciso la moglie.⁴⁷

Il 27 agosto 1950 Cesare Pavese si uccise in una camera d'albergo torinese. Pochi giorni prima aveva ricevuto una lettera di Piero Calamandrei che gli scriveva a proposito di *La luna e i falò* dicendosi «più che ammirato, turbato» per come in esso «il dolore della vita è filtrato attraverso la serena contemplazione del ricordo» e aggiungendo che «gli artisti veri, senza proporselo, toccano sempre le ferite della loro società».⁴⁸ La lettera lasciava Pavese quasi attonito, inducendolo a risponde-

⁴⁷ Mario Barenghi, ha scritto un bel saggio su *Calvino e i sacrifici umani*, dove ha mostrato il rapporto problematico dell'autore con la rappresentazione del potere e con la riflessione sulla sua dimensione ancestrale, il suo spessore antropologico. Pur avvertendo che «Dal vulcano nascosto, sia esso istinto di morte, o nesso inestricabile di sesso e sangue, di sacralità e follia, Calvino rifugge», lo studioso non ha però spinto la sua riflessione indietro verso il rogo del *Sentiero dei nidi di ragno*: cfr. Mario Barenghi, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, il Mulino, 2007, p. 243.

⁴⁸ Cfr. Cesare Pavese, *Lettere*, a cura di Lorenzo Mondo e Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1977, pp. 764-5.

re con qualche cautela. Era forse la perplessità nei confronti della «serena contemplazione» che pareva trapelare da quello che era destinato a essere il suo ultimo romanzo. «Forse per vivere bisogna dimenticare, ma certamente per capire bisogna ricordare», avrebbe detto Chiodi a proposito di Fenoglio. E il ricordo non poteva essere sereno; esso era al contrario tumultuante, incombente, ossessivo. Dopo la contemplazione della campagna divenuta terra di morti nelle ultime pagine della *Casa in collina*, Pavese aveva tentato di riattivare la potenza mitica dei luoghi proprio con *La luna e i falò*, e di questo aveva anzi fatto il dovere morale della maturità, incidendo in epigrafe al suo romanzo lo shakespeariano *Ripeness is all* ('la maturità è tutto') del *King Lear*. Diventare maturi significa aver saputo attraversare il *prima* dell'orfanità per disporsi a incontrare il *dopo*. Ma il nuovo spazio così inaugurato non prevede la restaurazione della linea generazionale e della discendenza. Il romanzo lo chiarisce anche attraverso il modo con cui strozza la vicenda nella conclusione: abbandonando di nuovo e questa volta per sempre i suoi luoghi, l'Americano affida Cinto, il nuovo orfano, colui che è venuto alla storia insieme agli "effetti della guerra", a Nuto, l'uomo che la guerra l'ha invece fatta, l'uomo che ha seppellito nel fuoco la fidanzata spia dei fascisti, sconfessando con la stessa ripetizione del gesto la ripetitività rituale.⁴⁹

L'Americano si riscopre allora Corrado: come lui, attratto dal rapporto con la nuova generazione; come lui, congiunto, anche fisicamente, ai nuovi ragazzi che abitano la collina; come lui, inesorabilmente separato da quei ragazzi perché scisso tra l'«ambito atavico» dello spazio arcaico (per dirla con Fenoglio) e il circuito del destino individuale che lo ha indotto anni prima, superata la soglia della fanciullezza, a varcare il limite del mito, del rituale, del ritorno dell'uguale. Dal folclore al romanzo, questa in fin dei conti la storia delle forme proposta da Pavese, che risulta però minacciata da una genealogia più profonda che si insinua al di sotto del romanzo, che è pur sempre il genere letterario che si caratterizza per il compromesso

⁴⁹ È stato scritto, io credo a ragione, che «storicamente ed esistenzialmente non si dà per Pavese alcun ritorno»: così Roberto Galaverni, «Prima che il gallo canti»: la guerra di liberazione di Cesare Pavese, in *Letteratura e Resistenza...*, pp. 107-155 [154].

col presente e per l'ibridazione di forme e linguaggi (ché ogni ibridazione è individua, dunque adatta all'unica storia di uno): una più arcana parentela sembra ricondurre l'opera al mondo del mito, della ripetizione, dell'identità di tutti in uno.

Non basta allora diventare-orfani, occorre diventare portatori di un destino. L'Americano, all'uscita dalla fanciullezza, ha riconosciuto la sua orfanità e ha trovato il suo destino sottraendosi alla guerra (che non fosse in Italia allo scoppio della guerra, non è per un caso, ma in conseguenza della sua decisione di varcare il limite atavico); ai nuovi fanciulli come Cinto si apre il compito di affrontare nuovamente la contraddizione tra mito e romanzo, tra ripetizione e via personale. Quelli che hanno appreso di essere-orfani durante la guerra, quelli che hanno preso le armi nella guerra partigiana, quelli – per dirla con Fenoglio – «che hanno vent'anni e ne avranno sempre venti»,⁵⁰ tutti costoro restano invece nella guerra, nell'interstizio dell'adolescenza, a guardare il terreno smosso dietro un castagno, o l'erba che è cresciuta più viva e più alta subito dietro la vigna, mentre attendono che il compagno ritorni.

«L'esperienza di Pavese è stata esemplare e cruciale di tutta una generazione letteraria, quella cresciuta sotto il fascismo, quella che avvertì nuovi bisogni e fece una svolta, una sortita (letteraria e morale) nuova, e poi – morto il fascismo – si trovò di fronte ancora altri problemi, e ancora alterne speranze e inquietudini»: così Calvino scriveva introducendo nel 1951 l'edizione postuma dei *Saggi letterari* di Pavese.⁵¹ «Rappresentare, ripetere, è gesto che non può essere genuinamente compiuto se non si tiene conto del profondo contrasto, anzi della radicale opposizione, fra ricordo e sopravvivenza, fra memoria e durata», così si esprimeva invece nel 1969 Furio Jesi, che a Pavese e all'orfanià aveva dedicato pagine decisive appena qualche anno prima.⁵² Sopravvivere nella memoria era evidentemente

⁵⁰ Beppe Fenoglio, *Una questione privata*, I redazione, testo stabilito da Maria Antonietta Grignani, in Id., *Opere*, vol. I, to. III, p. 1732.

⁵¹ Italo Calvino, *Nota al testo*, in Pavese, *Saggi letterari*, p. 337. Sul rapporto tra Pavese e Calvino ha scritto cose importanti Domenico Scarpa in *Italo Calvino*, Milano, Bruno Mondadori, 1999; suggestioni allo stesso riguardo si trovano anche in *Il fantastico e il visibile*, a cura di Caterina De Caprio e Ugo M. Olivieri, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2000.

⁵² Jesi, *Spartakus...*, p. 69. Gli scritti jesiani su Pavese e sull'orfanià si leggono in

impossibile, assurdo durare nel ricordo: la contemplazione *da dopo* di quanto era accaduto *prima* non poteva essere serena, come aveva creduto Calamandrei, né poteva essere semplicemente luttuosa, *mourning*, dolorosamente rammemorante. Per il Nuto di Pavese, per il protagonista di D'Arrigo, per Fenoglio, per Primo Levi, non si trattava di contemplare, ma di vedere, da dentro i vent'anni, nella zona tra l'infanzia e la maturità, le cose che intanto si ripetono, continuano ad accadere.

Id., *Letteratura e mito* [1968], Torino, Einaudi, 1981; si tenga presente anche Id., *Lettura del "Bateau ivre" di Rimbaud* [1972], Macerata, Quodlibet, 1996. Per un'interessante discussione sul libro *Spartakus* si veda Marco Belpoliti, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 92-99.

Quattro RAGAZZINI TRA LE MACERIE

1. 1947: *livello zero*

Un ragazzino cammina tra le macerie. Ha i capelli lisci biondi pettinati con la fila da un lato e il ciuffo lungo sulla fronte, una giacchetta gli copre la camiciola bianca arrivando un po' lunga sulle magre gambe lasciate scoperte dai pantaloncini corti. È il 1947, siamo in Germania, il ragazzino si chiama Edmund Koeler ed ha appena rivelato al suo ex-maestro di scuola, pedofilo rimasto sentimentalmente fedele al regime da poco abbattuto, di aver ucciso il padre malato, adempiendo ai dettami della dottrina nazista che il nostalgico pervertito non smette di ripetergli a ogni incontro. Ma la confessione di Edmund sconvolge il maestro, che, atterrito, manda via il suo ex discepolo.

Un ragazzo cammina dunque tra le macerie. Ha appena seppellito il padre dopo averlo avvelenato, ed è appena stato cacciato via dall'unico altro adulto che in questa Germania collassata costituisca per lui un punto di riferimento. Edmund, che in famiglia è diventato colui che provvede al sostentamento di tutti, sobbarcandosi lavori di ogni tipo, realizzando piccoli furti, proponendosi come agente di scambio alla borsa nera. Dopo essere stato allontanato dal mondo degli adulti, che tutt'al più lo utilizzano come strumento dei loro affari, il ragazzino è rifiutato anche dai suoi coetanei, ai cui giochi non sa più mischiarsi.

Comincia così l'ultima sequenza. Edmund entra in un palazzo in rovina, si arrampica lungo rampe di scale da cui sono

come scivolati via tutti i gradini, attraversa i muri passando di stanza in stanza, gioca con le spolette delle bombe, coi più vari rifiuti dell'immane disastro, con la sua ombra inquadrata dentro i vani delle finestre senza più vetri né infissi. Giunto innanzi al varco creato dal precipitare di una trave, si toglie, da giovine accorto, la giacchetta, per non sciuparla, e si lascia andare scivolando sulle scarpe fino ad arrivare innanzi a quello che doveva essere un tempo il davanzale di un balcone, di dove osserva il fratello e la sorella che lo cercano giù in strada. Infine, si lascia andare giù, a schiantarsi tra le macerie. Sul corpo di Edmund si precipita la sorella, mentre un tram passa scampanellando nella nuova Germania che riparte da qui, da questo corpicino: dal suo anno zero.

Nello stesso anno in cui Roberto Rossellini realizza *Germania anno zero*,¹ Giuseppe Berto (1914-1978) pubblica il suo primo romanzo, *Il cielo è rosso*, scritto nei mesi precedenti quando era ancora prigioniero nel *fascist camp* di Hereford in Texas.² È stato osservato che si tratta di un romanzo della distanza, realizzato dopo la notizia del bombardamento di Treviso, la città natale, ma senza alcuna nozione precisa intorno allo stato della città e alla condizione in cui versavano gli abitanti. Berto si sforza di immaginare che cosa sia successo nella sua città, finendo col realizzare una potente immagine di che cosa sia la vita dopo il bombardamento.³

Il primo capitolo del romanzo ci introduce al centro della storia attraverso un'atmosfera umida, dominata dall'acqua, col fiume, i canali, le paludi, la bruma che sale tra le colline, per poi passare dentro la città, che sembra quasi «originata dal fiume», con la sua gente, le sue strade, i suoi quattro quartieri, e in particolare quello povero, dove sono postriboli e miseria. Di qui, dal quartiere di Sant'Agnese si dipana la vicenda, col passaggio dalla dimensione acquatica della pianura circostante alle opere e i giorni degli uomini: i traffici urbani, le demolizio-

¹ A proposito del quale cfr. Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, edizione italiana a cura di Maria Nadotti, Milano, Bruno Mondadori, 2007, p. 30.

² Tutte le citazioni, direttamente a testo dopo la sigla "CR", sono tratte da Giuseppe Berto, *Il cielo è rosso* [1947], Milano, Rizzoli, 2006.

³ Domenico Scarpa, *Un volontario sincero*, prefazione a Giuseppe Berto, *Il cielo è rosso*, UTET, Torino 2007, pp. IX-XXVI.

ni, le dislocazioni urbanistiche; e infine la guerra, che a tutto dà un nuovo ritmo, mentre mano a mano si fa più vicina.

Col secondo capitolo comincia il vero e proprio racconto. È l'inverno del 1931 quando una giovane donna, una prostituta, ritorna incinta a Sant'Agnese. I vecchi della casa non sono contenti e si lamentano, la sgridano, le suggeriscono di abortire; ma la ragazza non cede: tenendo bassa la voce per non svegliare l'altra bambina presente nella piccola e squallida dimora, ribadisce che il figlio, anche se avuto da uno sconosciuto, lo terrà. Una linea bianca nella pagina e passiamo al 1940, quando due bambine, Carla e Giulia, escono dal quartiere di Sant'Agnese per recarsi nelle brillanti vie del centro: il loro è un giro appassionato, tra vetrine, vestiti, dolciumi. Senza una lira, Carla, la bambina più grande e intraprendente stabilisce che la più piccola debba chiedere l'elemosina per raccogliere qualche spicciolo con cui comprare le caramelle; forzata dal cipiglio della cuginetta, Giulia si mette al centro della strada, e tra i mille strattoni dei passanti riceve infine la moneta da un signore che ella non ha il coraggio di guardare in volto. Coi cinquanta centesimi raccolti, le bambine vanno verso la grande pasticceria del centro, ma Carla, presa da una sorta di timore, decide che comperanno le caramelle in un negozio del loro quartiere. Infranto il loro sogno infantile di lusso e di bellezza, le bambine tornano a casa, che è la stessa dove la giovane prostituta era entrata quella notte del 1931: sono passati nove anni, quella giovane intanto è morta, lasciando Giulia da sola, il padre di Carla è in prigione, sua madre è in procinto di andare a Napoli per trovare un lavoro.

Messo il lettore innanzi al fondale dickensiano di due protagoniste bambine, Berto cambia gioco, proiettando ancora in avanti la storia e mostrando due giovinette adolescenti, con la più grande già sviluppata e un po' vanesia che si è trovata il fidanzato e la notte, notte di guerra, esce di nascosto dalla casa eludendo la sorveglianza della nonna per incontrarsi con lui. Una di queste notti, dopo il coprifuoco, Carla convince Giulia a uscire insieme a lei per andare al rifugio antiaereo, di dove poi incontrerà Tullio, il suo ragazzo. Lasciata a casa la nonna, che pure per la paura vorrebbe unirsi a loro, le due ragazzine si dirigono al rifugio dove Carla ha fissato l'appuntamento col fidanzato col progetto di girare indisturbati per la città. Questa volta, però, dopo il richiamo delle sirene, l'attacco aereo inizia

davvero, e la Coppietta raggiunge trafelata Giulia, che è rimasta, terrorizzata, ad attendere.

È qui la svolta del romanzo. Fissate le coordinate geografiche, storiche e sociali, Berto dà inizio alla vicenda che lo interessa: la vita dopo il bombardamento. Ed ecco allora i tre ragazzini uscire dal rifugio prima ancora che le sirene suonino la fine dell'allarme per la mania di Tullio di «andare a vedere» che cosa è successo; eccoli inoltrarsi per le strade sfigurate in una notte fatta innaturalmente rossa dagli incendi e dai riflessi della polvere che fluttua nell'aria; ed eccoli fermarsi davanti alle strade ostruite dai palazzi crollati, e infine separarsi perché il ragazzo vuole entrare più dentro la rovina, mentre le ragazze si raccolgono insieme ad altri sbandati nella irricognoscibile piazza della chiesa.

Si tratta di una svolta che direi a due tempi. Nel primo tempo il narratore mette in evidenza il carattere paradossalmente inebriante dell'essere sopravvissuto (CR 72), rappresentando la curiosità di Tullio, il suo attivismo, la sua capacità d'iniziativa; nel secondo egli mostra invece il carattere traumatico della sopravvivenza, la necessità di trovare una ragione a un fatto che ci ha colpiti in maniera drammatica e che pure in buona parte è casuale. Altro, insomma, è il momento del trauma, altro il suo permanere. Questa dialettica tra attualità e distensione, che è forse l'aspetto che più di ogni altro rende debole la teoria del sopravvissuto elaborata da Elias Canetti in *Massa e potere*, ha nel romanzo di Giuseppe Berto una rappresentazione icastica. Dopo essersi separati e ritrovati, i tre ragazzi, cui si è nel frattempo aggiunta Maria, una bambina rimasta orfana e fortemente traumatizzata a causa del bombardamento,⁴ organizzano una loro vita autonoma, pressoché priva di rapporti col mondo degli adulti. Tullio si dedica alla borsa nera e ad altri più misteriosi affari con una banda di ragazzini che egli stesso capeggia, Carla si fa prostituta, Giulia si dedica alla organizzazione della casa. Ma una tale vita separata è consentita dalla scelta che i tre hanno fatto di continuare a vivere nel loro

⁴ Maria «non andrà mai oltre i pochi anni in cui è stata fissata dal bombardamento». Così Giorgio Bàrberi Squarotti, *Quale rosso del cielo*, in *Giuseppe Berto vent'anni dopo*, a cura di Beatrice Bartolomeo e Saveria Chemotti, introduzione di Cesare De Michelis, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2000, pp. 15-33.

quartiere, le cui macerie non sono state rimosse dalle forze militari e civili per l'immanità del disastro e per la scarsa rilevanza sociale di quanti vi abitavano. Buona parte del quartiere di Sant'Agnese, il quartiere dei postriboli e della miseria, resta separata dal restante corpo urbano attraverso una barriera di filo spinato e recinzioni che ne fa una realtà "off limits". In questo spazio recintato i ragazzini organizzano la loro vita, le loro attività clandestine e notturne, e anche la loro piccola riforma sociale, basata sulla libertà degli individui.

A questo punto irrompe il quarto personaggio della storia, Daniele, un ragazzo di estrazione piccoloborghese che, rimasto orfano dopo il bombardamento, scappa dal collegio la cui vita non riesce più a sopportare. Nel romanzo Daniele costituisce la coscienza problematica, lo spirito inadatto all'azione, ma anche l'unico che abbia rapporti positivi col mondo degli adulti, riuscendo a stabilire legami di protezione e di tutela. Vedremo tra breve qual è la traiettoria che descrive questo personaggio nella storia complessiva del romanzo, ma prima è necessario fare la conoscenza con lo spazio abitato dalla comunità dei ragazzini.

[C]i furono delle zone dove non ripulirono le strade né demolirono case cadenti. Là era stato difficile portare anche i soccorsi più urgenti, e solo pochi morti erano stati raccolti. Il resto rimase dove il bombardamento li aveva presi. E là gli incendi durarono fino a quando non si spensero da soli, e quando alla fine furono spenti, degli uomini passarono fra le macerie e vi gettarono con abbondanza calce e disinfettanti. Poi cinsero le zone con filo spinato e steccati, e sulle tavole scrissero a grandi lettere «Zona infetta», e dipinsero enormi teschi di colore nero. La gente chiamò quei recinti le zone dei morti. (CR 101)

Mi pare importante ribadire che Berto scrive il suo romanzo dalla distanza. Pur entrando per certi versi in una scrittura di clima neorealista,⁵ non c'è qui nessuna intenzione documentaria. La Zona è una costruzione immaginaria dell'autore, realiz-

⁵ Ma su questo aspetto, cfr. gli interventi di Giancarlo Vigorelli, *Per Berto, discorso da rifare* e Cesare De Michelis, *Berto e il neorealismo*, in *Giuseppe Berto. La sua opera, il suo tempo*, a cura di Everardo Artico e Laura Lepri, Venezia-Firenze, Marsilio-Olschki, 1989, pp. 3-28 e 71-78.

zata compulsando i giornali che arrivavano nel campo di Hereford per avere notizie della sua Treviso, bombardata nel 1944: la cronologia interna del romanzo, pur non sempre coerente, rivela un evidente rapporto con le vicende di quella città. Ma resta il punto che l'autore ha deciso di raccontare una storia in cui la sopravvivenza dei giovani protagonisti è segnata dalla scelta di stabilirsi in una delle «zone dei morti».

Così, quando Daniele arriva in città dal paesino di campagna dove si trova il suo collegio, mentre cammina per delle strade che non sa più riconoscere nella rovina generale, ecco che all'improvviso, nel buio, arrivato innanzi a «[q]uello che doveva essere il recinto di una zona proibita», sente una voce che lo chiama (CR 119). «C'erano i morti, là dentro», pensa il ragazzo, eppure non riesce a sottrarsi all'interrogatorio cui è sottoposto dalla voce, che infine lo invita a strisciare sotto il filo spinato e a raggiungerlo dall'altra parte. È un transito allegorico: Daniele accetta l'invito a raggiungere i morti, ad accedere nello spazio dell'alterità. Mettendosi sulle scorte dei passi veloci e sicuri di Tullio – sua era infatti la voce nel buio –, egli entra nella casa dei ragazzi. Daniele si unisce così, sette mesi dopo il bombardamento (CR 125), alla vita di Tullio, Carla, Giulia e della povera bambina Maria, infiltrandosi in una «zona infetta», passata a calce come fosse uno di quei paesini che ancora all'inizio del Ventesimo secolo venivano abbandonati dai sopravvissuti e trattati con la calce viva per impedire che il focolaio della peste o del vaiolo si propagasse nel circondario. I ragazzi, insomma, si stabiliscono in una *dead zone*, un luogo che il passaggio distruttivo della storia ha reso liminare, alla frontiera tra i vivi e i morti.

Entrato nello spazio da cui pure i sopravvissuti sono esclusi, Daniele si unisce al gruppo di ragazzi che, sottraendosi al mondo degli adulti, al sistema degli orfanotrofi e delle tutele amministrative, ha dichiarato la propria fedeltà al mondo dei defunti. Come spiega Tullio, se gli altri «[d]icono che potrebbero scoppiare delle malattie a star dentro coi morti», d'altra parte essi sono andati lì «perché non si sapeva in quale altro posto andare, e anche perché questo posto è più comodo e più sicuro di qualsiasi altro». I morti, insomma, proteggono i ragazzi, impedendo al mondo ordinario di entrare in contatto con loro. Effetto della storia, la «zona» rivela la sua estraneità rispetto alla storia stessa.

In questo spazio sottoposto a leggi autonome, ma in un tempo segnato dalla catastrofe, le prospettive dei giovani protagonisti consentono all'autore di orchestrare un complesso gioco di registri espressivi: abbiamo così il modo problematico di Daniele, quello attivistico e "resistenziale" di Tullio, quello behaviourista incarnato dalla ragazza Carla (e dalla bambina Maria, del tutto anaffettiva rispetto al mondo esterno), e infine il modo patetico di cui è portatrice Giulia. Appartenente alla gioventù violenta degli ultimi mesi del conflitto e del primo dopoguerra, Tullio, che nel corso della storia arriva quasi a compiere i diciotto anni, resta ucciso in dubbie circostanze durante un tentativo di assalto a una carovana di camion americani: è l'aprile del 1945 (CR 275). Segnata dalla tubercolosi, come fosse un'eroina ottocentesca travolta dalla grande marea della Storia, Giulia muore in uno sbocco di sangue appena compiuti i quattordici anni (CR 354). Distrutto dalla perdita di un'amica che è divenuta anche un'amante e un punto di riferimento, Daniele, pochi giorni dopo aver seppellito Giulia, esce dalla zona (CR 394) per lo stesso sentiero per il quale vi era entrato (CR 120), si reca alla stazione (CR 395), esattamente dove era arrivato la notte del suo ingresso in città (CR 115), e si lascia cadere sotto le ruote di un treno merci (CR 401): è il settembre del 1945. Quanto a Carla, che il precedente febbraio ha compiuto quindici anni, una volta uscita dalla prospettiva degli altri personaggi, scompare nella zona, dentro i cui limiti si è fermata per sempre.

La vicenda ha dunque un esito negativo. Tutti i ragazzini muoiono, e chi non muore resta fissato al tempo nuovo segnato dal bombardamento. La Zona, con le sue macerie, i suoi palazzi rovinati, i suoi morti, assurge a grande maschera allegorica della devastazione bellica. Al pari di Edmund, il ragazzino tedesco del 1947, anche i ragazzini di Giuseppe Berto non possono uscire dal cerchio delle macerie.⁶ Come mostra la storia di Daniele, il quale, tornato in città per sottrarsi al collegio, re-

⁶ Il tema torna in un racconto di Berto intitolato *È passata la guerra*, dove un ragazzino, rimasto orfano, incontra nel cortile di una casa disabitata, un adulto superstite dal massacro nazista che ha spopolato quella casa. Il rapporto col romanzo è più forte anche per il motivo del regalo dell'orologio: come Tullio recupera tra le macerie un orologio da donna che regala a Carla, così l'uomo, che è sul punto di suicidarsi, lascia in dono al ragazzino il suo orologio da polso (cfr. Giuseppe

sta fatalmente attratto dallo spazio dentro cui giacciono sepolti i propri genitori (CR 225). E come mostra il pietoso finale del suo idillio amoroso con Giulia, la quale, su proposta dell'unico adulto che abbia accesso alla Zona, un ex calzolaio che si fa pagare dai ragazzi per mantenere il segreto sulla loro casa, viene seppellita tra le macerie: Daniele «con la pala cominciò a riempire la buca di terra. E quando la buca fu riempita, vi montarono sopra con i piedi per spianare il terreno, e poi con le pietre coprirono dove la terra era stata smossa» (CR 367).⁷ Come se nulla fosse cambiato dall'aprile del 1944, come se anche quella ragazzina di tredici anni fosse rimasta vittima delle bombe, un corpo appena adolescente viene nascosto tra le rovine: il tempo del bombardamento si afferma come il piano zero della storia, per quanto i calendari segnino il settembre del 1945 oppure l'estate del 1947.

2. *Un ragazzo è morto*

Quando Daniele si lancia dal treno ha da poco compiuto sedici anni; al protagonista anonimo del primo romanzo di Goffredo Parise (1929-1986) manca ancora un mese per il sedicesimo compleanno quando, dopo un misterioso inseguimento nella notte, viene colpito alla fronte da due proiettili: è il 6 novembre 1945; solo poche settimane sono passate dal suicidio del personaggio di Giuseppe Berto.

Il cielo è rosso e *Il ragazzo morto e le comete* sono due romanzi molto diversi tra di loro; si distinguono per lo stile, per il tono, per il modo in cui è organizzato il racconto. Alla linearità mossa verso il patetico e all'attrazione per l'allegoria del primo si contrappongono nel secondo la frantumazione lirica e un certo gusto per l'onirico e il simbolico di chiara ascendenza surrealista. Eppure essi raccontano due storie per molti versi affini.

Il racconto delle vicende che portarono il ventunenne Parise alla pubblicazione del suo romanzo è stato fatto più volte.

Berto, *Colonia Faletti. I racconti di guerra e di prigionia*, postfazione di Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 1987).

⁷ «I morti del romanzo sono perduti davvero, nel modo più completo: la loro fine sigla la fine dell'utopia dei buoni, e allora non dovranno avere una sepoltura normale»: Bàrberi Squarotti, *Quale rosso del cielo...*, p. 29.

Ci volle l'intuizione di Neri Pozza per autorizzare un giovane entusiasta e troppo sicuro di sé a presentare al pubblico il suo primo e il suo secondo romanzo (*La grande vacanza*), prima di abbandonarlo una volta che questi, con *Il prete bello* (opera destinata a un grande e duraturo successo), avrebbe fatto delle scelte espressive a suo avviso non più condivisibili.⁸ Ma resta il fatto che quando, nel giugno 1950, l'editore Pozza scrive all'esordiente scrittore a proposito del suo romanzo, ancora intitolato *Il ragazzo di quindici anni*, il clima letterario pareva del tutto estraneo a un prodotto del genere. Come ha scritto Cesare Garboli, mentre «[s]i continuava a trafficare con la storia dei partigiani» (*I ventitrè giorni della città di Alba*, per esempio, sarebbe apparso nel 1952), «da un angolo sconosciuto a tutte le nostre mappe letterarie» Goffredo Parise decretava «la fine dell'infanzia e della gioventù come nubi o materie psichiche che rendono possibile la vita».⁹ In effetti, già Berto, che pure apparteneva alla generazione di quanti avevano preso parte agli eventi bellici, aveva realizzato un'opera in cui proprio la giovinezza, stendardo della propaganda fascista, era ridotta alle sue coordinate più elementari e costretta nell'angolo più tormentato della storia, la zona morta che affonda le sue radici nell'abisso verticale in cui organico e inorganico si mescolano e in cui gli individui si sfaldano nella materia indifferenziata. Di attrazione verticale si è parlato anche per l'esordio di Parise, in un processo narrativo che, se, per spessore simbolico, assume il carattere di un rito di passaggio o, più banalmente, di esempio di educazione alla realtà, d'altra parte presenta degli elementi tematici forti che lo ricollegano a una precisa dimensione storica, con la quale esso peraltro non teme di confrontarsi.¹⁰ L'"inclusione" tra storia e immagi-

⁸ Cfr. Neri Pozza e Goffredo Parise, *Lettere*, a cura di Fernando Bandini, Vicenza, errepidueveneto, 1997.

⁹ Cesare Garboli, *Nota introduttiva* a Goffredo Parise, *Gli Americani a Vicenza e altri racconti (1952-1965)*, Milano, Mondadori, 1987, p. 8.

¹⁰ Per le interpretazioni "psicologiche" del romanzo, che si avvalgono anche della decisione dell'autore di dare all'anonimo protagonista la sua stessa data di nascita, otto dicembre 1929, cfr., tra gli altri, Paolo Petroni, *Invito alla lettura di Parise*, Milano, Mursia, 1975, p. 34, Silvio Perrella, *I movimenti remoti di Goffredo Parise*, in Goffredo Parise, *Il ragazzo morto e le comete*, Milano, Adelphi, 2006; di «fusione tra il momento storico e la personale esperienza dell'autore» parla invece Claudio Altarocca, *Parise*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, p. 33.

nario, la tendenziale identificazione del «tempo della guerra e dell'adolescenza» con lo «spazio del sogno» è stata del resto messa in evidenza da parte degli studiosi, che hanno mostrato il forte rapporto di quest'opera con la contemporaneità.¹¹

Certo, sarebbe arduo se non impossibile individuare nel romanzo di Parise le caratteristiche della scrittura neorealista, ma va ricordato che sotto questo nome si è finito col raccogliere «un gran fiorire di eresie rispetto a un'ortodossia, a un modello, a un dover essere la cui unica forma d'esistenza era, appunto, d'essere oggetto di molte eresie».¹² L'elegante formula di Giovanni Raboni ci ricorda che l'uscita dalla Seconda guerra mondiale non fu segnata da una presa di posizione compatta da parte degli scrittori italiani, le cui scelte, tuttavia, mostrano a volte delle convergenze sorprendenti. Tale è appunto il caso di *Il ragazzo morto e le comete*, in cui, pur nella complessiva costruzione libera e surreale, si ritrovano elementi riconducibili a un clima comune.¹³

Lo si vede innanzitutto nella rievocazione da parte di Fiore, l'amico del «ragazzo morto», della vita al tempo della guerra. Nei ricordi del personaggio, la stagione dei bombardamenti e dell'amicizia equivale a un'epoca di pienezza vitale, trascorsa in un'allegria spensierata e selvaggia: «nelle sere di maggio appena finita la guerra hanno fatto scoppiare petardi e bombe a mano nelle piazze della città, hanno cominciato a fumare sigarette americane e ad avere rivoltelle vere» (RM 12). Si trattava di una vita d'eccezione, lontana dal mondo degli adulti e dalle norme sociali, nella quale Fiore e il ragazzo potevano girare indisturbati per le strade della città armati di pistole e con le tasche piene del danaro sottratto al nonno. «[I]n barba alla polizia», sfidando le convenzioni, facendo scherzi alle monache, i mesi appena trascorsi sono «i bei tempi della guerra» (RM 91), quelli che adesso sarebbe bello rievocare, adesso che sarebbe

¹¹ Cfr. Fernando Bandini, *L'esordio di Goffredo Parise: "Il ragazzo morto e le comete"*, in Gianfranco Folena (a cura di), *Tre narratori: Calvino, Primo Levi, Parise*, Padova, Liviana, 1989; Enza Del Tedesco, *Goffredo Parise. Nascita narrativa e imitazione poetica*, in «Studi novecenteschi» XXVII (2000), pp. 135-159. Per la verticalità, cfr. Anco Marzio Mutterle, *Epifania in nero*, in *Goffredo Parise*, a cura di Ilaria Crotti, Firenze, Olschki, 1998, pp. 27-45.

¹² Giovanni Raboni, *Parise 1954: l'eresia picaresca*, in *Goffredo Parise, ...*, pp. 205-210.

¹³ Tutte le citazioni sono a testo con la sigla "RM" seguita dall'indicazione di pagina. Il testo adottato è il già citato Parise, *Il ragazzo morto e le comete*.

finalmente giunta «l'ora di girare per le macerie qui sotto e raccontarci tutto quello che abbiamo fatto durante la guerra; le belle esplosioni dei petardi e le avventure con le rivoltelle» (RM 136). Eludendo le lezioni scolastiche, scorazzando per la città, godendosi i bombardamenti come feste pirotecniche i due giovani sono a metà tra gli adolescenti protagonisti di *Le notti dell'UMPA* di Italo Calvino, scatenati ma in fin dei conti ingenui, e i ragazzini criminali di un *feuilleton* ottocentesco, filtrato semmai dalla figura nostalgica del grande Meulnes («Lui aveva quindici anni; mi diceva sempre che ero il suo più grande amico», RM 37).

Proprio la letterarietà di questa coppia di amici, innamorati di Tom Mix e pronti a iscriversi al clan di quella gioventù violenta di cui parleremo più avanti a proposito della *Storia* di Elsa Morante, introduce al secondo aspetto interessante del romanzo, ossia la spinta, rimasta sempre insoddisfatta, verso il magico mondo dell'Oriente. Si tratta di una relazione tutta sognata e polarizzata in due nomi. Da una parte c'è Bagdad, la città fantastica, alla quale il ragazzo è introdotto da Amed, il «grande amico», la cui natura immaginaria è rivelata dal gesto salgariano che lo occupa durante il viaggio in nave, quando appunto egli è «intento a incidere la lama curva del coltello» (RM 62). Dall'altra parte c'è invece Venezia, città d'incanto ma reale, che nella vicenda assume una dimensione persecutoria degna di un racconto di Hoffmann: il ragazzo, giuntovi per visitare San Marco, viene drogato in un'osteria e indotto con l'inganno ad affittare a un costo esorbitante una camera in una stamberga, dalla quale riuscirà a scappare grazie all'aiuto di un misterioso viaggiatore. Questo Oriente tutto letterario assume insomma nel romanzo il carattere di un altrove impossibile: spazio onirico, distanza incolmabile che sola potrebbe contrapporsi alla realtà delle macerie: «[I]l palazzo dove abitavano è stato per metà distrutto dalle bombe e attraverso le rovine si scorgono le felci dilaganti tra i mattoni» (RM 26). Ma, appunto, quel che resta sono le macerie.

Il terzo aspetto del romanzo, che rientra in questa strategia tutta letteraria e che pure non è estraneo dal concreto contesto storico dell'immediato dopoguerra, è anche l'elemento che in maniera esplicita permette di ascriverlo alla letteratura fantastica di gusto surreale. Mi riferisco al tema cardina-

le dell'esordio di Parise:¹⁴ quella sopravvivenza dei morti, che crea una dimensione inquietante cui il lettore è introdotto in maniera progressiva, a partire dalla storia bizzarra, narrata già nel primo capitolo, del topo bianco, morto e seppellito e poi riapparso tra le mura di casa. Si tratta di un episodio curioso, ma decisivo perché annuncia i successivi incontri del ragazzo col prozio Massimino e la moglie Leopolda e poi di Fiore con il ragazzo morto; e decisivo anche perché sottrae a questo tema ogni carattere spirituale o sovraterreno, riducendolo a un fatto puramente materiale non privo però di un profondo spessore psicologico. La spiegazione è affidata ad Antoine, adulto pederasta col gusto del travestitismo, il quale smentisce Fiore, secondo il quale «i morti riposano in pace», mostrandogli che i morti non sono subito morti del tutto, ma che «prima devono marcire, devono sparire nella terra». A questa dissoluzione, che permetterebbe loro di perdersi nell'indistinto, si contrappone il «ricordo del tutto [...]: occhi, capelli, braccia, sentimenti, cose viste: il tutto per dispetto si riunisce e li fa vivere ancora», così che, se i morti non «mangiano più come noi», essi non per questo hanno smesso «di pensare» (RM 89). Su questo medesimo punto torna più avanti Massimino, al quale l'anonimo protagonista si rivolge chiedendo invano un rifugio per proteggersi dagli invisibili inseguitori che, alla fine, lo raggiungeranno sparandogli alla testa:

Devi sapere che le tombe sono quasi tutte vuote. Quando la gente viene sepolta comincia a disfarsi e a sapere di essere là dentro; lo sa perché la carne che si decompone è piena di fatti di questa terra che non si possono abbandonare subito. Non tutti si rassegnano a restar là sotto. Si scoperchiano, risalgono sulla terra e si portano dietro le ossa e qualche po' di pelle che poi, quando giungono a casa, riuniscono e rimettono a posto nel miglior modo possibile. (RM 125)

Altro che tradizionale augurio di «requiescere in pacem»,

¹⁴Esso è infatti presente anche nella prima opera, inedita in vita e oggi conservata solo allo stato frammentario, intitolata *I movimenti remoti* e adesso leggibile in «Marka», n. 32 (1995), pp. 10-18, insieme all'utile lavoro di Clío Pizzingrilli, *Saggi per una biografia politica*, che lo accompagna (e cfr. anche Del Tedesco, *Goffredo Parise...*, e Perrella, *I movimenti remoti di Goffredo Parise...*).

i morti di Parise sono tormentati dalla impossibilità di smettere di pensare, dalla impossibilità di abbandonare la propria consistenza. La quale, al contrario, si perpetua, ispirandosi alle stesse regole dell'egoismo individuale cui s'impronta la vita ordinaria, tanto che, alla fine della spiegazione, il ragazzo non può fare a meno di pensare: «Dov'erano le anime sante dei defunti? Dove la loro bontà per i vivi? Dov'erano suo padre e suo nonno?» (RM 127). Al tema della sopravvivenza dei defunti si unisce dunque il tema della loro indifferenza per i vivi: altro che comunità dei morti e dei viventi, l'equilibrio armonico dell'esistenza universale è rotto dalle ragioni dell'interesse che travolgono ogni "santità". In questa come nelle altre opere giovanili di Goffredo Parise è presente un «culto sepolcrale», ma privo di «foscoliana memoria»,¹⁵ dove al contrario il «ricordo» è ciò che agita i morti, costringendoli a fissarsi intorno a un'identità persecutoria che gli impedisce di realizzare il loro processo di sparizione, e semmai di dedicarsi benevolmente a quanti sono rimasti in vita.

Alla rottura di comunicazione tra i due mondi (anche il ragazzo morto si mostrerà indifferente verso il suo amico Fiore: RM 158) si contrappone nel romanzo il conato di solidarietà tra i viventi, che assume la forma dell'amicizia e dell'amore. Ma anche in questo caso lo sforzo è destinato al fallimento. Lo si legge con chiarezza nell'ultima pagina del romanzo; e se ne coglie una dimensione interessante in un episodio narrato nel terzo capitolo e intitolato «seconda situazione». Andato a trovare Squerloz, il costruttore di barche padre del suo amico Abramo, il ragazzo lo vede mentre, sistemato al centro del suo stanzino, sta scavando una buca, sopra la quale ha sistemato una barca piena di terra (RM 64). Alle domande del giovane, l'uomo spiega che il suo giorno è oramai arrivato, e che egli sta preparandosi per questo. Dopo aver terminato di prepararsi, Squerloz, circondato dai parenti in lacrime, indossa l'abito che il ragazzo ha voluto spolverargli con maniacale attenzione, ed entra nella bara abbandonandosi alla morte. Nonostante l'occasione funebre conservi un'apparenza di dimensione colletti-

¹⁵ Mutterle, *Epifania in nero...*, p. 41. Nello stesso volume curato da Ilaria Crotti svolge considerazioni analoghe anche Giorgio Barberi Squarotti, *Parise: L'avventura, la morte* (pp. 3-25).

va, occorre notare – al di là della palese stranezza – che viene qui eliminato quel carattere rituale che dovrebbe garantire la circolazione degli affetti, la foscoliana «corrispondenza d'amorosi sensi». Né può garantire densità fondatrice all'atto della sepoltura la simbologia arcaica, che qui appare nell'immagine della barca varata per gli Inferi: come il lettore apprende qualche pagina più avanti, nemmeno quando sono seppelliti i defunti trovano la serenità.

Il racconto della sepoltura di Squerloz ci consente di riconoscere, dietro i motivi surreali e fantastici del romanzo, i segni della storia collettiva dell'immediato dopoguerra. Non mi pare infatti un caso che Parise abbia voluto rappresentare un adulto che entra nella bara coi suoi stessi piedi: sarà pure, forse, un'altra traduzione letteraria della propria condizione di figlio adottivo, ma qui credo sia più importante riconoscere l'esplicita e addirittura violenta frattura che l'autore riconosce essersi verificata tra le generazioni a causa della guerra. Alla morte dei padri, colpevoli di essersi lasciati trascinare nella dittatura e nel conflitto, fa riscontro l'associazione dei giovani, fino alla decisione del ragazzo e della sua amata Edera di andare a vivere insieme sistemandosi in un'antica chiesa evangelica rimasta semidistrutta dai bombardamenti. L'episodio mostra del resto la parentela del *Ragazzo morto e le comete* col romanzo di Giuseppe Berto, come per primo riconobbe Geno Pampaloni in una recensione su «Il ponte» del 1953. In tutte e due le opere è infatti ribadita la separatezza dei ragazzi rispetto agli adulti, l'inconciliabilità dei loro mondi. E in tutte e due le opere la frattura è l'esito della Storia, uno degli effetti della guerra.

Il romanzo di Goffredo Parise rivela così, al di sotto della costruzione fantastica, un legame profondo con la storia recente. Vi sono del resto almeno due episodi in cui la realtà storica è più che allusa e che rivelano il sottile dispositivo allegorico dell'opera. È il caso, innanzitutto, dell'incontro con Massimino, da cui il ragazzo resta sorpreso perché il prozio dovrebbe essere morto da prima della sua nascita. Durante la loro prima conversazione, il vecchio gli spiega di essere stato costretto a letto per ventiquattro anni, cioè, contando a ritroso rispetto al 1945 in cui si ambienta il racconto, dal 1921 (RM 54). I defunti che ci circondano sono dunque morti subito prima dell'avvento del fascismo: la generazione degli adulti,

presa nel suo complesso, è scomparsa una volta che l'Italia è rimasta presa nel gorgo della dittatura e della guerra mondiale. Se il surreale incontro coi morti termina col ragazzo che spara nella pancia di Massimino, uccidendolo così una seconda volta, ciò non è che un modo esplicito per rivendicare la propria estraneità rispetto alla generazione responsabile dello scempio della Storia.

Quello di Massimino e Leopolda non è l'unico corto-circuito tra dimensione fantastica e prospettiva storica presente nel romanzo. Durante la notte della fuga, appena uscito fuori della chiesa-casa in cui abita con Edera, il ragazzo incontra su un tetto un curioso personaggio, l'ebreo Harry Goetzl, il quale lo fa indugiare raccontandogli la sua vicenda. Custode della sinagoga, figlio e nipote di custodi della sinagoga, durante la guerra Harry obbedisce alla volontà del nonno di seguire il destino comune della razza ebraica, incamminandosi verso i campi di concentramento in Germania. Dopo un viaggio lungo e faticoso al quale soltanto alcuni dei componenti della famiglia riescono a sopravvivere, Harry arriva in Polonia, dove i correigionari si sono organizzati scavando una serie di buche nel terreno, restando nascosti nelle quali alcuni di loro riescono a salvarsi fino alla fine del conflitto. Rimasti salvi anche loro, Harry, il nonno e qualche altro familiare riprendono la via di casa, dove riescono infine ad arrivare qualche tempo dopo. Ma è a questo punto che comincia la sventura della famiglia, perché il nonno comincia a dare evidenti segni di squilibrio e ad abbandonare tutte le prescrizioni, più o meno severe, imposte dalla Bibbia, fino addirittura a sfigurare il testo sacro incollandovi sopra delle immagini pornografiche. Di fronte a questo sfacelo, Harry invoca i Profeti, da cui però non riceve risposta: «Compresi che Dio era una cometa apparsa nel cielo, bellissima e misteriosa, la più bella di tutte le comete; ma come tutte anch'essa aveva compiuto il suo giro» (RM 116). Pur terminata nella sua fase guerreggiata, la guerra continua dunque a produrre i suoi effetti mortali anche a distanza di tempo: scampati allo sterminio, i vecchi ebrei abbandonano il loro credo; sfuggiti alla morte dal cielo, i sopravvissuti covano dentro di loro il seme della morte, che non tarderà, evidentemente, a germogliare il suo frutto.

Del resto, come spiega il travestito Antoine al giovane Fiore, «Dio è morto da un mucchio di anni e non ci ha lasciato in ere-

dità che minacce e terrori. Le case sono andate in polvere, la gente è saltata in aria, lo hai visto anche tu, è stata una grande paura» (RM 94): nel paesaggio di rovine in cui si è trasformato il mondo, fuori di ogni redenzione, senza oramai alcuna speranza di riscatto, senza poter ricompagnare gli assetti della vita in comune, i sopravvissuti abbandonano la loro giovinezza, la loro carica vitale ed eroica. Restano solo dei morti non del tutto morti, delle larve che si accompagnano al tragitto dei viventi senza provare alcun interesse per le loro vicende, intenti come sono a contemplare i piccoli fatti dell'esistenza universale: le lucertole, le bisce d'acqua, una medusa morta divorata dalle formiche. Al momento del loro ultimo saluto, il ragazzo e il suo grande amico Fiore, che pure lo ha inseguito dappertutto nella speranza di poterlo rivedere almeno da morto, non hanno più niente da dirsi: s'incontrano in un bunker tedesco sulla riva del mare (RM 153) e si limitano a scambiare qualche battuta triste.

Morto a sei mesi dalla fine della guerra, il ragazzo sopravvive nella forma della pura permanenza, priva di energia. L'entusiasmante vita tra le macerie passata a imitare le sparatorie di Tom Mix e le gesta dei capitani coraggiosi si spegne nell'umidità salmastra del primo inverno del dopoguerra. Come già aveva fatto Giuseppe Berto, anche Parise – rappresentante di una generazione che non aveva vissuto né il vergognoso entusiasmo dell'entrata in guerra né l'infamia dell'otto settembre e nemmeno l'eroismo della Resistenza – lascia che il suo ragazzo sfilii tra le ombre della Storia: anche lui, come tanti, non è niente altro che un giovane morto tra le macerie.

3. *La caduta nell'Eden*

È il luglio del 1943 e a Roma fa molto caldo. Un gruppo di giovanotti non ancora in età di leva si riunisce per andare a bagnarsi al fiume, quando comincia a piovere – uno di quei tipici temporali estivi, che durano semmai assai poco, ma che in compenso danno un'impressione come di catastrofe definitiva. I ragazzi, che stanno scendendo dal quartiere San Giovanni, scappano a rifugiarsi dentro il Colosseo, dove si mettono a giocare nascondendosi. Inoltratosi dentro l'antica zona destinata alla custodia di belve e gladiatori, uno di loro, *Ciro*,

che quel giorno porta ai piedi delle straordinarie scarpe nuove bianche regalategli dal padre metronotte, s'imbatte in un fagottino umano, un ragazzino addormentato sulla paglia. Lo sveglia, gli chiede chi sia, che cosa ci faccia lì da solo, commenta estasiato la lunghezza dei suoi capelli. Sopraggiunti nel frattempo gli altri ragazzi, Ciro presenta loro la sua scoperta, che, d'ufficio, viene soprannominato Geppetto, nomignolo colloquiale ben presto contratto in Geppa. Come aveva cominciato, altrettanto all'improvviso smette di piovere, e la compagnia riprende la sua corsa verso il fiume associando a sé anche il nuovo amico.

Sotto il sole di Roma è un film realizzato nel 1948 da Renato Castellani. Vi si narra la storia di Ciro e del suo amore, tutto tormenti e dispetti adolescenziali, per Iris, la bella, rustica e tenace vicina di casa, tra gli anni difficili della guerra e quelli ancora più difficili dell'immediato dopoguerra. Manca, in verità, ogni vocazione documentaria, e lo stile neorealista è francamente risolto in fiaba morale, con degli efficaci momenti di sospensione della realtà, come quando i ragazzi, che nei mesi in cui Roma è dichiarata "città aperta" si dedicano alla borsa nera, si perdono nei boschi dei colli romani e incontrano un terzetto di paracadutisti inglesi, salvo essere scambiati a loro volta per soldati britannici da una famiglia di contadini e dalle autorità tedesche. Ma nel film il passaggio della guerra è per lo più utilizzato per risaltare i meccanismi psicologici e familiari del giovane protagonista. Se c'è un fastidio in casa, egli si libera dei rimproveri dichiarando che andrà volontario in guerra per difendere la Patria. Se la città è ridotta allo stremo, va in campagna per fare incetta cantando "Borsetta nera | con la farina | con li facioli e la ricotta pecorina". C'è anche il dolore provocato dalla guerra, ovviamente, che è trattato però come un fatto interno alla famiglia del ragazzo: durante i bombardamenti, mentre Ciro è rimasto fuori di casa, la madre ha un malore, viene condotta d'urgenza in ospedale, muore.

Più che i mesi di guerra, nella pellicola di Castellani il male sopravviene nel dopoguerra, quando Ciro, oramai maggiorenne, sebbene seguito dal piccolo e storto Geppa (che ne è diventato una sorta di angelo custode), viene sempre più preso nei meccanismi perversi della disoccupazione e negli effetti di deriva della perifericità sociale: passa il suo tempo al bar e al night, diviene l'amante di una donna adulta, resta coinvolto

in piccoli affari più o meno leciti, infine si lascia convincere a prender parte a un furto di gomme in grande stile (proprio come il ragazzo di Parise). Ed è qui la svolta conclusiva della storia. Avvisata da Geppa, la fedele innamorata corre sul luogo del furto e con fiero cipiglio impone al ragazzo di tornare a casa insieme a lei. Ciro lascia stare gli pneumatici e si avvia con Iris. Nello stesso momento, però, sopraggiunge il padre, che sta realizzando il suo consueto giro d'ispezione notturna. Allarmati dalla presenza di una guardia, i compagni di Ciro sparano, e l'uomo cade a terra, morto.

L'ultima scena del film ricalca, come in una *Ringkomposition*, l'inizio: un metronotte entra in casa, poggia sul mobiletto all'ingresso il cappello di servizio e la pasta che è riuscito a comprare coi soldi del suo guadagno: solo che questa volta non è il padre a rientrare in casa, ma Ciro, diventato oramai adulto e responsabile della sopravvivenza dei fratellini rimasti orfani, come spiega per tutti la frase con cui si chiude il film «La gioventù senza pensieri era finita. Ora toccava a me pagare». Sono qui gli effetti della guerra: la fine della giovinezza e delle illusioni, la fine dell'incanto immaginario del cinema, dei bulli e delle pupe, delle sparatorie senza drammi. Ciro, che in fondo è responsabile della morte del padre per aver partecipato all'organizzazione del furto degli pneumatici, è un nuovo Edmund, un po' più grande d'età e un po' più fortunato. Terminata la guerra, l'organizzazione sociale del mondo italiano si ricostituisce: ma ciò non smette di produrre i suoi morti.

Il film di Castellani non è soltanto la moralistica storia del reinserimento sociale di un giovane sbandato e socialmente pericoloso. Perché non vi si narra soltanto la storia di Ciro, ma anche quella di Geppa, il ragazzino senza nome che entra ed esce dal riformatorio conservando intatta la sua ingenuità e la sua capacità di voler bene. Cagnolino fedele, Geppetto appartiene alle viscere profonde della grande Città: è un prodotto della sua storia millenaria, il frutto casuale che emerge dai sedimenti archeologici dell'Urbe. Apparso per la prima volta nel Colosseo, egli rappresenta l'anima di Roma, diventando come il fratello di quei ragazzetti che pochi anni dopo, nel 1955, Pier Paolo Pasolini farà oscillare, quasi fossero degli yo-yo, tra le borgate e il centro. In *Sotto il sole di Roma*, insomma, non c'è soltanto l'amore adolescente di Ciro e Iris che cresce tra le incertezze della guerra, ma c'è la storia parallela dell'amicizia

tra Ciro e Geppa, e, direi meglio, c'è la rappresentazione di una coppia fraterna, un polo dei quali incarna il tipo, sociale e culturale, del giovanotto cresciuto nel fascismo, mentre l'altro – senza famiglia, senza nome, senza status – è pura stirpe, concrezione improvvisa di un liquido seminale che si propaga da secoli e secoli.

Una coppia non dissimile è quella rappresentata dai due figlioli di Ida Ramundo in Mancuso, la maestrina quarantenne protagonista di *La Storia* di Elsa Morante (1912-1985), il primo romanzo pubblicato dalla scrittrice dopo la strana narrazione in versi contenuta in *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968). Se qui il prototipo dei “ragazzini” del titolo era il «pazzariello» che sarebbe stato «ritrovato pupetto [...] in mezzo alle macerie e al polverone dei bombardamenti» di una futuristica «Ottava Guerra Mondiale»,¹⁶ negli anni successivi la scrittrice decideva di entrare in quel polverone per meglio guardarvi dentro. Ne usciva nel 1974 con un romanzo ambizioso e impegnativo, accolto da un grande successo e da un ancor più grande dibattito su meriti e limiti dell'opera. Una delle voci più equilibrate in una discussione che talvolta raggiunse toni aspri fu quella di Giovanni Raboni, per il quale «*La Storia* [...] esprime a-ideologicamente o pre-ideologicamente la privazione ingiusta della felicità e l'istinto di felicità di chi [...] non può fare altro che vivere nel presente».¹⁷ Mentre infuriava la contesa tra opposte interpretazioni, il critico e poeta milanese riquadrava le dimensioni concettuali del libro, scartando rispetto a un titolo forse troppo impegnativo e restituendo all'opera la sua dimensione temporale più importante. Se infatti è vero che la Morante ambiva a confrontarsi con la grande Storia, è anche vero che gettare lo sguardo su quel pupetto trovato tra le macerie e poi divenuto «pazzariello» significava sottrarsi al tempo delle cronologie per introdursi nel tempo della biologia, della intimità naturale.

È ben vero che la cronologia è presente nell'opera, e che

¹⁶ Elsa Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini* [1968], Torino, Einaudi, 1995, pp. 166-167. Per quanto riguarda le citazioni dall'opera maggiore, il testo di riferimento è Ead., *La Storia*, Torino, Einaudi, 1974 (riscontri direttamente a testo con l'indicazione di pagine dopo la sigla “S”).

¹⁷ Giovanni Raboni, *Il libro di Elsa Morante*, in «Quaderni piacentini», (1974) n. 53-54, pp. 173-77 (175); nello stesso numero della rivista anche una riflessione di Cesare Cases: *Un confronto con «Menzogna e sortilegio»*, ivi, pp. 177-91.

anzi essa ne costituisce, almeno all'evidenza immediata, la struttura, giacché la materia vi è distribuita in nove capitoli intitolati *ad annum*, con l'eccezione dei due capitoli estremi, che si limitano a indicare l'appartenenza al secolo XX. Recitando, rispettivamente «...19**» e «19**...» le pagine incipitarie e conclusive del romanzo segnano l'avvicinamento e l'allontanamento progressivi rispetto ai sette anni che vanno dal 1941 al 1947 nei quali è racchiusa la vicenda narrata. I due capitoli estremi e le pagine iniziali di tutti gli altri capitoli costituiscono degli inserti documentari che forniscono informazioni sul susseguirsi delle vicende storiche d'importanza nazionale o mondiale per inquadrare storicamente le sezioni che trattano il racconto delle vicende di Ida e dei suoi figli Nino e Ueseppe. La sincronia «tra gli inserti enciclopedici e il racconto» crea «un parallelismo»: «[d]opo che ci sono stati raccontati i fatti di un certo periodo negli inserti, seguono uno o più avvenimenti di questo periodo nel racconto».¹⁸

Il parallelismo è tuttavia impreciso, perché la cronologia propriamente detta (la Storia) comincia col 1900 e finisce col 1967, mentre la vicenda narrata (la storia) va dal 1941 al 1947. Fa eccezione l'analessi iniziale, la quale, andando indietro all'inizio del secolo per narrare la nascita di Ida, la sua infanzia coi genitori, il suo matrimonio, consente di saldare parzialmente la «sincronia» tra la serie grande della cronologia e la serie piccola dei fatti della vita di Ida. Ma poi la cronologia supera il 1956 della morte della donna per arrivare fino al 1967, data che prelude non alla data di composizione o di pubblicazione del romanzo *La Storia* (cioè al periodo 1971-1974), ma alla pubblicazione del *Mondo salvato dai ragazzini*, che ne va considerato il capitolo proemiale. I rapporti tra *Storia* e *Mondo* sono in realtà numerosi, e riguardano anche la prospettiva «ideologica» (o «pre-ideologica») complessiva: in entrambe le opere è infatti realizzato il tentativo di portare la storia, intesa come fatto collettivo e complessivo, innanzi alla coscienza degli uomini, di chiamarla, si direbbe, in giudizio: del resto, addirittura sulla copertina della *Storia* campeggia la frase «Uno scandalo che dura da diecimila anni», con chiaro riferimento

¹⁸ Drude Von Der Fehr, *Violenza e interpretazione. "La Storia" di Elsa Morante*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1999, p. 88.

al titolo. Per mettere in scena questo *scandalo* Elsa Morante stabilisce le serie parallele della grande Storia e della piccola storia dei suoi personaggi, mostrando la sofferenza del mondo attraverso la specola ristretta di gente più o meno qualunque che non può che esser trascinata dagli eventi collettivi: un effetto di deriva, ispirato a un sentimento a metà tra Manzoni e Verga, che la titolazione dei capitoli in base alla cronologia referenziale non fa che esaltare.

La relativa imprecisione dei riscontri cronologici aumenta la prossimità tra *Mondo* e *Storia*, che però è meno di carattere strutturale che concettuale. In effetti, chiarito che il secondo romanzo è ambientato tra il 1941 e il 1947 e ricordato che i *ragazzini* del romanzo del 1968 sono i «pupett[i]» ritrovati «in mezzo alle macerie» dei bombardamenti, è evidente che il racconto della *Storia* segna un collegamento vistoso con l'opera precedente, sin dall'incipit fissato al gennaio 1941, quando Ida Mancuso, maestra elementare quarantenne, viene violentata da Gunther, un soldato tedesco che è appena uscito dall'osteria *Da Remo* nel quartiere San Lorenzo a Roma. Pochi giorni dopo il soldato muore durante le operazioni militari in Africa, mentre la donna si accorge di essere rimasta incinta. L'incontro tra Ida e Gunther consente al narratore di inserire l'analessi di cui si è detto, ripercorrendo dalla nascita tutta la vita della donna e passandone in rassegna le paure, le fisime, le vaghe superstizioni, dentro un clima storico che dal relativo entusiasmo dei primi anni del secolo si fa via via più cupo con l'ispessirsi del regime fascista, in un progresso in parallelo delle vicende nazionali e di quelle familiari, tali per cui all'introduzione delle leggi fascistissime nel 1925 corrisponde la prima gravidanza (S 38-39), alla proclamazione dell'Impero nel 1936 corrisponde la morte del padre Giuseppe Ramundo e del marito Alfio, alla introduzione delle leggi razziali corrisponde la morte della madre, ebrea, Nora Almagià.

Alla serie trapuntata di corrispondenze tra *Storia* e storia si sovrappone la dimensione che abbiamo detto biologica o della intimità naturale: se infatti Ida è sempre stata inerte rispetto all'atto sessuale, durante lo stupro ella vive nuovamente le sensazioni provate da bambina quando soffriva di attacchi isterici e mancamenti di carattere epilettico. La violenza segnata dalla cronologia storica ha ripercussioni sulla vicenda della donna; l'atto di violenza sul suo corpo la riconduce a una dimensione infantile, d'impotenza e di abbandono alla confusione del

mondo: una traccia che lascerà al bambino frutto della violenza, quel Giuseppe che, nato nell'estate del 1941, negli anni svilupperà i sintomi del Mal caduco.

Se è vero che, come ha osservato Cesare Garboli, Ida e il figlio minore formano una «coppia androgina», altrettanto importante mi sembra osservare la dinamica che si stabilisce tra i due ragazzi.¹⁹ Il primo, Nino, appartiene alla generazione nata e cresciuta sotto il fascismo, ma non si può ridurre a un rappresentante della cosiddetta «generazione di Mussolini»: egli è, sì, attratto dall'immagine della mascolinità proposta dal regime, ma la sua propensione all'attività, la sua irrequietezza vitale si sposa con una naturalezza, che lo porta, per esempio, a riconoscere il fratello con grande serenità, senza chiedersi come e da chi la madre abbia avuto un altro figlio (S 96). A suo agio nel regno delle pulsioni, Nino è un irresponsabile di fronte alla Storia, ed anzi indulge a risolvere tutto in chiave naturale. Appresa l'esistenza del fratello, per tutta risposta, pochi giorni dopo egli porta in casa un cane, un bastardino ovviamente, che chiama Blitz (S 104): il gioco con le grandi vicende collettive – tanto simile a quelle fantasie da fumetto cui Ciri si abbandona buttato sul suo lettino nel film di Castellani – e la conseguente riduzione del *Blitzkrieg*, o guerra lampo, a fatto domestico è la conseguenza di un atteggiamento che tende a risolvere le dinamiche storiche in termini naturali.

Da questo punto di vista, Nino non si distingue dal fratello, che infatti lo adora, condividendone la giovialità, e anzi mostrando una ancora maggiore sintonia con la natura, che gli conferisce una straordinaria quanto misteriosa volontà di vivere in un mondo segnato dalle innumerevoli difficoltà del tempo di guerra. La naturalità che questo bambino ha nell'entrare in contatto con le cose del mondo finisce, inevitabilmente, col caratterizzare il suo rapporto col linguaggio, del quale egli diviene una sorta di inventore primordiale, un Adamo che, primo tra tutti gli uomini, pone i nomi alle cose. Egli impara così il linguaggio dei cani (S 110) e poi degli uccelli,²⁰

¹⁹ Cesare Garboli, *La Storia* [1995], in Id., *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi, 1995, pp. 153-191.

²⁰ È interessante notare che la canzone degli uccelli (S 268-69) ha quasi lo stesso testo del ritornello che si legge nel *Mondo salvato dai ragazzini* (cfr. p. 220). Sulla presenza degli animali nel romanzo, oltre alle osservazioni di Garboli, *La Sto-*

finché, indotto dal fratello maggiore a dire il proprio nome, e cioè a riconoscersi come individuo, si autonoma Useppe (S 124), espressione con la quale da quel momento viene universalmente riconosciuto.

Alla naturalezza di Nino, si potrebbe dire, risponde la naturalità di Useppe, che è tale da farne un eslege, una creatura sottratta alle abituali convenzioni sociali. E realmente Useppe è al di fuori del sistema delle convenzioni costituite, se è vero che Ida dimentica di battezzarlo (S 119), così da tenerlo fuori delle religioni istituzionalizzate, e se è vero che la sua oscura paternità lo espone al rischio delle norme sancite dalle leggi razziali (cfr. lo schema preparato da Ida per controllare la posizione genealogica del figlio maggiore: S 62).

Una tale ascrizione del bambino al regime della natura dovrebbe contrapporlo all'opposto regime della Storia. E tanto infatti accade in una delle prime uscite pubbliche di Useppe, quando egli, osservando un vitello messo nel camion per andare al macello, riconosce in quell'animale la sofferenza della bestia che verrà sacrificata (S 125). Si potrebbero forse qui trovare gli estremi del ragionamento di René Girard sulla *Violenza e il sacro* e sulla fondazione delle società attraverso il meccanismo del capro espiatorio. Del resto Useppe condivide alcuni aspetti della vittima (primo tra tutti il marchio dell'eccezionalità conferitagli dall'epilessia) che ne fanno una presenza intermedia, in parte dentro e in parte fuori rispetto alla comunità cui appartiene. Ma più che per questi elementi, che probabilmente alla Morante arrivavano dalla riflessione di Simone Weil,²¹ Useppe si distingue per lo sguardo puro che egli getta sul mondo e che gli consente di riconoscere la violenza del male nelle sue diverse apparizioni. Il romanzo sottolinea in particolare due occasioni, precisamente collocabili nella grande Storia degli eventi bellici in Italia: il 19 luglio 1943, quando i bombardamenti alleati devastarono il quartiere di San Loren-

ria..., cfr. Concetta D'Angeli, «Soltanto l'animale è veramente innocente», in *Lecture di Elsa Morante*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1987, pp. 66-72, e il successivo suo saggio intitolato *Leggere Elsa Morante. "Aracoeli", "La Storia" e "Il mondo salvato dai ragazzini"* (Roma, Carocci, 2003).

²¹ Cfr. i lavori raccolti in D'Angeli *Leggere Elsa Morante...* e le veloci ma notevoli considerazioni di Giorgio Agamben, *La festa del tesoro nascosto*, in *Per Elsa Morante*, Milano, Linea d'ombra edizioni, 1995, pp. 137-145.

zo, dove i Mancuso vivono all'inizio del romanzo, e il 16 ottobre 1943, quando gli ebrei romani vennero deportati.

Ecco un brano del primo episodio:

Al cessato allarme, nell'affacciarsi fuori di là, si ritrovarono dentro una immensa nube pulverulenta che nascondeva il sole, e faceva tossire col suo sapore di catrame: attraverso questa nube, si vedevano fiamme e fumo nero dalla parte dello Scalo Merci. Sull'altra parte del viale, le vie di sbocco erano montagne di macerie, e Ida, avanzando a stento con Usepe in braccio, cercò un'uscita verso il piazzale tra gli alberi massacrati e anneriti. Il primo oggetto riconoscibile che incontrarono fu, ai loro piedi, un cavallo morto, con la testa adorna di un pennacchio nero, fra corone di fiori sfrante. E in quel punto, un liquido dolce e tiepido bagnò il braccio di Ida. (S 169-170)

Proseguendo tra le macerie, la coppia giunge alla costruzione dove avrebbe dovuto esser casa loro, solo per trovarsi innanzi a un'impilata di finestre che danno sul vuoto di una tromba di scale oramai scomparse. La distruzione ha portato via tutto, anche il cane Blitz.

L'altro episodio è più complesso. Ida, col bambino in braccio, inseguendo la signora Di Segni, una vecchia conoscenza del Ghetto, cui vorrebbe parlare per confidarle il segreto che tiene chiuso in sé, cioè di essere anche lei ebrea perché figlia di madre ebrea, finisce alla Stazione Tiburtina, dove, fermo sui binari, si trova un gran numero di carri bestiame. Passando lungo le murate dei carri la signora chiama i nomi dei suoi familiari, ricevendone avvertimenti e ingiunzioni a scappar via; Ida assiste alla scena senza ben capire che cosa stia accadendo, finché una voce le chiede per pietà il favore di avvertire dei parenti, gettandole ai piedi una carta. A quel punto la donna si riscuote:

Sentì suonare delle campane; e le passò nella testa l'avviso che bisognava correre a concludere il giro della spesa giornaliera, forse le botteghe già chiudevano. Poi sentì dei colpi fondi e ritmati, che rimbombavano da qualche parte vicino a lei; e li credette, lì per lì, i soffi delle macchine in movimento, immaginando che forse il treno si preparasse alla partenza. Però subitaneamente si rese conto che quei colpi l'avevano accompagnata per tutto il tempo ch'era stata qua sulla piattaforma, anche se lei non ci aveva badato prima; e che essi risuonavano vicinissimi a lei, proprio accosto al suo corpo. Difatti, era il cuore di Usepe che batteva a quel modo.

Il bambino stava tranquillo, rannicchiato sul suo braccio, col fianco sinistro contro il suo petto; ma teneva la testa girata a guardare il treno. In realtà, non s'era più mosso da quella posizione fino dal primo istante. E nello sporgersi e scrutarlo, lei lo vide che seguiva a fissare il treno con la faccina immobile, la bocca semiaperta, e gli occhi spalancati in uno sguardo indescrivibile di orrore. (S 246-47)

Giunto al suo secondo appuntamento con la Storia e con la violenza che la contraddistingue, il bambino apre di nuovo il suo occhio innocente, che si converte nell'«orrore sterminato del suo sguardo» (S 247) e nella umiliante reazione fisica del mancato controllo delle feci o il batticuore (e identico sarà il meccanismo più tardi, quando si manifesteranno i segni dell'epilessia). L'affinità, più che la parentela, tra il bambino e sua madre diviene ancora più evidente quando si osservi che, se la caratteristica specifica di Useppe, il suo *principium individuationis*, come è stato detto, risiede negli occhi,²² proprio la purezza dello sguardo, la ricettività rispetto al mondo circostante, caratterizza anche Ida, che, incapace di penetrare la logica degli eventi, mostra invece una straordinaria capacità, da vittima qual è, di entrare in sintonia col dolore. La ragione sarà forse anche da trovare nella sua parziale appartenenza alla razza ebraica, ma la scena in cui finalmente la donna trova la forza di andare a cercare nel Ghetto il destinatario del bigliettino che lo sconosciuto le ha fatto cadere ai piedi alla stazione Tiburtina assume da questo punto di vista un valore paradigmatico. Messaggera di chi è stato consegnato alla morte, Ida giunge al Ghetto col bigliettino nella sporta; il suo compito è quello di trovare l'Efrati cui quel pezzo di carta è destinato, ma il quartiere è vuoto. Mentre è intenta a leggere sugli androni delle scale e sulle porte i cognomi dei residenti, la donna si accorge del silenzio innaturale che abita quello spazio urbano, silenzio che all'improvviso è saturato da un fenomeno di «allucinazione auditiva», per cui, nella sua testa, il Ghetto si rianima delle voci e dei richiami un tempo abituali: «Si nun fenisci er compito, nun esci!»; «Mó vengo, a' mà, mó vengo!»; «M'ha detto de buttà giù

²² Elena Fumi, *La "Storia" negli occhi*, in *Vent'anni dopo "La Storia": omaggio a Elsa Morante*, a cura di Concetta D'Angeli e Giacomo Magrini, «Studi novecenteschi», XXI (1994), n. 47-48, pp. 237-50.

la pasta...» (S 340). Ida resta, dunque, folgorata dal contrasto tra la vivacità del luogo com'era prima della guerra e l'attuale abbandono in cui esso è rimasto, tanto che, man mano che le voci le risuonano dentro più forti, con le labbra prende a ripetere una frase che è come il ritornello stupito di chi ha subito un trauma, un ritornello che, fatalmente, fa affiorare in superficie la verità: «Sono tutti morti». Nonostante la rivelazione, Ida vuole restare ancora fedele al suo compito di messaggera e di testimone, sicché prende a bussare alle porte delle case, pur sapendole vuote: «Sapeva di bussare senza effetto né intento; e presto desistette. Però mentre scendeva verso il portone, quei colpi assurdi nel vuoto invece di cessare le si erano fatti contro, percuotendola fra la gola e lo sterno» (S 341). È a questo punto che lo sguardo di Ida diviene presago: constatato lo spopolamento dei luoghi, fallito il compito di portare la testimonianza, la donna, rientrata finalmente in casa, si addormenta stravolta; durante la notte sogna un recinto in cui è racchiuso un mucchio di scarpe, tra le quali deve trovare «una certa scarpina di misura piccolissima» (S 342). Finita anche lei, per pura proiezione emotiva, nel campo di sterminio, la povera maestrina quarantenne allucina in sogno la Storia.

Non, dunque, di acuzie dello sguardo si deve parlare per Ida e Useppe, ma di ricettività, di accoglienza nei confronti del mondo, salvo poi risentire di quanto si presenta alla vista, così che a ogni nuovo orrore cui i due personaggi assistono corrisponde un incupimento e un aumento del dolore. A questa disponibilità della coppia androgina, che è prima di tutto purezza di sguardo e "capienza" sentimentale, si contrappone il dinamismo della gioventù; ai bambini si contrappongono i ragazzi. È qui probabilmente il senso della doppia genitura di Ida, coi due fratelli, Nino e Useppe, che impersonano due dimensioni generazionali. E se da una parte c'è Useppe, pronto ad abbracciare il reietto e a proclamarne l'eccellenza, se da una parte c'è la tendenza spontanea a riconoscere la fratellanza universale dei viventi, Nino è invece, come abbiamo già visto, una creatura dei suoi anni, che vive con intensità bruciante e totale incapacità di comprensione. Ecco allora Nino, poco prima dello sbarco alleato in Sicilia nel giugno 1943, partire volontario in camicia nera per il Nord; ma eccolo pure tornare a Roma pochi mesi dopo (S 209), trasformatosi nel partigiano garibaldino Assodicuori; ed eccolo infine intra-

prendere pericolosi viaggi tra Napoli e Roma, prima e dopo la rottura del fronte a Montecassino, per la nuova metamorfosi da partigiano in piccolo capo della borsa nera romana. È del resto Davide Segre (l'anarchico ebreo che dopo avere scoperto di aver perduto tutta la famiglia nel campo di sterminio, si è fatto partigiano, e che nel dopoguerra diviene morfinomane, per poi morire di *overdose*) a spiegare la natura libera del suo compagno: col suo odio per «gli ufficiali e i galloni», col suo odio per gerarchie, istituzioni e leggi, «Nino, più cresceva e meno s'adattava al Potere» (S 358).

Si tratta di un punto importante, che sigla la prossimità e al tempo stesso la distanza tra i due fratelli. Mentre infatti Ueseppe è istintivamente estraneo alla vita organizzata, allargando i confini del proprio mondo a quelli del mondo tutto, Nino è invece costantemente in contatto con le istituzioni, a partire da quella, pur labile, della famiglia, dalle quali si strappa con costante irruenza. I due fratelli sono entrambi separati dagli adulti: ma il bambino lo è perché vive in una realtà anacronica, in cui tutti hanno in fondo la stessa età in quanto tendenzialmente eterni; il ragazzo lo è invece perché vi si contrappone, non riconoscendo loro alcuno statuto, alcuna autorità. È per questo che Nino è pronto a passare dal fascismo al comunismo all'amore per l'America, perché egli vive in un costante presente in cui funziona soltanto il regime immaginario della soddisfazione immediata. Così lo vediamo protestare che «il tempo mio, che ne ho venti [di anni], intanto è oggi» (S 402), e più avanti lo troviamo mentre dichiara alla madre, che gli suggerisce di tornare a scuola dopo la fine della guerra, che «la guerra è stata una commedia», ma che «la commedia non è finita», e che pertanto, visto che la guerra ha armato la sua generazione, adesso a lui e ai suoi amici tocca di «sfascia[re] tutto»: perché, insomma, conclude, «noi siamo la generazione della violenza» (S 442).²³

Colpisce non solo che le parole di Nino presentino affinità col racconto cinematografico di Castellani e ancor più col

²³ È stato recentemente ricordato che «secondo le statistiche di tipo anagrafico, il 75 per cento dei partigiani era costituito da giovani compresi in una fascia di età tra i 17 e i 24 anni»: Mario Avagliano, *Prefazione a Id. (a cura di), Generazione ribelle. Diari e lettere dal 1943 al 1945*, Torino, Einaudi, 2008, p. xxv.

romanzo di Parise (che pure è lontano da ogni relazione col neorealismo), ma che esse sembrano adattarsi perfettamente al quadro psico-sociale fornito dagli storici nel descrivere la gioventù postbellica che, «delusa e ingannata dal fascismo, travolta e dispersa dalla sconfitta», «riteneva di assistere nel nuovo clima politico al perpetuarsi ai suoi danni della situazione di inferiorità e di soggezione nella quale l'aveva gettata il fascismo».²⁴ E colpisce che così tante opere letterarie che rappresentarono una condizione emotiva e culturale che Andrea Zanzotto, parlando del primo romanzo di Parise, ha definito come un «miscuglio straniato di speranze e di angosce»,²⁵ abbiano per protagonisti dei personaggi che perdono la vita più o meno stupidamente: l'anonimo ragazzo viene sparato in fronte per una storia di pneumatici rubati; Ettore, il protagonista di *La paga del sabato*, breve romanzo ultimato da Fenoglio nel 1950, viene investito dal camion che il suo complice sta guidando in retromarcia; Nino muore perché il camion sul quale coi suoi amici sta fuggendo sull'Appia sbanda e finisce contro un albero (S 464-65).

Una volta riconosciuto il cadavere del figlio, Ida non riesce a trovare la via di casa perché perde l'orientamento, avendo come l'impressione che i paesi che attraversa siano fatti di calce che si sbriciola a ogni istante (S 466). Anche in questo caso è piuttosto impressionante ritrovare la circolazione di immagini e situazioni tra opere diverse, con quella calce che imbianca la «zona dei morti» nel romanzo di Berto e che torna in *Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo come similitudine ossessiva per significare l'avvenuta dissoluzione dei vincoli comunitari. E ancora più impressione fa la lettura dell'invocazione della povera donna, la quale così si rivolge al suo dio: «Se non altro,

²⁴ Luca La Rovere, *L'eredità del fascismo. Gli intellettuali, i giovani e la transizione al postfascismo. 1943-1948*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, p. 173.

²⁵ Andrea Zanzotto, *Per Goffredo Parise* (1987), in Id., *Scritti sulla letteratura, Aure e disincanti nel Novecento letterario*, a cura di Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 2001, p. 254. E si leggano le pagine dedicate dallo stesso poeta al Berto di *Il cielo è rosso*, quando ha ricordato che «Quelli del dopoguerra sono stati tempi di fervida speranza e, in generale, li si viveva in questa luce. Ma sono stati molto frequenti i casi di suicidio, perché dopo l'euforia del momento magico della liberazione si ripiombava dentro la tristezza di una amorfa quotidianità, e perché d'altra parte si vedevano sfumare nel nulla le possibilità di profondi mutamenti aperta dalla Resistenza, mentre i vincitori, per quanto umani, si comportavano da vincitori: e ovunque c'erano squallore e miseria» (Id., *Giuseppe Berto* [1989], ivi, p. 302).

adesso dàgli riposo. Almeno, fa' che muoia del tutto» (S 473). Proprio come nel *Ragazzo morto e le comete*, anche nel romanzo di Elsa Morante tra i vivi e i morti non c'è comunicazione che non sia persecuzione: venuta meno la comunione, scomparse le regole del vincolo che tengono salda l'organizzazione collettiva, ai superstiti, privati del ruolo di testimoni, di traduttori nel tempo nuovo del tempo trascorso di chi non c'è più, non resta che organizzare nel proprio interiore il teatrino del dialogo: destinato, fatalmente, a diventare ossessione delirante.

Alla constatazione dell'importanza che i disturbi della temporalità e del passaggio generazionale assumono nella *Storia* va aggiunta una riflessione sulla dialettica degli spazi in un'epoca in cui i «paesi sono fatti di calce». Il romanzo della Morante, pur alludendo alle realtà lontane della Calabria degli anni venti e trenta e di una Napoli sempre vagamente esotica anche nella catastrofe, è tutto chiuso in una sezione piuttosto ridotta della città di Roma, tra San Lorenzo, il Ghetto e Testaccio, cui si contrappongono Pietralata, dove Ida e suo figlio vengono sfollati, e la «capanna di alberi» in riva al Tevere, dove Usepe va a giocare insieme a Bella. Pur tra le tante differenze che meritano di esser messe in evidenza, resta interessante la contrapposizione tra i quartieri urbani e le zone periferiche o propriamente suburbane: se nei primi si assiste infatti alla violenza della *Storia*, i secondi sono caratterizzati dalla dimensione idillica o francamente edenica. Si tratta di uno dei punti più discussi dell'opera della scrittrice, ed è difatti indubbia la tendenza della Morante a creare degli spazi alternativi rispetto allo scorrimento dei fatti collettivi. Si prenda il caso di Pietralata, dove l'improvvisato, umido e misero rifugio ai margini della città diviene per Usepe l'epicentro di una grande vacanza dalla realtà quotidiana, dove ogni sorta di creatura può vivere insieme, tra la numerosissima famiglia napoletana dei Mille, la saggezza un po' stramba di Eppetondo, l'esistenza fuggiasca di Carlo Vivaldi (che si scoprirà poi essere Davide Segre), e la gatta, gli uccellini, gli animali più o meno schifosi coi quali tutti convivono, in una circolazione del cibo e del sesso (tutti fanno l'amore con tutti, Carulina ha una figlia senza nemmeno essersi resa conto di essere incinta...) che ne fa davvero un luogo di sospensione delle regole che reggono la vita ordinaria. Se questo Eden provvisorio è abitato da una popolazione che pare seguire la legge di natura, se qui Usepe può apprendere la canzone

degli uccellini, a San Lorenzo al contrario vigono le leggi della Storia, con le sue violenze, le sue incoerenze, le sue banalità. La contrapposizione si fa più forte nella seconda metà dell'opera, quando Ida e Ueseppe tornano in città, al Testaccio, mentre nei pressi dell'osteria «da Remo», nel cuore del quartiere bombardato, Davide Segre stabilisce la sua dimora nella casetta dove si appartava insieme alla povera prostituta Santina, che intanto è stata brutalmente uccisa (per amore) dal suo magnaccia. Qui, in «una informe area da costruzione» (S 518), che è appunto la zona delle macerie prima della *ricostruzione* a venire, si colloca il giovane ebreo e partigiano sopravvissuto, ben presto isolato rispetto ai suoi coetanei e agli altri scampati alla guerra. La polarizzazione degli spazi assume in queste pagine decisive e surriscaldate dell'opera il massimo rilievo, con la contrapposizione tra l'osteria e la stamberga del quartiere San Lorenzo e lo spazio edenico della radura nei pressi del Tevere, rifugio di Ueseppe e del suo cane:

Qui la città era finita. Di là, sull'altra riva, si scorgevano ancora fra il verde poche baracche e casupole, che via via si diradavano; ma da questa parte, non c'erano che prati e canneti, senza nessuna costruzione umana. (S 308)

Ai bordi della città, il bambino, che ha oramai quasi sei anni, può ascoltare divertito la filastrocca che ripetono gli uccellini, può industriarsi in lunghe conversazioni col suo cane, può fare amicizia con un altro ragazzino ai margini della storia, il piccolo Scimò, che, scappato dal riformatorio, vivacchia rimorchiando pederasti nei cinema (S 534, sgg.). Ma ben presto l'Eden provvisorio di Ueseppe rivela il suo fondale di cartone: Scimò scompare (in realtà viene catturato dalla polizia per il tradimento di alcuni suoi compagni), Davide, in preda alle droghe, lo caccia via quando vorrebbe accompagnarlo nel suo luogo incantato, una banda di ragazzini («pirati» nel suo sogno) sbarca sulla riva del Tevere e gli si lancia addosso, finché, fatalmente, egli cade al suolo, in preda a un attacco epilettico.

Come nella realtà quotidiana, anche nell'Eden, dunque, si può cadere. Anche nel luogo del ritorno alla natura, dove gli animali discorrono con l'uomo, dove lo scambio è tra pari nonostante la più totale disparità, il mal caduco afferra il «prodotto della guerra», come significativamente lo chiama la

dottorressa che per prima lo prende in cura (S 397). Se, come ha osservato Giorgio Agamben, parafrasando una parte del discorso di Davide Segre all'osteria (S 573-74), «gli animali sono l'unica testimonianza dell'esistenza del paradiso terrestre, e per questo anche l'unica prova del perduto rango edenico dell'uomo», la caduta di Usepe nella «tenda di alberi» presso il Tevere ha un significato ambiguo: da una parte essa conferma la «mitologia magico-sacrificale, che identifica nella nuda vita della creatura la più assoluta innocenza»,²⁶ dall'altra, all'inverso, sconfessa il mito di un luogo separato e pertanto sottratto alle forze della Storia. La stessa epilessia, stigma che segna l'eccezionalità del bambino, va considerata una «metafora ex post», un segnale del fatto che «gli orrori cominciano quando sono finiti» – del resto, egli è pur sempre il figlio di un giovanotto tedesco nativo di Dachau.²⁷

Più che la nostalgia per la perduta stagione edenica, nel romanzo sono allora rappresentate le conseguenze della guerra, i suoi effetti, a partire dalla considerazione che la guerra (la guerra in generale, intesa come espressione della Storia) non lascia nulla di incontaminato intorno a sé. Ed è allora interessante che nel romanzo, più che la vicenda raccontata, sia messa in discussione la possibilità stessa di raccontare. È stato notato più volte che, da un certo punto in avanti, il narratore del romanzo fa riferimento alle testimonianze che avrebbe ricevuto a proposito della vicenda che sta raccontando (per es. S 412, 480), dichiarando semmai di ricordare la canzone che suonava alla radio in un certo episodio, o addirittura di aver conosciuto personalmente Nino (S 590). Si potrà condividere l'osservazione secondo cui la *Storia* «è un romanzo concepito (e scritto) come una cronaca di quartiere», oppure individuare nella testura dell'opera la presenza di due voci, con un «testimone partecipe» a carattere onnisciente che si contrappone a un «io narrante» di origine neorealista, ma mi pare necessario osservare che la maggior parte delle riflessioni sul narrare e sulle sue conseguenze occorrono nel capitolo dedicato al 1945, i cui passaggi salienti trattano infatti del rapporto tra memoria e racconto. Ciò accade per esempio quando il narratore si sof-

²⁶ Le citazioni sono da Agamben, *La festa del tesoro nascosto...*, pp. 141 e 144.

²⁷ Cesare Garboli, *La Storia...*, p. 172.

ferma sul ritorno dei quindici ebrei scampati allo sterminio, i quali – proprio come nel caso di Geo Josz, il personaggio di Giorgio Bassani che abbiamo conosciuto nell’Introduzione –, se testimoniano l’inesprimibile col loro stesso corpo, devono però constatare «che nessuno voleva ascoltare i loro racconti», che certo non assomigliano alle fantastiche avventure «dei capitani di nave, o di Ulisse, l’eroe di ritorno alla sua reggia» (S 377). La medesima situazione si ripete quando il narratore rappresenta l’impossibilità di raccontare da parte del reduce tornato dalla Russia, la cui unica testimonianza possibile è in quel piede e in quella mano cui mancano le dita che si sono staccate per il congelamento durante la ritirata del 1943 (S 378). Se l’eloquenza muta dei corpi rivela, insomma, una straziante storia personale, essa lo fa secondo le modalità dello *showing*: mostrando i segni, le tracce del passato, senza però concedere al *soggetto* di quel passato il *telling*, la riorganizzazione meditata e sentimentale del bruciante vissuto.

Torniamo così alla contrapposizione presentata nell’Introduzione tra l’ideale registrazione impersonale ricercata da Jean Norton Cru e l’esigenza di una distanza della memoria cui si appella invece Vittorio Sereni. Ed è forse qui la ragione per cui gli interventi del narratore cominciano commentando alcune immagini fotografiche dei lager nazisti apparse in una rivista femminile (S 371-72): perché, appunto, alla pura evidenza pretesa dalle fotografie – le quali puntualmente impressionano il piccolo spettatore Usepe –,²⁸ fa riscontro la necessità di organizzare un tessuto, costruire una vicenda che possa restituire il senso di un vissuto altrimenti troppo schiacciato sulla sua realtà. Ed è per questa ragione che, di contro al rancore impotente di chi ripete «“Che se ne parla a fare!” “... tanto, chi non c’è stato, non può capirlo...”», soltanto perché sa che il suo racconto non può restituire il senso della propria storia, il narratore si impone la narrazione del racconto “impossibile” delle ultime ore di Giovannino, morto in Russia senza compagni che potessero assisterlo, e dunque senza testimoni. È una sequenza emozionante, che mira a riscattare – se-

²⁸ Per l’iconolatria e in generale gli effetti illusori dell’immagine rimando nuovamente alla discussione di Goerges Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto* [2003], traduzione italiana di Davide Tarizzo, Milano, Cortina, 2005.

guendo le orme dell'opera di Nuto Revelli (ricordato infatti nelle *Note* finali del libro) – la memoria di tutti quelli che non sono tornati, e che termina con un augurio rivolto al soldato morto che ricorda l'invocazione di Ida per il riposo del figlio Nino: «Buona notte, biondino» (S 387).

Punto di vista e assunzione della necessità di raccontare: *chi vede?* e *chi parla?*, secondo le famose domande che i narratologi usavano porre ai testi letterari. Il romanzo di Elsa Morante, pur così semplice nella sua struttura, elude la prima domanda, ponendo lo sguardo di Ida e quello Ueseppe a contrasto con lo sguardo accumulatorio di chi stende le cronologie. Esso elude inoltre la seconda domanda, perché concede al suo narratore di sovrapporre alla voce del cronista la voce di chi restituisce la condizione soggettiva della storia, il patimento del singolo, il singolo essere travolto, acquisendo, per questa via, «la sicurezza sovrana di chi osserva la Storia da altezze e lontananze stellari».²⁹ La scelta di raccontare le vicende di personaggi minori che vivono in una dimensione infrastorica, pur giungendo spesso a un eccesso di patetico, diviene, grazie a questo sistema in cui sguardi e voci si sdoppiano, la via di accesso alla storia grande, quella della Ritirata di Russia, quella dello Sterminio degli ebrei, quella dei primi anni della Ricostruzione. La posizione «pre-ideologica» della scrittrice costringe il benjaminiano angelo della storia, preso in una folle corsa in avanti dal vento del progresso che gli si è impigliato nelle ali, a precipitare al suolo e a strisciare contro le rovine che man mano si ammucciano innanzi ai suoi occhi.

Ed eccoci alla conclusione del romanzo. Siamo alla fine dell'anno scolastico, Ida è andata a scuola per una riunione lasciando il bambino a casa. Mentre è impegnata nella stanza della Direzione scolastica, sente all'improvviso dei segnali di avvertimento, come per un pericolo: i tempi si comprimono, i fatti si susseguono per analogia in maniera incoerente, ella lascia d'impeto l'ufficio. Correndo verso casa, non sente i rumori esterni della strada; l'unico suono che le rimbomba in testa è quello che ha udito al tempo della sua ultima visita al Ghetto

²⁹ Adriano Prosperi, «*La Storia*» di Elsa Morante, in «Paragone» XLVI (1995), n. 49-50, pp. 21-27 (24); questo importante intervento è scritto in dialogo con Cesare Garboli, che a sua volta lo discute in *La Storia*, pp. 236-43.

(S 644-45: cfr. S 336-43). Giunta al piccolo appartamento del Testaccio, trova Usepe che è caduto: è morto, lei si spranga dentro, mentre nella sua mente si susseguono caoticamente le vicende della sua vita e i fatti della grande Storia (S 647). All'arrivo dei soccorritori, per entrare in casa è necessario abbattere la cagna, che infuria per difendere il padroncino morto: la donna è oramai fuori di sé (S 648-49).

Da questo *fait divers*, da questa terribile ma piccola notizia quotidiana interpolata in un giornale del dopoguerra tra un cambiamento nella compagine governativa, il risultato delle elezioni, le discussioni intorno alla Costituzione, comincia la storia che racconta della caduta di un bambino tra le macerie. Proprio come nel caso del piccolo Edmund. Del resto, Morante scrive tra il 1971 e il 1973, ma la caduta da cui avrebbe iniziato il suo racconto è fissata ai primi giorni d'estate del 1947: quella stessa estate in cui Rossellini girava le città tedesche per registrarne l'anno zero.

4. *Fratelli*

Un anno dopo *La Storia*, e circa quindici anni dopo l'avvio dell'impresa redazionale, Stefano D'Arrigo pubblica *Horcynus Orca*, un'opera ampia e ambiziosa, che godé di un importante lancio editoriale, ma che fu forse tradita dalla mole e dalle infelici contingenze cronologiche. Oggi, guardando indietro alla situazione letteraria della metà degli anni settanta, la pubblicazione del romanzo darrighiano appare meno anomala, se non addirittura coerente con le coordinate culturali dell'epoca, se è vero che in quello stesso anno apparivano anche *Il sistema periodico* di Primo Levi e *Il quinto evangelio* di Mario Pomilio, mentre Pier Paolo Pasolini (che quell'anno moriva) stava lavorando al suo nuovo romanzo, *Petrolio*. Sciorinata questa serie di titoli è forse oggi più semplice capire che il capolavoro siciliano condivideva con una ricca temperie la spinta a fare del romanzo una macchina interpretante, un impianto agito dalla spinta a comprendere i segni labili della storia e ricondurli in un quadro complessivo. Una spinta fondamentale, ma destinata allo scacco rispetto alle forze torbide ed evanescenti della realtà storica.

Col romanzo darrighiano, rispetto alle opere passate in ras-

segna sin qui, facciamo un piccolo passo indietro nel tempo. Esso è infatti ambientato tra il settembre e i primi giorni di ottobre del 1943, e mette in scena, in tre grandi partizioni, l'attraversamento dello Stretto di Messina da parte del protagonista 'Ndrja Cambria per raggiungere il suo villaggio natio Cariddi, gli incontri e le discussioni avvenute nelle poche ore che intercorrono tra lo sbarco clandestino sull'isola siciliana e l'alba del giorno successivo, e infine le sue avventure nei giorni immediatamente successivi al rientro a casa. Si tratta di una piccola serie di eventi, laterale rispetto al grande tempo delle vicende collettive, la cui dilatazione e il cui stratificarsi restituisce all'opera una dimensione che è stata spesso definita "epica", anche perché la vicenda, col procedere attraverso digressioni, divagazioni, analepsi, finisce coll'assumere un carattere collettivo. Man mano che il racconto va avanti, 'Ndrja diviene infatti il rappresentante di un'intera classe di personaggi, e più precisamente il tipo generale che vale per un'intera generazione, quella dei giovani nati insieme al Ventennio e di conseguenza investiti nel crollo delle istituzioni fasciste. Con *Horcynus Orca* arretriamo rispetto al 1944 dei lavori di Berto e Parise, e tanto più rispetto a quel 1947 che in questo capitolo abbiamo utilizzato come termine temporale di riferimento. Tutta la vicenda di questo impossibile ritorno è infatti racchiusa intorno all'anno 1943, e anzi è tutta chiusa nel circuito degli effetti immediati dell'armistizio proclamato via radio dal maresciallo Badoglio l'otto settembre di quello stesso anno.³⁰

Si tratta di una data, come abbiamo già visto per altri autori e come ancora vedremo per l'opera di Beppe Fenoglio, di assoluto rilievo nella storia di una nazione, che, come si sono espressi gli storici, si ritrovò in quell'occasione «allo sbando».³¹ E fu una data che fissò un segno nella conquista dell'identità delle giovani generazioni che si affacciavano allora all'età adulta. Ma, in questo caso, il romanzo di D'Arrigo è meno interes-

³⁰ Per una interpretazione del romanzo, rinvio ai saggi di Emilio Giordano, «*Horcynus Orca*»: *il viaggio e la morte*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1984 e Giancarlo Alfano, *Gli effetti della guerra. Su "Horcynus Orca" di Stefano D'Arrigo*, Roma, Luca Sossella editore, 2000, nonché ai lavori raccolti in *Il mare di sangue pestato. Studi su Stefano D'Arrigo*, a cura di Francesca Gatta, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002.

³¹ Cfr., Elena Aga Rossi, *Una nazione allo sbando. L'armistizio italiano del 1943 e le sue conseguenze* [1998], Bologna, il Mulino, 2006.

sante per la vicenda del suo protagonista ventenne, che pure nell'otto settembre è pienamente coinvolto, di quanto non lo sia per alcuni episodi che lo vedono interagire con dei ragazzini ancora più giovani di lui.

Due sono gli episodi che si possono ricordare: il primo riguarda la breve permanenza del protagonista a Napoli, quando ha iniziato il suo viaggio di avvicinamento verso la Sicilia mentre nella metropoli meridionale la popolazione insorge per cacciare le truppe tedesche; il secondo riguarda invece una situazione nella quale egli resta coinvolto dopo l'arrivo al villaggio natale di Cariddi e dalla quale si sviluppa la successiva conclusione del racconto.

Col primo episodio siamo al ventinove di settembre.³² Un carro armato è inseguito da una piccola folla di scugnizzi che riesce a deviarlo dalla collina del Vomero (di dove avrebbe potuto prendere la strada del Nord via Aversa) giù al centro della città fino alle rive del mare nel quartiere Santa Lucia. Utilizzando le bombe a mano e giocando con le macerie che ostruiscono le strade, la banda spinge progressivamente il cingolato tedesco in un cul-de-sac, costringendo infine l'autista, pur accanito a non mollare, ad abbandonare il suo mezzo e a mostrarsi ai ragazzini. Forse il panico, forse la folle speranza di potersi ancora salvare la vita, il soldato tedesco, sceso dal mezzo militare, si volta intorno a sé tendendo la mano alla piccola folla che lo accerchia. La scena è lenta e quasi liturgica: qualcuno prepara una cicca che fa passare per il circolo di ragazzini; per qualche istante appaiono un vecchio cieco impegnato a pescare e la sua giovane figlia che, rivolgendosi al padre, lancia un complimento al soldato in trappola; la folla si concentra, come abbacinata, in questa sospensione drammatica. E infine è il tedesco a muoversi per primo, rivolgendo il suo saluto virile a uno scugnizzo, che fa un passo avanti, e gli tende il «braccio destro che aveva nudo sino alla spalla, e che apparve allora mutilato della mano, col moncherino fasciato nelle bende ancora inzuppate di sangue» (HO 546). In una sospensione irrealistica, mentre il tedesco sorride immobile, il piccolo mutilato

³² Tutte le citazioni, direttamente a testo dopo la sigla "HO", vengono da Stefano D'Arrigo, *Horcynus Orca*, introduzione di Walter Pedullà, Milano, Rizzoli, 2003. L'episodio citato è in HO 535-547.

fa scattare una baionetta che tiene stretta nella mano sinistra e gliela ficca «tutta nella pancia»:

Per un momento sembrò che tenesse lui all'impiedi il tedesco, facendo forza all'impugnatura della baionetta, poi poco a poco cominciò a mollarlo seguendo bramosamente il suo morire: e manmano che il tedesco se ne calava ai suoi piedi, con quella pazza scellerata mano sempre tesa, quel pazzo scellerato sorriso sempre sulle labbra, a lui, sempre intento, corrugato, cogitoso, si vedevano comparirgli in fronte rughe su rughe, come lo assalisse una grande e precipitosa vecchiaia, perché forse era quello il prezzo che la Morte gli faceva pagare per averlo scelto a farle da braccio. (HO 547)

Non è possibile qui seguire la complessa tramatura simbolica del romanzo. A noi basterà ricordare che la stretta di mano vi assume un valore addirittura portante in quanto segno del riconoscimento reciproco all'interno della comunità: ogni mutilazione, ogni stretta di mano mancata manifesta il fallimento della convivenza possibile (stesso ruolo ha questa menomazione nel romanzo della Morante: si veda il caso di Clemente, reduce dalla Russia).³³ È allora particolarmente significativo sia che il tedesco, in un ultimo tentativo di salvare la pelle, si rivolga alla piccola folla radunatasi per ucciderlo appellandosi al gesto della reintegrazione comunitaria, sia che il ragazzino che lo uccide abbia appunto perduto una mano: la guerra porta divisione e violenza; le mani non possono più stringersi. Acquattata tra le macerie, la nuova generazione – la «generazione della violenza» cui appartengono Tullio, Nino e tutti i ragazzi anonimi di quindici o poco più o poco meno anni – porta su di sé il segno della guerra, che è, prima di tutto, la dissoluzione del quadro comunitario.

La città era come un grande cimitero sotto la luna. Il viale principale, che si chiamava viale Garibaldi e una volta era grande e spazioso, ora, ai due lati, era tutto ingombro di mucchi di macerie e nel mezzo aveva un passaggio che pareva il letto secco di un

³³ Sul significato antropologico della stretta di mano, e sulle politiche dell'amicizia che le sono state collegate all'interno del mondo cristiano, cfr. i saggi di John Bosny compresi nel suo *Dalla comunità all'individuo. Per una storia sociale dei sacramenti nell'Europa moderna*, traduzione italiana di Piero Arlorio, Torino, Einaudi, 1998.

fiume: lo scirocco, da sotto le rovine, faceva sprigionare zaffate di fetori mischiati insieme in un miscuglio vomitevole: fetori come di cose fermentate e di corpi umani o d'animali in putrefazione. Passarono il resto della notte alla Casa Littoria, che anche se si chiamava Casa, non era casa dove abitavano cristiani, cristiani vivi: era di forma rettangolare, tutta quadrata, anche le colonne, ed era bianca, d'un bianco gessoso fatto marmorino, come una cappella funeraria. Era, per lungo e per largo, sventrata dalle bombe: scura, fredda, puzzava, come tutta la città, di scorze d'arance fermentate, di merda e piscio di uomini e d'animali. (HO 1052)

In questo modo comincia invece l'ultimo episodio di *Horcynus Orca*. È la notte di giovedì 9 ottobre 1943, il protagonista è appena arrivato a Messina insieme al «fratello di latte» Masino e a un gruppetto di ragazzini assoldati dal Maltese, un ambiguo traffichino al seguito delle truppe inglesi. Il loro compito è sfidare i marinai alleati in una gara di canottaggio prevista per il sabato successivo. 'Ndrja e gli «sbarbatelli» sono ospitati nel rudere della Casa Littoria, dove passano il resto della notte, disturbata dagli spari tirati dalle sentinelle per intimidire i contrabbandieri. All'improvviso, nel cuore della notte, tre colpi di fucile riscuotono tutti; e poco dopo si sente un battere, un trafficare intorno alla porta improvvisata con assicelle di legno, un respirare irregolare e affannoso: aprono la porta, e nell'oscurità entra trafelato un ragazzo che, sanguinando copiosamente dalla gola, si affretta a liberarsi delle sigarette nascoste sotto la camicia e già mezze rovinare dal suo sangue. Mentre cava fuori le stecche di sigarette, egli continua a emettere suoni incomprendibili, finché si accascia, muore. I ragazzini, terrorizzati dalla scena orribile, scappano nella città a loro ignota.

Non è necessario seguire passo passo il protagonista e il suo giovanissimo compaesano nel loro girovagare il giorno dopo tra le rovine materiali e morali che devastano il paesaggio di Messina e dei dintorni. È più interessante individuare la dinamica che guida gli avvenimenti sino alla conclusione del romanzo. Intanto si deve osservare che nell'ultima parte dell'opera Masino si affianca a 'Ndrja, occupando progressivamente un ruolo ben diverso da quello che dovrebbe toccare a un personaggio laterale: da una parte, il legame col più giovane cariddoto è fondamentale all'interno della organizzazione simbolica del romanzo, con la condivisione da parte di due orfani della stessa figura materna; dall'altra, lo spazio che questi sa guadagnarsi

dentro la rigida società dei pescatori dopo le profonde trasformazioni della vita quotidiana dovute alla catastrofe bellica è il segno di una “maturazione” non priva di ricadute narrative. Basterà dire che non solo è proprio Masino a voler accompagnare il protagonista nel primo giro di perlustrazione lungo la costa per scoprire l’eventuale presenza di barche dopo il bando gettato dalle forze militari alleate (HO 714), ma che è sempre lui a dimostrare agli inglesi che la gigantesca Orca uccisa dai delfini davanti alle acque di Cariddi è effettivamente morta, riuscendo così a farla traghettare sulla spiaggia del paesino (HO 1013-1015). Di fronte all’inerzia di ’Ndrja, reduce smarrito che non sa ritrovare l’orizzonte sociale e culturale dei valori condivisi, è Masino ad assumere il ruolo attivo, prendendo la parola durante l’assemblea dei «pellisquadre», i pescatori capofamiglia (HO 997-998), oppure spingendo il protagonista a inoltrarsi, partendo da Messina, fino a Galati Mamertino, paesino in cui lavora uno dei migliori maestri d’ascia della zona (HO 1056).

Quanto a ’Ndrja Cambria, l’ultima parte dell’opera conferma il suo ruolo di osservatore passivo e di interprete maldestro della nuova realtà: tra pescatori un tempo d’ingegno fino e oggi rimbecilliti, tra abitudini stravolte, tra antichi pudori dimenticati se non volutamente infranti, egli si sforza invano di comprendere per quale motivo il codice comunitario sia stato smarrito. Innanzi a lui, che finisce col ritrovarsi dalla parte dei vecchi ormai messi da parte dalla grande Storia, cresce la statura della generazione più giovane, ancora un po’ fanciulla ma già capace di riprendere le redini della vita aggregata. È una contrapposizione importante, perché se è vero che solo il protagonista può prendere il comando della piccola ciurma che alla fine si ritrova nelle acque di Messina per allenarsi in vista della regata, è altrettanto vero che è proprio Masino, sia pure su indicazione di ’Ndrja, a radunare nuovamente gli «sbarbatelli» scappati nella notte (HO 1075). Di contro, il protagonista si ritrova di nuovo accompagnato a un personaggio esotico, complesso, o comunque ambiguo: se le sue avventure si erano aperte con la povera fanciulla Cata, «strambata di mente» per aver perso in guerra il giovane marito, queste si avviano alla conclusione con la sbronza del Maltese e i suoi bonari sfoghi senili.

L’altro aspetto importante della conclusione del romanzo è la costruzione dello scenario. Opera di mare e di spiagge, solo due sono gli episodi di *Horcynus Orca* ambientati in una

città. Il primo episodio è tutto nella scena appena ricordata dell'uccisione del tedesco durante le Quattro giornate di Napoli. Il secondo è racchiuso tra l'arrivo notturno a Messina e l'allenamento serale nel porto della città. I due episodi sono accomunati dalla descrizione del paesaggio urbano devastato e dall'atmosfera di pericolo e di morte; nel richiamarsi a distanza essi evidentemente impongono anche una parziale sovrapposizione degli scenari e del significato delle vicende che raccontano. Così, se la scena napoletana mostra il modo in cui il segno della guerra marchia oramai anche la più giovane delle generazioni, invertendo la stretta di mano nella parodia grottesca dell'antichissimo rito comunitario, l'episodio messinese sembra preludere a una possibilità di nuova fondazione civile. Dentro la città straziata, tra mafiosi, contrabbandieri, traffichini e prostitute, un gruppo di giovani e giovanissimi, nonostante si trovi come smarrito dentro le incomprensibili ragioni della guerra e della violenza, riesce a ritrovare i gesti e i comportamenti trasmessi di generazione in generazione.

Torniamo al racconto delle ultime pagine del romanzo. Masino ha radunato le «facepulite» che devono comporre la ciurma, e 'Ndrja, che si è fatto mostrare dal Maltese la bellissima barca predisposta per la gara, con pochi cenni istruisce alla perfezione i ragazzi. Calano le prime ombre della sera e sulle portaerei suonano le campane che avvertono le sentinelle per ciò: I giovani vengono distribuiti ai posti di voga da 'Ndrja, che li osserva «come sedevano sul banchetto e studiavano il remo e lo impugnavano dove andava impugnato e come lo calavano in acqua». Preso posto nella barca, il luogo destinato da sempre ai maschi dei paesi di mare, i ragazzi ritrovano subito le posture, i gesti, «come facessero qualcosa che ricordavano, qualcosa che un tempo ognuno di loro, sopra i mari [...] aveva fatto, lui o suo padre o suo fratello, che era quasi la stessa cosa» (HO 1078). Mentre il ragazzino di Napoli non può più, o forse non sa più trovare il gesto che precede la guerra e che pure dovrebbe succederle, la ciurmetta siciliana s'inserisce immediatamente dentro una serie quasi filogenetica, dentro un comportamento culturale divenuto, nel passaggio delle generazioni, una seconda natura. Dire che uno, «o suo padre, o suo fratello» è «quasi la stessa cosa» è possibile soltanto in un mondo nel quale non vi sono state fratture, in cui gli eventi sono rimasti interpretabili secondo il medesimo codice di sempre.

Ma è proprio questo che *Horcynus Orca* racconta esser divenuto impossibile.

Nell'oscurità che succede al tramonto, mentre sorge in cielo il primo quarto di luna, i giovani, guidati da 'Ndrja, trovano ben presto il passo sicuro della voga, fino a conseguire una «potenza tale, che aveva del misterioso, come se abbuiano alla lancia fosse spuntata un'anima, come una spina dorsale tra poppa e prua» (HO 1080). Il gruppo, che è omogeneo perché composto da un insieme di pari – essi infatti sono «tutti della medesima statura» –, diviene dunque un organismo, formando quel corpo unitario che è espressione di una forma sociale in cui vige l'accordo sui ruoli e sulle rispettive competenze che ciascun membro deve possedere. La voga dei ragazzini, trasformata in organismo, diviene però autonoma rispetto al capovoga, cui strappa di mano l'andatura, lanciandosi verso le acque fuori del porto, oltre la portaerei, la cui cupa sagoma «pareva una grande massa di nuvole galleggianti». Il capovoga, compiaciuto dell'intesa che si è stabilita tra gli «sbarbatelli», li lascia fare, finché, «scapolati sottobordo alla portaerei, dov'era scuro fittofitto», li richiama all'attenzione. Ma è oramai troppo tardi: giunti a proravia della nave, una sentinella, pensando, chissà, a dei contrabbandieri, spara dalla fiancata, colpendo 'Ndrja in piena fronte.

Prima di leggere l'ultima pagina di *Horcynus Orca* fermiamoci un istante. Abbiamo visto che le uniche due scene urbane del romanzo si richiamano a vicenda, e abbiamo anche notato che se, come accade in tutti gli altri episodi, il protagonista è escluso dall'azione, in questi due casi egli è separato dai più giovani, i quali, come si dice più volte a proposito di Masino, sembrano cresciuti «col vecchio dentro». Come a Napoli assiste all'uccisione del tedesco, così a Messina 'Ndrja diviene lo spettatore di un'attività dalla quale egli risulta escluso. Uomo «nella guerra», ancora fissato alle immagini della devastazione di cui è stato testimone, il protagonista del capolavoro di D'Arrigo resta distinto dalla nuova generazione, e al contrario legato indissolubilmente a quell'altra generazione che la guerra ha portato via. Come Duardo Cacciolla, come Enzo Schepis, come Federico Scoma tutti suoi vecchi amici del paese con cui è cresciuto al tempo di prima della guerra, anche 'Ndrja Cambria sembra allora far parte del gruppo di «giovannottelli nostri», le cui anime vanno in giro per le rive cariddote in cer-

ca di quel riparo definitivo, di quel sepolcro che la morte in mare gli ha rifiutato e che permetta loro di “riposare in pace” (HO 339).

E proprio il tema della sepoltura, centrale in tutto il romanzo, torna nell’ultima pagina.³⁴ Colpito alla fronte, ’Ndrja cade su Masino, che gli tocca il volto e lo scopre coperto di sangue. Tra le lacrime e gli inutili richiami al fratello maggiore, egli ha il pensiero improvviso di «allontanarsi di là sulla stessa lancia dove si trovava, riportare ’Ndrja a casa»; si gira verso gli altri «sbarbatelli» e comincia a chiamare il ritmo della voga. Sul suo «Oooh... oh... Oooh... oh», la barca riprende la corsa, con Masino preso da un solo pensiero col quale «gli pareva di speronare e scavare il mare davanti», un pensiero che il narratore corale, quasi verghiano del romanzo definisce insieme «barbaro» e «pietoso», che è come dire doloroso e necessario. Tra i singhiozzi dei ragazzini e il richiamo del «fratello di latte», la storia di *Horcynus Orca* si chiude con la constatazione di una frattura generazionale: chi ha fatto la guerra è perduto per sempre; quelli che hanno il compito di ricominciare dopo la distruzione devono ritrovare il senso dei rituali antichi e ripristinare il codice che tenga insieme l’avvicinarsi dei fatti della natura col succedersi dei fatti degli uomini. Non tutti i ragazzini, che nei romanzi di Berto, Parise, Morante e D’Arrigo vediamo muoversi tra il 1943 e il 1947 in mezzo alle macerie italiane, sarebbero riusciti a farlo.

³⁴ Cfr. Alfano, *Gli effetti della guerra...* Il tema, come è stato osservato, appare sin da *Sui prati, ora in cenere, di Omero*, componimento presente già nella prima redazione (1957) della raccolta poetica *Codice siciliano*.

Cinque IL CIRCUITO DELL'ORIGINE

In una conferenza fiorentina del 1959, prendendo abbrivo dall'opera di Lev Tolstoj, Italo Calvino spiegava che l'epica moderna, una volta venuto meno l'orizzonte del divino, consiste nel rapporto di tre elementi: «Individuo, natura, storia». Dopo aver illustrato la presenza di questa dinamica a tre elementi in alcune opere del XIX e del XX secolo, il conferenziere terminava la sua riflessione inaugurando un tema divenuto poi centrale nei suoi interventi degli anni Sessanta; egli identificava infatti nell'esperienza letteraria contemporanea il passaggio da una rappresentazione del «flusso soggettivo» (come in Kandinski o Joyce) a una rappresentazione del «flusso d'oggettività» (come in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, 1957, di Carlo Emilio Gadda), che avrebbe significato «una resa dell'individualità [...] al magma indifferenziato dell'essere», cui avrebbe corrisposto «una rinuncia dell'uomo a condurre il corso della storia».¹

L'epica moderna all'altezza della seconda metà del Novecento consisterebbe dunque nella messa in forma della dissoluzione del soggetto in una dimensione, per così dire, non riducibile a ragione geometrica, sottratta a coordinate certe e stabili: in un campo, dunque, nel quale storia e natura si sarebbero identificate sino a farsi «magma». Non è qui che

¹ Italo Calvino, *Natura e storia nel romanzo* [1959], in Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino 1980, p. 51.

Calvino ne fa il nome, ma la posizione così descritta ricorda in maniera folgorante il progetto narrativo che in quegli anni stava realizzando uno scrittore con cui egli era stato in stretta corrispondenza: Beppe Fenoglio (1922-1963).

Lo scrittore albese, che per almeno un decennio lottò con la materia incandescente della guerra partigiana, approdando progressivamente attraverso la segmentazione dei racconti pubblicati nei *Ventitre giorni della città di Alba* e la risalita verso lo spazio ancestrale realizzato in *La malora*, rappresenta uno dei più chiari esempi in cui i due poli opposti della Natura e della Storia vengono rifusi realizzando un campo di forze che assorbe l'iniziativa del personaggio e lo schiaccia in coordinate fluttuanti.

Già abbiamo visto come, nelle parole di Chiodi, Fenoglio sia stato divorato da una *necessitudo*, dalla necessità di configurare il proprio destino in senso tragico, facendosi carico non di una generica testimonianza sulla Resistenza, ma della sua trasfigurazione letteraria, della sua messa in forma. Lo mostrano con ogni evidenza le centinaia di pagine attraverso le quali lo scrittore ha tentato, prima, di liberarsi dall'incandescenza della materia narrata adottando il filtro della lingua inglese, poi, di organizzare una vicenda esemplare abbandonando il registro dell'epica e mettendosi alla ricerca di un passo romanzesco che consentisse al personaggio di emergere in piena luce attraverso le sue azioni.

1. *Trovare un posto: il mondo inglese e la zona dei padri*

Uno dei caratteri principali del protagonista della saga partigiana di Beppe Fenoglio è la sua passione per il mondo inglese, già evidente in *Primavera di bellezza*, il primo romanzo pubblicato nel 1959. Johnny, che sarà il protagonista anche della successiva epopea, afferma che la sua anglofilia è «espressione del suo desiderio, della sua esigenza di un'Italia diversa, migliore».²

²Beppe Fenoglio, *Primavera di bellezza*, prima redazione, a cura di Maria Antonietta Grignani, in Id., *Opere*, edizione critica diretta da Maria Corti, Torino, Einaudi, 1978, vol. I, to. III, p. 1278. D'ora in avanti, per ovvie ragioni di economicità, i rinvii si faranno a testo (con una sigla seguita dal riferimento di pagina). Per *Il Partigiano Johnny* si distinguono le due sigle PJ I e PJ II per la prima e la seconda

La passione del personaggio risiede nell'idealizzazione di una dimensione energica, vitale, barbarica, ma anche nel riconoscimento di una tradizione nazionale costituitasi a partire da una «antica rivoluzionarietà» placatasi in un conservatorismo caratterizzato dalla saldezza degli istituti giuridici e politici. È stato però osservato che l'identificazione col mondo inglese, o meglio l'identificazione nella storia nazionale inglese di un possibile modello cui aderire, quasi una sorta di nostalgia per una filiazione mancata, non regge all'incontro con i rappresentanti di quel mondo, i quali sono caratterizzati con tratti grotteschi, degradati, come nel caso, per non fare che un esempio, della marcia avviata da Boxhall «petando freely» (UrPJ 31), cioè con un gesto analogo a quello del diavolo Malacoda, che nelle *Malebolge* dantesche «avea del cul fatto trombetta» per avviare il cammino dei diavoli (*Inf.*, XXI, 139).

Il disincanto è dichiarato dallo stesso protagonista, quando, vedendo per la prima volta il gruppo di inglesi coi quali deve restare in contatto per le operazioni belliche, afferma che «all Englishmen are like these, you'll see me weeping like a child over my broken idol» (UrPJ 23). Quella di Johnny – ha spiegato Eduardo Saccone – è un'ambivalenza emotiva, con fasi alterne di attrazione e di repulsione, interpretabili come l'espressione di una condizione storica della crisi conseguente allo sfascio dell'Europa, al suo essere materialmente e moralmente *in Ruinen*, mentre intanto suona l'ora (e davvero suona con la trasmissione radiofonica del *boogie-woogie*) dell'ascesa del mondo americano. Da questa crisi consegue l'unica «epica concessa ai moderni, formalmente implicante un rapporto difficile, problematico, del soggetto protagonista con la realtà,

redazione (entrambe nel tomo II del I volume dell'edizione coordinata da Maria Corti); la sigla PB vale per *Primavera di bellezza*, nel terzo tomo del I volume della medesima edizione; l'*Ur Partigiano Johnny* (raccolto nel tomo I del volume I) è siglato UrPJ; i *Frammenti di romanzo* (il torso di romanzo, pubblicato nel tomo III del volume I, poi intitolato da Dante Isella *L'imboscata*) hanno la sigla FR. Per *Una questione privata* (anch'esso nel tomo III del volume I) si adottano le sigle QP I, QP II e QP III. La raccolta di racconti *I ventitre giorni della città di Alba* è siglata VA (nel volume II dell'edizione Corti). Nel terzo volume della stessa edizione si legge anche il *Diario* dell'autore (siglato D). Per le traduzioni utilizzo: Beppe Fenoglio, *Quaderno di traduzioni*, a cura di Mark Pietralunga, Torino, Einaudi, 2000 (sigla: QT). Leggo infine gli epigrammi (che siglo E) nella recente edizione di Beppe Fenoglio, *Epigrammi*, a cura di Gabriele Pedullà, Torino, Einaudi, 2005.

e più particolarmente con l'azione».³ Ma, se l'epica dei moderni è il racconto della difficoltà di agire – e questo proprio in un'opera che dovrebbe essere tutta dedicata all'azione –, in che modo si stabiliscono le relazioni tra quei termini che negli stessi anni Calvino indicava come specifici dell'epica?

Restiamo ancora sul piano del narrato. Come accade nei confronti del mondo inglese, anche nel rapporto con la memoria della Prima guerra mondiale e col padre che vi ha combattuto il protagonista patisce un'ambivalenza che oscilla tra affidamento e disillusione. Siamo nell'estate del 1943 quando in *Primavera di bellezza* Johnny viene richiamato in servizio militare attivo. L'esercito italiano sta «disastrosamente perdendo» la guerra (PB 1347) e il protagonista, in partenza per Roma, dov'è stato destinato, riceve alla stazione la visita del padre:

Suo padre l'aveva trovato magro e con brutto colore.

– Sfido, ho fatto la dissenteria.

Egli non aveva avuto la dissenteria nell'altra guerra, gli era capitato di tutto fuorché la dissenteria. – Tua madre dice che da Roma dovrai scriverci di più che da Moana.

Osservava la folla, quasi tutti parenti degli allievi, nessuno o quasi della popolazione locale. – La nostra guerra era molto più sentita, dovevi assistere alla partenza delle nostre tradotte.

Johnny vuotò la bottiglietta di aranciata. – Dimmi una cosa: come ti sentisti a Caporetto?

Apparve imbarazzato. – Che vuoi che ti dica? Non è umanamente possibile descrivere un esercito in rotta. Vai come pula al vento.

– Che cosa pensavate? voglio dire. – Niente. Non puoi pensare niente quando vai come pula al vento. (PB 1357)

Al momento della partenza, in una fase storica in cui è ormai evidente la prossima sconfitta dell'esercito italiano, le generazioni si confrontano sul disastro e sulla reazione emotiva e conoscitiva che esso produce. Vengono in mente le parole dello storico Mario Isnenghi, il quale, a proposito dei militari coinvolti nell'Otto settembre ha parlato di un'Italia che «finisce e ricomincia portando anticipatamente in prima fila» dei

³ Eduardo Saccone, *Fenoglio. I testi, l'opera*, Torino, Einaudi, 1988, p. 83. Cfr. anche Hans Magnus Enzensberger (a cura di), *Europa in Ruinen. Augenzeugenberichte aus den Jahren 1944-1948*, Frankfurt am Mein, Vito von Eichborn, 1990.

ragazzi che sono «poco più e anche – nel vivo della guerra civile – poco meno che ventenni: genti nuove, dalla memoria agitata e breve».⁴ Negli anni terribili della guerra, i giovani cresciuti nel sonnambulismo della dittatura sono bruscamente costretti a fronteggiare la nuova realtà senza avere alcun punto di riferimento. Ed è per questo che la breve scenetta del commiato tra padre e figlio si articola sulla memoria, sul passaggio di testimone: Johnny sta cercando un insegnamento che gli consenta di affrontare l'imminente futuro.

Non è però solo la sconfitta militare, né solo la mancata trasmissione di una lezione a segnare la frattura che divide le generazioni, se è vero che quel senso di partecipazione viva, attiva, bruciante e integrale, ancora una volta «barbarica», alla guerra è stato precluso ai «ventenni» già all'altezza della loro adolescenza, quando è risultato evidente che i fascisti hanno «infettato» tutto, tanto da impedirgli di diventare «soldati quali poterono essere i nostri padri nel '15» (PB 1279). L'identificazione nazionale, che è prima di tutto il riconoscimento di appartenere a una serie coerente di eventi e istituti, si rivela così impossibile, sia perché è venuta meno la possibilità di coinvolgimento integrale nell'azione – com'era invece accaduto a chi aveva partecipato al «maggio radioso» del 1915 – sia perché l'unico termine di continuità, ciò che consentirebbe la gestione simbolica della sconfitta, sta svuotandosi di senso nel momento in cui l'intero esercito italiano è sul punto, con l'Otto settembre, di dissolversi, esattamente com'era accaduto a Caporetto.

Ed è qui che si stabilisce il senso profondo dell'immagine della pula trascinata via dal vento: se infatti l'analogia usata dal padre di Johnny stabilisce che durante la rotta del 1917 i soldati rimasero privi di energia e volontà individuali, presi in balia della catastrofe collettiva, la base concettuale della metafora riduce alla stessa stregua di un fenomeno naturale una catastrofe che fu invece il frutto di errori tattici e strategici, che cioè fu evento storico e conseguenza di eventi storici. È questa riduzione della storia a natura che impedisce all'individuo di situarsi nel tempo e nello spazio, scalzandolo sia dalla serie generazionale sia dalle coordinate identitarie della nazione.

⁴Mario Isnenghi, *La tragedia necessaria. Da Caporetto all'Otto settembre*, Bologna, il Mulino, 1999, p. 79.

L'incontro tra padre e figlio in *Primavera di bellezza* diventa allora paradigma dell'opera di Fenoglio nel suo complesso, se è vero che nei successivi cartelloni del *Partigiano Johnny* e di *Una questione privata* il rapporto generazionale diventa centrale sul piano narrativo: per motivare la decisione del protagonista di entrare nella lotta partigiana (come accade in *Frammenti di romanzo*, dove Giorgio decide di diventare partigiano dopo l'arresto e la fucilazione del padre da parte dei fascisti: FR 1588), o per sancire l'accantonamento definitivo di chi ha partecipato alla Prima guerra mondiale, come in *Una questione privata* dove il vecchio padre di Giorgio Clerici tenta di salvare la vita del figlio partigiano pensando di rivolgersi a un ufficiale fascista in qualità di ex combattente:

l'avrebbe fermato e gli avrebbe parlato, da ufficiale a ufficiale. Primo capitano Armando Clerici (aveva in portafoglio il tesserino dell'U.N.U.C.I.?) 20° fanteria, divisione Livorno, tutta la guerra del '15, tutta. Capisce? No, attento, non bisogna trattarli col lei o si inviperiscono, quasi una prova che sei dall'altra parte, ricordarsi di usare solamente il voi. Capite? signor tenente o capitano? Ma non capiscono. Questi e nemmeno quegli altri, i compagni di Giorgio. Noi non abbiamo fatto mai niente, noi praticamente non siamo nemmeno vissuti. Solo questa loro guerra li interessa; non c'è mai stata altra guerra all'infuori di questa, non c'è mai stata una pace se non quella che seguirà a questa loro guerra, non c'è mai stata nemmeno un'Italia se non questa per la quale si scannano. (QP I 1750-1)

A quest'altezza, va detto, lo scrittore s'è già liberato di Johnny, operando un taglio diverso sulla materia resistenziale e così realizzando una selezione simbolica differente. Consumato il parricidio, *Una questione privata* si assumerà infatti il compito di mettere in scena il fratricidio.⁵ Ma se torniamo all'*epos* di John-

⁵ È la guerra partigiana nel suo complesso, in quanto guerra civile, a essere considerata una guerra fratricida. Lo testimonia il trattamento di alcuni tabù linguistici, come in PJ I, quando gli schieramenti fascista e partigiano s'invitano a battaglia rivolgendosi alla parte avversa col nome del suo alleato così da negarle la qualifica di italiano: «Le urla erano assordanti, più del fuoco, e i fascisti incasati urlavano distintamente a loro "Porci inglesi", con acutissime, esaurite, quasi lacrimose voci, ed i partigiani dietro a sinistra di Johnny urlavano di rimando: – Porci tedeschi! Arrendetevi!» (PJ I 919). Nella stessa direzione andrà letta la struggente storia, quasi una parabola, di Kyra (PJ I 548).

ny e proviamo a ricostruire la triade individuata da Calvino, la comprensione della dimensione storica risulta compromessa sia per l'impossibilità di individuare la propria collocazione nella serie familiare e nella memoria nazionale, sia per il fallimento di ogni adesione a un modello alternativo. All'individuo resta soltanto la riduzione della storia a dimensione naturale (il vento che porta via i fili di paglia): articolazione tuttavia sufficiente perché il protagonista decida il passaggio all'azione, come dimostra la scelta di Johnny di andare a combattere sulle Langhe perché la sua «linea paterna viene di là» (PJ I 419) e di non superare la schiera collinare per «non rompere l'ambito atavico» (PJ I 438). L'assunzione della dimensione storica, il riconoscimento della «linea paterna», della propria appartenenza a una serie germinativa, viene così interpretata come una linea naturale, come un fatto della natura: la questione dell'identità si rivela questione di terra, di identità biologica, filogenetica, di stirpe. Ma che ne è dell'individuo, se il soggetto si stempera nella serie?

Venuta meno l'identificazione simbolica collettiva, Johnny si rivolge ai padri, a quella terra atavica dei Fenoglio la cui attrazione egli confessa anche in una pagina del *Diario* intitolata *Myself*: «io li sento tremendamente i vecchi Fenoglio, pendo per loro (chissà se un futuro Fenoglio mi sentirà come io sento loro)» (D 209). Al di là di ogni dimensione psicologica dello scrittore, quel che importa è che la relazione tra colline e sangue paterno, cioè tra Storia e Natura finisce, al livello narrativo, col determinare il destino del soggetto, imponendogli la partecipazione alla lotta partigiana.

Ma così l'identificazione simbolica risulta valida solo per l'individuo Johnny, la cui adesione alle vicende nazionali avviene, già a questa altezza, solo «una questione privata»: la questione della propria definizione soggettiva⁶. Essere partigiano è per Johnny quella grande occasione – ne parlerà anche Milton – «per tutti coloro che si sentono come te per ridiventare quelli di prima» (QP I 1810). Il che va inteso alla lettera: per diventare nuovamente come «quelli di prima»,

⁶ Gabriele Pedullà, *Alla ricerca del romanzo* (introduzione a Beppe Fenoglio, *Una questione privata*, Torino, Einaudi, 2006) ha spiegato come in questo romanzo avvenga la riconfigurazione del rapporto tra storia del personaggio e Storia collettiva. E la natura "sentimentale" della "questione" ne potenzia addirittura la rilevanza soggettiva.

cioè come quelli che c'erano prima; per ritrovare il proprio posto nell'ordine del mondo, riconoscendo quel posto come il luogo della replica.

2. *Il corpo dentro la terra*

Individuo, storia, natura: la storia locale della Resistenza in Piemonte si presenta come il nome 'piccolo' che, imponendosi sul polo della natura, dovrebbe consentire al soggetto di affermarsi. E tuttavia, proprio le caratteristiche militari della lotta partigiana – il suo essere impostata sull'occupazione del territorio, sulla mimetizzazione attraverso una sorta di modificazione del proprio corpo, sul fatto che, insomma, ci si dà “alla macchia” – fanno sì che il partigiano si trovi progressivamente identificato con lo spazio nel quale agisce, che ne assuma i rilievi, gli avvallamenti, le particolarità morfologiche, che si trasformi in elemento del paesaggio.⁷

Ciò non è privo di ricadute nel romanzo fenogliano. Intanto al livello macrostrutturale: per cui nel passaggio dalla prima alla seconda redazione del *Partigiano Johnny* i capitoli non seguono più la numerazione progressiva, ma sono contraddistinti da titoli che indicano i differenti momenti stagionali della vicenda, con la sola, significativa, esclusione dei capitoli dedicati alla momentanea liberazione di Alba (contrassegnati dalla serie “La Città” e numerati progressivamente 1, 2, 3) e del capitolo conclusivo “La Fine”. In questo modo, la storia del protagonista viene tracciata proponendo un percorso ‘atmosferico’ in cui, dal punto di vista della quantità e della distribuzione della materia narrata, è messa in risalto la fase invernale delle operazioni, ossia l'isolamento di Johnny dai compagni e il conseguente distacco dagli altri partigiani: la maturazione,

⁷ Sulla presenza delle Langhe nella scrittura fenogliana cfr. le passionante pagine di Davide Lajolo, *Pavese e Fenoglio*, Firenze, Vallecchi, 1970. Accenna a questo aspetto anche Alberto Casadei, *Epica inutile e morte dell'eroe: «Il Partigiano Johnny» di Beppe Fenoglio*, in Id., *Romanzi di finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*, Roma, Carocci, 2000, p. 66. Lo stesso studioso è tornato di recente sullo scrittore albese col saggio *L'epica storica di Beppe Fenoglio*, in Id., *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, il Mulino, 2007, pp. 141-210.

insomma, di quel «patch» che sigla l'allontanamento del protagonista dalla lotta collettiva.

Questa riduzione elementare della vicenda del protagonista può esser seguita anche in altri livelli strutturali, innanzitutto per quanto riguarda gli aspetti tematici. Già prima della partenza, durante la breve fase di imboscamento successiva al suo ritorno dall'Otto settembre, viene chiarito l'amore del protagonista per il fiume e le colline, le quali «incombevano tutt'intorno, serravano tutt'intorno, sempre più flou autunnalmente, in un musicale vorticare di lenti vapori, talvolta le stesse colline niente più che vapori. Le colline incombevano sulla pianura fluviale e sulla città, malsanamente rilucenti sotto un sole guasto» (PJ I 392). Verso quelle colline Johnny si dirige in preda a un'attrazione che è anche presentimento di «pensarsi morto, sepolto in un cantuccio di quella immensa collina» (PJ I 451). Attratto da una dimensione terragna e germinativa che talvolta condivide coi compagni (come quando restano «tutti immoti e invivi, particola gelata del bosco crepitante», PJ I 751),⁸ più spesso egli si trova isolato, «tutto teso a sentire l'immoto peso del suo corpo sulla terra ed il formicolare anima-percettibile, scricchiolio che nasceva da ogni millimetro quadrato di quella aderenza» (PJ I 770).

L'amore per la collina assume dunque un carattere morboso, diventando attrazione per il disfacimento nell'inorganico, come una penetrazione passiva, o una suzione per sprofondamento (egli sta con «la guancia aderente alla come succhiante terra», PJ I 765). Questa fascinazione si presenta tutta intera al cospetto della morte: riconosciuto nel «fardello» che ingombra il sentiero il corpo senza vita di un partigiano, Johnny vi

sedette a fianco [...] sull'erba rigida, inaffiata di sangue. La sua faccia era glabra e serena, i suoi capelli bene ravviati ad onta del-

⁸La qualità atmosferica della condizione partigiana risalta in passaggi come questo: «Poi rabbrividerono al nuovo bruire del bosco: un freddo, alato, tutt'intonante brusio, come se il vento serotino fosse nato e muovesse i primi passi. E si fissarono al cielo e agli sconfinati suoi specchi delle grandi colline, ed ogni sguardo era un tentativo, una prece, un'imposizione di caricarsi di più fosche tinte, per drenare il cielo e la terra dei colori del giorno. E mai nella storia uomini, pregarono, quanto loro, per una precoce morte del sacro giorno, finché tutto il colore massimo del cielo si ridusse a qualche moribondo tizzone, sul grembo di ceneri nerissime» (PJ I 758).

lo scossone della raffica uccidente e del tonfo a terra. Il sangue spicciato dai molti buchi nel petto aveva appena spruzzato l'orlo della sua sciarpa di seta azzurra, portata al collo alla cowboy, e che era l'unico capo di una certa quale e shocking lussurità, in quella generale povertà di partigiano apprestantesi all'inverno. Johnny ritrasse gli occhi dalla sua intatta faccia, poi glieli riposò su all'improvviso, quasi a sorprenderlo, nella pazza idea che il ragazzo socchiudesse gli occhi e poi ripiombasse le palpebre alla sua nuova attenzione. Giaceva in sconfinata solitudine, accentuata dalla univocità del rivo vicino. (PJ II 1116)⁹

La solitudine del cadavere è come magnificata dai rumori della natura, in uno sconfinamento oltre i limiti corporei tipico dell'immersione nel corpo vivente della natura.

Nella primitiva redazione inglese il rapporto coll'«ambito atavico» delle colline rivelava il suo carattere di attrazione morbosa anche su di un piano più squisitamente narrativo. Costretto ad abbandonare la sua zona per unirsi al piccolo gruppo di soldati di Sua Maestà, Johnny avverte con pena la lontananza dalle Langhe, il cui panorama, una «birth-old sight», è ancora «a fresh one, as always happens of the heart-patria» (UrPJ 217). La patria del cuore – che è cosa diversa dalla *petite patrie* di cui ha parlato Bigazzi –,¹⁰ in quanto terra dei padri, opera una costante influenza sullo stato d'animo del protagonista: essa diventa addirittura una «ladylove» cui dirigersi per un incontro serotino (UrPJ 141), oppure si presenta col prospetto delle «native hills»

⁹ Nella prima redazione l'importanza del motivo fluviale è ancora più rilevante: «Johnny si fermò e sedette presso esso, sull'erba rigida, aspersa di sangue. Doveva avere i suoi anni, ma appariva un ragazzo, per l'estrema giovenilità e piacevolezza del suo viso assolutamente glabro. E i suoi capelli erano tuttora composti e bene ravviati, così densi e forti da resistere allo squasso della raffica uccidente e il successivo tonfo del cuore. Così Johnny frenò la mano che gli andava a raviare, avrebbe soltanto guastato quella chioma perfetta. Il sangue uscito dai molti varchi nel petto aveva appena spruzzato l'orlo del fazzoletto azzurro, che portava al collo alla maniera dei cowboys, ed era l'unico capo d'una certa quale, eppure shocking lussuria, essendo di seta, in quella generale frugalità e povertà di partigiano apprestantesi ad un lungo inverno. Il Johnny ritrasse gli occhi dalla sua intatta faccia, poi glieli riposò su furtivamente, quasi a sorprenderlo, aveva una pazza sensazione che il ragazzo sollevasse e ripiombasse le palpebre alla sua inattenzione. Egli giaceva in sconfinata solitudine, accentuata dalla solitudine sonora del ruscello parallelo che gemeva [...] strada fino all'onniasorbente fiume di Alba, per vallette e anfratti di sequestrato pericolo e morte» (PJ I 792: la lacuna è nel testo).

¹⁰ Roberto Bigazzi, *Fenoglio: personaggi e narratori*, Roma, Salerno, 1983.

(UrPJ 165) che inducono a pensare alla distanza che ne separa «with an awe and a nostalgia» (UrPJ 289). Per il protagonista il senso del distacco è tale che i compagni gli riconoscono la «true countenance of the exiled one» (UrPJ 335), il contegno di un esiliato, un *desterrado* cui non resta che guardare le acque che passano provando una «keen nostalgia of the land beyond», con la consapevolezza che il dado è tratto («the dice was cast») e che stavolta «*a river [is] not to be crossed*» (UrPJ 323). La storia redazionale dell'opera è, com'è noto, estremamente complessa, e non sempre è possibile stabilire confronti tra momenti compositivi diversi, ma qui la frontiera invalicabile sancita dal fiume e la connotazione infera assunta dalle terre del Monferrato in cui Johnny è costretto ad agire nella parte finale dell'opera preannunciano quella nostalgia per l'inorganico, per la fusione del corpo umano col corpo della natura che trapela dall'affascinata contemplazione del cadavere nelle successive redazioni: è a partire da qui, del resto, che il manto erboso delle Langhe diviene un «avello-grass» (UrPJ 117).

Il seppellimento, il ritorno al grembo collinare è tema dominante anche in altri testi fenogliani, come si è accennato in un capitolo precedente. Ciò accade, per esempio, nel racconto *Nella Valle di San Benedetto*, dove una voce che dice io spiega che per scampare a una retata fascista si è rifugiato dentro una tomba: «Respiravo bene, non sentivo assolutamente nessun tanfo e la parete alla quale mi appoggiavo era asciutta. Una tomba sana, davvero la migliore del cimitero di San Benedetto» (VA 75). Se qui il richiamo della terra avita implica una fascinazione della condizione cadaverica, un'attrazione per il ricongiungimento con la materia dei padri,¹¹ il seppellimento dei partigiani morti in combattimento o durante un'imboscata o dei fascisti fucilati viene collegato alla terra che ingrassa e all'erba che cresce più ricca, come in *Il trucco*, racconto poi espunto dalla prima raccolta albese: «vedrai questa primavera che l'erba cresce qui sopra più alta d'una spanna di tutta l'altra» (VA 261). Così, al termine della prima redazione in lingua italiana, durante lo scontro coi fascisti che nella seconda

¹¹ *La Malora* inizia così: «Pioveva su tutte le langhe, lassù, a San Benedetto mio padre si pigliava la sua prima acqua sottoterra» (Cf. Beppe Fenoglio, *La malora*, a cura di Piera Tomasoni, in Fenoglio, *Opere*, vol. II, p. 371).

redazione sigla la fine della vicenda di Johnny e la sua morte, il protagonista, strisciando sul terreno per sottrarsi alle raffiche micidiali sparate dai fascisti, stupito dal fragore e dal caos dell'azione, rimane con le «mani guantate di fango, con fili d'erba infissi» (PJ I 921): trasformato in fango ed erba, col corpo scompaginato negli elementi primordiali del territorio, l'individuo si scopre *fatto di Langhe*, ricondotto dalla storia alla natura, in una dimensione di «pace e crepuscolo, e il ghiaccio spegnentesi glowing desgracedly and drearily. Ma pace» (PJ I 882). È nel ristretto circuito degli avi che il soggetto può conseguire quella *requiem aeternam* cantata da Hopkins che Fenoglio recitava «sdraiato nel verde»: «ma questi brandelli di pace son povera pace. Qual pura pace tollera / allarmi di guerra, le spaventevoli guerre, la morte di se stessa?» (D 210).

3. *Le spoglie del mondo degli arcangeli*

Proprio alcune delle sue traduzioni dall'amatissimo Hopkins erano state presentate da Fenoglio a un pubblico assai selezionato nell'ottobre 1951, in un'epoca in cui il progetto narrativo oscillava ancora tra direzioni diverse. Nell'introdurre i testi, egli spiegava che

Poetare per Hopkins è una maniera, la maniera di pregare, il suo unico possibile mezzo d'espressione nel suo dialogo con Dio, l'intimo strumento per meglio vivere e per più soffrire la sua fede. Per questo Hopkins è così radiante, così bianco, tanto che al suo confronto ci appaiono complessi e torbidi spiriti che, prima di conoscere lui, consideravamo arcangelici: e diciamo Keats e Shelley. (QT 262)

L'incontro col gesuita anglosassone potrebbe apparire strano in un uomo che usciva dalla guerra partigiana: da una parte una meditazione quasi spinoziana sulla Natura come dimensione autentica di Dio, dall'altra l'esperienza del sangue e dello scontro fratricida, mentre forse è già iniziata la faticosa scrittura del *Partigiano Johnny*. Eppure, proprio la presenza del paesaggio e più in generale della natura potrebbe far pensare a un incontro privilegiato tra il poeta e lo scrittore-partigiano. Lo stesso «libro grande», come Fenoglio chiamava il "progetto

Johnny”, è pervaso da una cospicua presenza della dimensione naturale: le colline, i boschi, i rittani, e il vento e la pioggia e la neve sono gli elementi che caratterizzano la vita partigiana, che anzi ne determinano le azioni, i momenti e i movimenti. Per non parlare dell'erba, contro la quale, come abbiamo visto, si è schiacciati. Se l'erba è una tomba, un luogo in cui trovare riposo, la Storia dal canto suo viene ridotta alla dimensione primigenia del confronto tra elementi per placarsi in una pace che non è quella condizionata dalla politica o dagli interessi collettivi o anche semplicemente dall'esito militare del conflitto, ma Pace, distensione in uno spazio primevo e assoluto. Nella bellezza cangiante del creato (*Pied Beauty* s'intitola un altro componimento di Hopkins), dentro uno spazio atmosferico che rivela la sua trafigurazione divina (*The Blessed Virgin Compared to the Air We Breathe*) l'uomo della guerra (cioè proveniente dalla guerra) che nel 1951 traduce Hopkins e che nel 1954, sdraiato sul prato declama quei versi, si riconduce così a quel Johnny che è uomo *nella* guerra (cioè abitante la guerra) e che alla guerra è destinato a rimanere fissato.¹²

In questa spinta al riconoscimento dei dati primi dell'esperienza esistenziale non può non colpire l'apparizione di un termine raro, l'aggettivo "arcangelico". Se prima di aver letto Hopkins, dice Fenoglio, consideravamo «arcangelici» Shelley e Keats, una volta conosciuto è lui ad apparirci tale, cioè è lui a risultare "sublime", a occupare il vertice, il grado sommo dell'espressione poetica. Questo stesso aggettivo ricorre nel medesimo torno d'anni in un ben diverso contesto col fine di connotare il mondo della Resistenza, e più precisamente lo spazio delle Langhe al di là delle colline che circondano Alba. Se questo spazio viene appunto definito l'«arcangelico regno dei partigiani» (PJ I 431), ciò vuol dire che l'esperienza del partigianato è esperienza somma, sublime, imparagonabile con le altre. Forse non si potrà considerare questo insolito elativo come *clit* espressivo dell'autore, ma certo non ne va sottovalutato il peso ideologico e poetico: alla «vita ecceziona-

¹² La categoria, elaborata nella clinica psicoanalitica da Sergio Finzi, *Neurosi di guerra in tempo di pace*, Bari, Dedalo, 1989, è stata applicata al campo tipologico-culturale da Gabriele Frasca, *La scimmia di Dio. L'emozione della guerra mediale*, Genova, Costa & Nolan, 1996.

le, vale a dire autentica, diversa, non banale»¹³ dell'esperienza partigiana corrisponde uno stile sublime, una forma narrativa gerarchicamente superiore rispetto alla dispersione banalizzante del quotidiano romanzesco. E dunque, se «Poetare per Hopkins è una maniera», ossia una forma del proprio rapporto col divino, allo stesso modo scrivere sarà per Fenoglio una *maniera*: la maniera della fedeltà a un mondo assoluto, staccato dal confronto con la vita nel suo andamento ordinario. La scrittura narrativa fenogliana, dai *Ventitré giorni della città di Alba* (1952) al postumo *Una questione privata* (1963), passando per il grande progetto del *Partigiano Johnny* (pubblicato postumo nel 1968), indipendentemente dalle pur palesi varianti stilistiche e compositive, presenta un comune progetto discorsivo: rappresentare il soggetto nel suo rapporto con la scelta; il che vuol dire rappresentare la dimensione problematica della vita autentica.

Che quest'espressione ci conduca nei dintorni dell'esistenzialismo, e che dunque qui il critico debba cedere il passo al filosofo non impedisce di ricordare che professore di Fenoglio al liceo e figura di riferimento anche durante la lotta partigiana fu Pietro Chiodi, studioso dell'esistenzialismo (di Kierkegaard in particolare) e traduttore di *Essere e tempo* di Martin Heidegger. Abbia avuto o no qualche influenza sulla scrittura fenogliana, resta il fatto che nel 1965 proprio Chiodi dedicò un saggio a *Fenoglio scrittore civile*. In quelle pagine, ricordiamolo, il filosofo piemontese scriveva che «il “racconto” non poteva avere per [Fenoglio] il significato della liberazione, della catarsi. Raccontare divenne invece rivivere e far-presente, far-vedere, denunciare». Si tratta di un'osservazione cruciale, ribadita dalla sottolineatura che l'autore aveva mostrato «il tragico come interiorizzazione della “necessitudo”, cioè come destino di una generazione che dovette assumere incolpevole una inesorabile eredità di colpa».¹⁴ La colpa ereditata dalla Storia – ossia da quel Fascismo che è causa scatenante dell'infezione che ha colpito cose, città, persone, istituzioni –¹⁵ significa la condanna a vivere

¹³ Saccone, *Fenoglio...*, p. 187.

¹⁴ Pietro Chiodi, *Fenoglio scrittore civile* [1965], in *Beppe Fenoglio, Lettere. 1940-1962*, a cura di Luca Bufano, Torino, Einaudi, 2002, pp. 197-202 (201).

¹⁵ «Hanno infettato anche l'esercito», PJ I 1279; Alba «non è più lei, non è più

una vita inautentica, falsificata e degradata, e la necessità di assumere questa vita come la forma della propria esistenza. Solo la sospensione prodotta dall'eccezionalità della scelta permette di sottrarsi a quella forma, e così entrare nell'«arcangelico regno» che è il mondo del *presente assoluto*, in cui il tempo è sciolto da ogni relazione di continuità col passato e col futuro.¹⁶ Come quel passato epico che secondo la celebre lezione di Michail Bachtin è assiologico in quanto appunto «assoluto», cioè un deposito del valore che non può essere sottoposto a giudizio,¹⁷ così il presente del mondo partigiano è trattato nella narrativa fenogliana come pura dimensione di valore, incommensurabile col passato del fascismo e con ogni futuro post-bellico.

Al di fuori di quello specifico spazio-tempo costituito dall'«arcangelico regno» vi è la vita ordinaria, la quale non soltanto è la dimensione in cui si è costretti a vivere, ma è anche il supporto strutturale dell'esistenza, la sua *forma*, che il soggetto non può che assumere in modo consapevole. Ma vivere consapevolmente una vita inautentica non significa soltanto vivere nella dimensione dell'inautentico; significa invece sospendere gli apparati immaginari che accompagnano la falsificazione del mondo. Proprio per questo è necessario che Johnny muoia, perché un partigiano non può tornare a casa, pena lo strazio di ritrovarsi in un mondo irredento nel quale il soggetto ritrova soltanto la propria natura corrotta.

La guerra, dunque, non redime. Contrario a ogni ideologia della fortificazione e del superamento dei limiti fino a un irrazionalistico e mitologico fondersi con la battaglia, Fenoglio ha scelto – passando per un quindicennio di riscritture – di fissare la dimensione ineguagliabile della guerra partigiana in quanto luogo di un'origine perduta. D'altra parte, abbandonato il «libro grande», lo scrittore muta il nome del protagonista da Johnny a Milton. Attraverso questa allusione all'autore del *Paradise lost*,¹⁸ si fa ancora più stretta la relazione tra il “mondo

nostra, è solo più un agglomerato appestato e prostituito» QP I 1811. Si potrebbe continuare.

¹⁶ Cfr. Giancarlo Alfano, *Presente assoluto e campo della scrittura nel “Partigiano Johnny” di Beppe Fenoglio*, in «Testo», n.s. XXIV (2003), pp. 9-38.

¹⁷ Michail Bachtin, *Epos e romanzo* [1938], in Id., *Estetica e romanzo*, a cura di Carla Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1979, pp. 445-482.

¹⁸ Per la formazione letteraria dell'autore, cfr. Orsetta Innocenti, *La biblioteca inglese*

perduto” dell’esperienza partigiana e l’«ambito atavico» delle colline da cui provengono «i Fenoglio»: origine biografica e origine collettiva hanno le medesime coordinate, fissate in uno spazio “altro” dal quale non è possibile tornare.

È per questo che in Fenoglio il racconto non svolge alcuna funzione catartica. La partecipazione alla guerra partigiana e il suo inestricabile esser macchiata dalla causa fascista – come a dire che senza Fascismo non ci sarebbe stata nessuna Resistenza e che dunque questa dipende logicamente da quello — fanno sì che l’uomo che torna dalla guerra non possa liberarsi dalla necessità di falsificare quella stessa esperienza per fingerla “autentica”, per darle una dimensione fondativa, che essa invece non può avere proprio perché è “assoluta”, sciolta da ogni rapporto col prima e col dopo, come rivela la formula che rimanda «le cose di prima [della guerra] a dopo, a dopo» (QP II 1837). Per la mistificazione di cui si è detto, dalla vita autentica dovrebbe sorgere quella inautentica e alla scelta come momento eccezionale, come svolta esistenziale dovrebbe far seguito il ritorno dell’identico, così che la fondazione della nuova comunità si risolverebbe nella perpetuazione della “peste”. Al contrario, Fenoglio resta fedele a quella dimensione, staccandola da ogni attualità. Ed è in questo che consiste la natura “civile” della sua scrittura: nell’assunzione della colpa della sua generazione – quella giunta alla maturità sotto il Fascismo – e nella scelta di realizzare nella sua scrittura un *continuum* narrativo¹⁹ che è la messa in forma di una condizione storica specifica.

Essere sopravvissuti significa raccontare a partire da quel «silenzio dei defunti», che solo «consente di fondare la scrittura umana nel confronto non rinunciatario con l’elemento menzognero del linguaggio»;²⁰ ma significa anche essere costretti a commerciare con quei defunti, non per esorcizzarli, ma, al contrario, per incorporarli.²¹ Al di fuori di ogni orizzon-

se di Fenoglio. Percorsi romanzeschi in “Una questione privata”, Manziana, Vecchiarelli, 2001.

¹⁹ L’espressione viene da un titolo di Maria Corti, *Beppe Fenoglio. Storia di un «continuum» narrativo*, Padova, Liviana, 1980; l’accezione con cui la utilizzo qui non coincide, tuttavia, con l’intenzione della studiosa.

²⁰ Gabriele Pedullà, *Amor de lohn*, in *Fenoglio*, Epigrammi, p. xxix.

²¹ Casadei (*L’epica storica di Beppe Fenoglio*, p. 169 e p. 177) ha osservato che la mor-

te heideggeriano, potremmo insomma dire che qui scrivere è vivere per la morte, cioè per mezzo e in funzione della morte: il coro dei defunti sepolti sotto l'«avello-grass» si stringe nella scrittura di chi s'impegna a incarnare un destino collettivo. Scrivere diviene una *maniera*, il modo di Fenoglio per gestire la disappartenenza originaria nel momento stesso in cui si rappresenta l'origine come frutto di una scelta che non può che esser vissuta nella sua irrimediabile absolutezza e che proprio per questo non garantisce in nessun modo, anzi impedisce, la continuità dei propri effetti di "autenticità" nella vita successiva di chi ha *scelto*. Essere partigiano, per paradosso, significa non esser mai "stato" partigiano: la *scelta* è in una dimensione temporale assoluta, improduttiva, sottratta a ogni racconto.

Questo insieme di caratteri trasforma il mondo partigiano in un mondo sublime, cui corrisponde quel che nella retorica medioevale si chiamava lo *stilus sublimis*. Anche quando il tema partigiano viene filtrato attraverso la dimensione sentimentale – ossia «privata» – dell'individuo, per esempio quella inerente alla rivalità amorosa, esso pertanto non si configura mai nella forma dell'elegia. Del resto, come insegna Northrop Frye, il modo tragico e quello ironico sono vischiosamente apparentati. Se l'«archetipo dell'ironia inevitabile è Adamo, natura umana condannata a morte»,²² allora è chiaro perché il mondo partigiano abbia un valore assoluto ma non fondativo: i morti partigiani sono sempre e per sempre dentro quel mondo, quelli che vi sono sopravvissuti sono invece condannati a morirvi fuori, nel mondo dove non si è scelto di stare.

Essere condannati al paradiso perduto, significa essere rovesciati in un presente ordinario dove non vi è più nulla da scegliere, in una dimensione propriamente infernale, perché fissata in caratteri non evolutivi e in gesti ripetitivi. La sublime dimensione ironica della colpa ineluttabile dell'uomo, dove

te, in Fenoglio, «non sancisce un'impresa, ma la interrompe»: scomparsa l'iliadica "bella morte", scompare anche il suo contrappunto dialettico, ossia il ritorno odissiaco. Per le ragioni "ettoriche" dell'opera fenogliana, cfr. invece Tommaso Ottonieri, *La plastica della lingua. Stili in fuga lungo una età postrema*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

²²Northrop Frye, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari* [1957], traduzione di Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta, Torino, Einaudi, 1967, p. 57.

per un morso ci si giocò l'albero e tutto il giardino, si stinge in un quotidiano fatto di abitudini, il cui *stilus* corrispondente non potrà che essere quello comico. La commedia è del resto, teste Cicerone, *speculum consuetudinis*, uno specchio forse deformante nel suo proporre, tra concavità e convessità, la caricatura dell'ottuso quotidiano, ma comunque fedele nel *riproporre* la condanna della replica. Al presente assoluto della vita partigiana, che è puro fluire nell'azione e rifluire nella natura, si contrappone il presente della vita ordinaria, che è ripetizione, assoggettamento alla legge statica delle forme sociali e comportamentali.

Alla pienezza tragica della vita partigiana si contrappone la mancanza comica della vita al di fuori della guerra. Mentre alla prima corrisponde il corpo glorioso degli eroi, splendidi in quella loro barbarie provvisoria ma pure affidata alla permanenza dell'istante (ciò che esiste solo nel presente assoluto non può infatti che essere immutabile: sarà per sempre solo così, e dunque per sempre morto), alla seconda corrisponde il corpo stento, opaco, di chi è destinato alla replica. Lo dimostra un passaggio splendido della prima versione del *Partigiano Johnny*, lì dove la giovane partigiana soprannominata Dea, che si è mantenuta vergine nel pieno del conflitto, dichiara che per farsi deflorare non può aspettare la fine della guerra, giacché non può sopportare l'idea di concedersi a un uomo «sorted from the war», uscito dalla guerra, perché “un tale uomo risulterebbe inevitabilmente decaduto [«inevitably decayed»] nel momento stesso in cui uscisse dalla guerra” (UrPJ 293). Non si tratta della rivendicazione di una funzione mitologica della guerra: la questione in gioco non riguarda infatti l'esercizio della violenza, ma l'appartenenza o meno a una dimensione edenica che implica la consapevolezza della *necessità*, ossia di quella paradossale condizione ironica che rende degno l'essere umano del cupo splendore del tragico.²³ Fenoglio sottrae il termine “edenico” a ogni interpretazione elegiaca, conferendogli al contrario il senso di una condizione tragica che

²³ Sul rapporto tra autenticità e sentimento di «ebrezza che deriva dal mettere a repentaglio la propria vita» cfr. Remo Bodei, *Segni di distinzione*, introduzione a Theodor W. Adorno, *Il gergo dell'autenticità. Sull'ideologia tedesca* [1964], traduzione italiana e cura di Pietro Lauro, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. XL.

all'uomo è correntemente impedita in quanto gli è sottratta la possibilità della scelta.

Al polo opposto troviamo lo stile ironico, ben rappresentato dalla serie di epigrammi in stile classicheggiante e manierato che Beppe Fenoglio produce quasi di getto nel 1961. Un perfetto contrappunto rispetto alle riflessioni della giovane partigiana troviamo qui nel breve componimento indirizzato «Alla vergine Galla» (E xv):

Mormora Galla «L'uomo destinato
A deflorarmi dovrà aver questi occhi,
Così le braccia, tanto di coscia e...»
Smetti di delirar, vergine Galla,
Il gioco stringe. Porgi il capo e lascia
Ti si bendino gli occhi. È moscacieca.

Al sogno virgineo ma non casto di Galla, che in quanto dispiegamento della fantasia erotica è tra le modalità prime della vita inautentica come vita della ripetizione (qui l'atto iniziatico del primo congiungimento carnale è ridotto alle leggi ripetitive dell'immaginario), si contrappone la crudezza del gioco, in cui si piglia e si è pigliati dal primo che capita. Se la partigiana Dea può affermare che l'uomo che sarà uscito dalla guerra risulterà per questo solo fatto decaduto, una volta effettivamente fuori della guerra, tutti gli uomini e tutte le donne risultano decaduti e interscambiabili. Dea e Galla si contrappongono inoltre anche per il fatto che, mentre la seconda si lascia andare al delirio visionario, la prima vede con chiarezza ciò che è destinato a succedere: la deflorazione non sarà un atto fondativo, ma un evento racchiuso nel mondo eccezionale del partigianato. Nel mondo del dopo, una volta tornati a casa dalla guerra, fare l'amore sarà il solito rituale edulcorato da immagini affettive o pulsionali. Come sospetta Johnny, una volta usciti dalla guerra, ci saranno soltanto le famiglie (PJ I 844).

L'esperienza epigrammatica di Fenoglio rappresenta dunque bene il secondo polo della contrapposizione delineata sin qui, il polo cioè del mondo uscito dalla guerra e fatto polveroso, ordinario, reso infernale da una ripetitività cui è impedita ogni redenzione. Un mondo connotato dalla dispersione degli eventi e dalla chiacchiera, quel *coquettieren* che scioglie l'esistenza in aneddoto, come fa Domizia, che sebbene «si diede

a cinquecento, / Barbari non esclusi, mimi e schiavi / A titolo d'onestà, di redenzione / L'essersi allega sempre rifiutata / A Claudio che l'amò tutta la vita» (E xxiv). Lo stile del chiacchiericcio mondano consente alla dama viziosa di difendersi con un sofisma dall'accusa di leggerezza, contrapponendo alla quantità delle concessioni la qualità del diniego, tuttavia confermando la legge della ripetizione, che è poi caricatura.

Torniamo per questa via alla questione degli *stili*, tragico e comico, e dei generi corrispondenti. Mentre nel breve romanzo *La paga del sabato*, risalente agli anni 1950-51 (ma pubblicato postumo nel 1969), veniva siglata nelle forme analitiche della narrazione la difficoltà del reinserimento del partigiano nella vita quotidiana e il suo conseguente decadere a "delinquente" ordinario (con uno schema che avvicina il protagonista Ettore al verghiano 'Ntoni), dieci anni dopo Fenoglio condensa la magniloquenza diciamo per brevità neorealista (ma in realtà, come accade in tanti prodotti di quella stagione, espressionista) nella sinteticità strutturale dell'epigramma, con breve quadretto descrittivo iniziale e rovesciamento arguto nella *pointe* conclusiva. Nell'arco di dieci anni lo scrittore ha insomma deciso di sottrarre ogni grandezza al partigiano che viva al di fuori della guerra, sia pure la grandezza diminuita della prospettiva sentimentale centrale (gli scontri di Ettore coi genitori sono il segno della sua grandezza come personaggio, che ne fanno quasi più un inetto che un reduce), azzerando, dal punto di vista morale, insieme all'ex partigiano (che intanto andrà verso i quarant'anni), l'intera società che lo circonda.

Dal mondo «arcangelico» e dunque paradisiaco dell'epoca partigiana – dove i tempi sono sospesi e i luoghi sono quelli genealogici del sangue, della «linea paterna» e dell'«ambito atavico» – si è proiettati nel mondo infero dei legami sociali quotidiani, in uno spettro limitato di gesti e comportamenti, come si è detto, sempre ripetuti. Di conseguenza, la rappresentazione si appunta sui vizi individuali assurdi a forma definitiva del soggetto: l'inclinazione al bere (E ix), la millanteria (E xxviii), la dabbenaggine (E lxv), la fatuità (E xciv), l'auto-compiacimento («Se vuoi ti senta, turati le orecchie / la succhian tutta loro la tua voce», E ciii). Nella galleria epigrammatica di Fenoglio si susseguono i tipi di una società tanto generica quanto generalizzabile, giacché si tratta della condizione

umana una volta che le è stata sottratta l'eccezionalità della scelta. I vizi esistono anche nel mondo dei partigiani, certo, ma in quello risultano per così dire sospesi nello stato di eccezione in cui tutti vengono a trovarsi, quando le leggi ordinarie non valgono più, quando non più contano i vincoli, le affinità e le simpatie del mondo "di prima". Tornati in quel mondo, i vizi caratterizzano nuovamente gli individui.

4. *La traccia della scrittura*

Sebbene non fondativa, l'esperienza partigiana resta però eccezionale. Il suo carattere di absolutezza e direi di sovrastoricità è rivelato da un altro tema di grande interesse nella 'saga' fenogliana: il rapporto con la scrittura. Già nel lacerto di redazione inglese si legge del partigiano Marino intento a lavorare su di un «book on us and our things»; Johnny, che ha già visti tanti compagni intenti allo stesso modo, non è affatto stupito dalla scena, e anzi si diverte a prevedere che, come tutti gli altri, anche Marino a guerra finita sarà impegnato nella ricerca di un editore. Alla domanda del partigiano su chi riuscirà a guadagnarsi la palma per il miglior libro, la risposta di Johnny è recisa: «nobody of you, nobody of us. The book of books on us will be written by a man yet unborn, the woman will bear him in womb is not yet more than a baby now, rowing in the midsts [sic] of our reports». Deluso, Marino chiede se almeno quel futuro scrittore sarà aiutato dal loro lavoro di raccolta dell'esperienza: «Quite not – ribatte il protagonista – The man will simply see and transfer» (UrPJ 243).

Diversa la conclusione in un altro *frammento* del laboratorio del *Partigiano*.²⁴ Un narratore che dice "io" riporta un dialogo avuto col partigiano Jerry, intento a stendere degli appunti intorno alle sue esperienze in guerra. Il narratore ribatte citando una frase di Whitman secondo la quale «war can't be put into a book»; il compagno concorda, e alla successiva domanda se l'opera «sarà una cosa documentaria, o qualcosa che varrà... decisamente sul piano artistico», egli risponde che se si trat-

²⁴ Cfr. il frammento 'a' edito nella *Nota ai testi* di Fenoglio, *Opere*, vol. I, to. III, pp. 2281-2286.

tasse di un «documentario non varrebbe nemmeno la pena» di affaticarsi a portar dietro i taccuini,²⁵ negando anche che i suoi scritti possano esser considerati un diario. La sera stessa, Jerry informa il narratore di aver «dato disposizioni perché tutti i quadernetti» gli siano affidati in caso egli perda la vita. Effettivamente, il 25 febbraio, durante la battaglia di Valdivilla (dove muore anche Johnny)²⁶, Jerry muore; passano tre giorni dalla sepoltura, quando «una ragazza di sì e no diciotto anni» consegna i quaderni al narratore, che comincia a leggerli la notte seguente.²⁷

Oltre che lo spaccato su di un costume partigiano diffuso,²⁸ le storie di Marino e di Jerry mostrano il profondo legame tra scrittura e guerra, di cui rappresentano due declinazioni opposte. Nel caso di Jerry, la traccia vergata sulla carta appare come l'instaurarsi di una forma identitaria, un'iscrizione se non una secrezione dell'individuo: la scrittura dei quadernetti si presenta infatti «molto regolare e netta», nonostante la «frenesia con cui Jerry scriveva», tanto da parere «il dettato in bella copia di uno scolaro dal polso fermo e instancabile».²⁹ Nel caso di Marino, invece, alla ribadita istanza testimoniale, alla ideologia del documento, o se vogliamo all'ipotesi di totalizzazione, Johnny contrappone una scarnificata riduzione al percepire: niente testimonianza, semmai un *recording*, il vedere e trasferire su carta, quasi al modo di un sismografo (ricordiamo

²⁵ Colpisce che si tratti della stessa considerazione fatta da Eugenio Montale intorno all'opera di Fenoglio (cfr. *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Milano Mondadori, 1996, to. II, p. 2199).

²⁶ Così, almeno, spiegava l'autore a Livio Garzanti nel 1958 (cfr. Beppe Fenoglio, *Lettere (1940-1962)*, a cura di Luca Bufano, Torino, Einaudi, 2002, p. 95).

²⁷ Per le citazioni, cfr. *Frammento 'a'*, pp. 2282-3 (i puntini sospensivi sono nel testo) e p. 2286.

²⁸ A proposito delle scritture partigiane cfr. l'analisi di Maria Corti nella sezione dedicata al neorealismo di *Tre «campi di tensione»*, in Ead., *Il viaggio testuale*, Torino Einaudi, 1978.

²⁹ Cfr. *Frammento 'a'*, p. 2286. Si confronti quanto ha scritto Lorenzo Mondo: «Il testo autografo a penna [degli «appunti partigiani», n.d.r.], vergato con una grafia per lo più leggibilissima, ben lontana da quella impossibile e quasi stenografica del Fenoglio maturo, è affidata a taccuini color senape (quattro per la redazione «definitiva») con dorso di fettuccia bordeaux» (*Introduzione a Beppe Fenoglio, Appunti partigiani. 1944-1945*, Torino Einaudi, 1994, p. vii: l'edizione si fregia della riproduzione di alcune pagine autografe fenogliane). Su questo particolare testo fenogliano cfr. Franco Petroni, *Sugli «Appunti Partigiani» di Fenoglio*, in «Allegoria», 19 (1995), pp. 157-163, nonché Casadei, *L'epica storica di Beppe Fenoglio*.

quanto aveva già detto Jean Norton Cru nel 1929) o del diaframma di un obiettivo che si limita a consentire il passaggio della luce che impressiona la pellicola. Più che l'annuncio del futuro "Narratore della Resistenza", nella battuta del Johnny inglese vi è la constatazione che la storia partigiana non può essere costruita a partire dal privilegio di un occhio o di una coscienza superiore, capace di dire tutto e di tutto raffigurare in una visione d'insieme. Quella storia è al contrario ridotta alla cristallizzazione su una rétina, ordigno che presiede a una riproduzione al tempo stesso meccanica e organata in un soggetto. L'idea della grafia come ceppo di salvezza, esercizio di concentrazione, presenza e firma individuale (è il caso di Jerry), è rovesciata nel suo opposto. Altro che costruire la propria storia fissandola sulla carta, è il soggetto a *risultarne scritto*, diventando il supporto sul quale si registra l'esperienza: come accade a Johnny, sulle cui mani pesa, «fino all'incisione, la guerra» (PJ I 603).

La storia dei taccuini di Jerry rivela un altro risvolto importante: la *pietas*, che consiste nell'osservanza delle volontà del morto, e che rimanda alle lontane pagine del cadavere trovato sul sentiero nel bosco: un rispetto che assume le caratteristiche del vincolo attraverso cui è sancito l'arcano patto tra il vivo e il morto. Pur nelle differenze, i due brani concordano sull'impossibilità di concludere il racconto perché la guerra non può esser messa in un libro. Nel proporre una scrittura automatica e successiva all'evento (ancora non è nato colui che «will simply see and transfer»), essi rifiutano ogni soluzione documentaria e testimoniale, ogni illusione di dominio da parte del soggetto e mettono in chiaro quale sia la relazione tra il vivo e il morto, rivelando l'esistenza di un debito contratto dal sopravvissuto nei confronti di chi è rimasto travolto dalla guerra.

L'opera maggiore di Beppe Fenoglio, rifuggendo dal presentare una smorta serie di fatti, propone un «modo antfigurativo che non *riproduce* gesti, avvenimenti, ma è gesto, avvenimento».³⁰ La scrittura è sottratta al compito di predisporre una planimetria per così dire ossificata, consentendole

³⁰ Gian Luigi Beccaria, *Il tempo grande: Beppe Fenoglio* [1984], in Id., *Forme della lontananza*, Garzanti, Milano 1989, p. 110.

all'opposto di liberare gli eventi dal loro esaurimento, svincolarli dalla loro replicabilità seriale. Ne sono segno alcuni espedienti stilistici e grammaticali, tra cui appare importante l'uso del participio presente, che stacca il fatto dalla sua puntualità e lo ridestina alla sua qualità astratta, alla sua dimensione di accadimento, privo di riferimenti temporali e personali, se non in contesto: non le azioni, dunque, ma l'agire. Ed è per questo che la dimensione temporale del *Partigiano Johnny* appare non il passato assoluto dell'epica antica, ma il presente assoluto, il tempo dell'azione disimpegnata dai suoi effetti e dalle sue cause remote: un tempo che appare affine, piuttosto che ai modi della narrativa, a quelli della grande lirica moderna, dove una soggettività si dispiega innanzi alla lingua.

Temî narrativi, forme del racconto, costruzione ideologica della vicenda del protagonista e soluzioni espressive³¹ risultano allora convergenti nell'abbandonare ogni forma 'automatica' di relazione per rappresentare l'incandescente materiale biografico, la bruciante esperienza partigiana. Ed è per questo che il *transfer* di cui si parla nell'*Ur Partigiano Johnny* sembra implicare una complessa riflessione apparentabile a quanto osservato da Roland Barthes, il quale, in una discussione sul valore funzionale del passato remoto, ha spiegato che questo tempo grammaticale «fa sì che la realtà non sia né misteriosa né assurda, ma chiara, quasi familiare», ricordandone, sulla scia di Émile Benveniste, la profonda implicazione con l'istituto del racconto. Barthes insiste sul fatto che la «Letteratura diventa depositaria dello spessore dell'esistenza» quando «il Racconto è messo da parte e gli sono preferiti altri generi letterari, oppure quando all'interno della narrazione il passato remoto è sostituito da forme meno esornative, più immediate»: a questo punto, le «azioni, staccate dalla Storia, non lo sono più dai personaggi».³² Questa descrizione dell'avvento nella narrazio-

³¹ Ciò riguarda anche il sistema delle metafore, come ottimamente dimostrato da Elisabetta Soletti in alcuni studi poi confluiti in *Beppe Fenoglio*, Milano, Mursia, 1987.

³² Roland Barthes, *Il grado zero della scrittura* [1953], traduzione italiana di Giuseppe Bartolucci et alii, Torino Einaudi, 1982, pp. 24 e 25. Il pensatore francese aggiungeva poco oltre: «la finalità comune del Romanzo e della Storia narrata è di alienare i fatti: il passato remoto è appunto l'atto di possesso della società sul suo passato e il suo possibile». Per l'opposizione in francese tra *imparfait* e *passé simple*, si rimanda, ovviamente, a Émile Benveniste, *Le relazioni di tempo nel verbo*

ne di tempi diversi dal passato remoto è affine alle conclusioni di chi ha spiegato che Fenoglio è interessato alla figura, non a quanto «essa rappresenti di passeggero o di accidentale».

Se è vero che nel *Partigiano Johnny* vi è «non visione della realtà, ma “realtà” della visione»,³³ e se la presentazione di una tale ‘realtà’ significa che le azioni non sono staccate dai personaggi e che l’esistenza si deposita nella scrittura, allora il processo estetico realizzato da Fenoglio risulta più vicino a quello della rappresentazione che a quello del racconto. Ciò ha inevitabili conseguenze sul livello della ‘costruzione’ del lettore, cioè degli atteggiamenti, le posture, le modalità che l’opera fenogliana impone al suo fruitore. Essa infatti gli impedisce di «indugiarsi più a lungo o meno a lungo, secondo le sue esigenze soggettive» per «incatenarlo strettamente al presente reale». ³⁴ Alla fluidità di quanto è narrato corrisponde una narrazione continua che produce effetti di presa diretta, costringendo il lettore a posizionarsi di fronte a una vicenda, che, a differenza di una *tranche de vie* o di uno spicchio di cronaca partigiana, non offre più una serie consequenziale, motivata e dunque dominabile, di avvenimenti.

È allora necessario fare un ultimo passaggio dal lettore di nuovo indietro verso il protagonista. In alcune pagine stravaganti del *corpus* fenogliano, ma evidentemente connesse al romanzo maggiore, si narra dell’incontro di Johnny con una ragazza alla quale dichiara il suo amore:

Io non ho più problemi. Io ho solo più il tuo problema – ed era vero. Non solo il servizio militare, ma anche l’imboscamento e Chiodi e Cocito e i partigiani appartenevano a un altro uomo, un irricognoscibile, morto altro uomo con cui non aveva più nulla da spartire. Al più poteva vedersi come il personaggio inammirabile di un altro racconto. Ecco, la sua vita non gli appariva più nella connessione d’un romanzo, ma egli si vedeva via via come il pro-

francese [1959], in Id., *Problemi di linguistica generale*, traduzione italiana di Maria Vittoria Giuliani, Milano, Il Saggiatore, 1971, pp. 283-300.

³³ Beccaria, *Il tempo grande...*, p. 119.

³⁴ Le espressioni sono tratte da una lettera inviata nel 26 dicembre 1797 da Schiller a Goethe, citata da Harald Weinrich, *Tempus. le funzioni dei tempi nel testo* [1964], traduzione italiana di Maria Pia La Valva, Bologna, Il Mulino, 20042, pp. 28-29. Anche Beccaria ha affermato che in «Fenoglio è il drammatico che mira alla rappresentazione diretta» (*Il tempo grande...*, p. 144).

tagonista sempre variante e dimentichevole di tanti racconti non proprio omogenei.³⁵

«Ecco, la sua vita non gli appariva più nella connessione d'un romanzo»: al pari di quanto accade al protagonista dell'*Uomo senza qualità* di Robert Musil, anche qui abbiamo un personaggio che non sa più ritrovare il filo del suo racconto, la disposizione coerente di una serie di fatti e avventure che raggrumino in una personalità coerente. Non un'unica vicenda memorabile, ma una pluralità sottoposta al rischio della dimenticanza; non l'emblema di un'esperienza, ma la smemorata esperienza nel suo farsi. Certo, queste pagine testimoniano solo una soluzione narrativa scartata, una soluzione in cui il protagonista oscillava ancora tra azione e «literature and lovemaking», ma pure restano pagine di un certo peso, se quella oscillazione sarà ereditata da Milton, il protagonista di *Una questione privata*, ultima fatica narrativa, di Fenoglio. E questo legame con la situazione del protagonista-tipo dell'epopea partigiana denuncia una continuità d'impostazione, un problema strutturale che è anche un motivo tematico: l'impossibilità per chi attraversa la guerra di ricostruire la propria esperienza; inibizione alla chiusura ancora più forte per chi si è ritrovato schiacciato in quella zona di guerra che è anche la zona dei padri: una zona, o campo, in cui si incrociano le forze dell'identificazione nazionale, della storia familiare, della natura.

Si diceva sopra della minaccia che il tempo di dopo la guerra esercita nei confronti del tempo assoluto della lotta partigiana, della desublimazione cui gli 'arcangelici' partigiani saranno sottoposti una volta tornati alla vita di sempre. Ebbene, l'aspetto di tale normalizzazione che più di frequente ritorna nelle pagine delle diverse redazioni riguarda il momento in cui quegli uomini si sposteranno e costituiranno le loro famiglie, spossessandosi di quella sorta di pellicola individualizzante che fa di ciascuno di loro un esemplare unico e nel contempo l'appartenente a un medesimo tipo. Mentre mangia il cibo offertogli da una famiglia langarola, Johnny,

³⁵ Cfr. Fenoglio, *Opere*, vol. I, to. II, pp. 1247-48.

considerando di sbieco, quel nucleo familiare, pensò a tutti i nuclei, quelli nel deserto delle colline e quelli nel cuore delle metropoli, e pensò che questo era l'unica cosa a durare, a potere e dovere durare, mentre tutto il resto sarebbe passato e svanito, ed il nome di partigiano avrebbe ridicolmente perso la sua corsa-tempo col nome di padre e di figlio. (PJ I 844)

Terminato il tempo assoluto della scelta, torna a dominare la serie generazionale, con la conseguente scomparsa dell'individuo dentro l'indistinto fluire della stirpe. Perché nella decisione di Johnny di ricongiungersi all'ambito atavico c'è sì il riconoscimento della propria posizione nella sequenza dei padri, ma anche l'annullamento di quella sequenza in una estensione della individualità. Ed è qui che si articola la decisione di Beppe Fenoglio di rispettare la *necessitudo* di un destino tragico. Scrivere significa ricordare. Ma non nel senso del recupero controllato di un certo ammontare di episodi. Nel senso tutto diverso della rappresentazione della forma continua del tempo attraverso una scrittura partecipiale, priva di persona grammaticale, ai limiti della perdita di individualità. Che è il modo per inventare quel «popolo che manca» cui ha fatto riferimento Gilles Deleuze, e che qui va inteso come il popolo dei morti, cui viene ammesso anche il lettore, «incatenato strettamente al presente reale», cioè al presente della narrazione in movimento.³⁶

«C'è questo, tra l'altro, di turpe negli effetti d'una guerra, che chi è sopravvissuto può sentirsi un disertore»,³⁷ afferma il personaggio di un romanzo di Mario Pomilio. «You know, Dea, I've a strange feeling... – Which one... ? – ... to be out of the war... [...] – You, you all and I self, are not at all out of the war» (UrPJ 293). Non siamo affatto fuori della guerra, risponde Dea. Dalla guerra, dal suo tempo e dalla sua minaccia, evidentemente, non si esce.

³⁶ Gilles Deleuze, *La letteratura e la vita*, in Id., *Critica e clinica* [1993], traduzione di Alberto Panaro, Milano, Cortina, 1996.

³⁷ Mario Pomilio, *Il quinto Evangelio* [1975], Milano, Bompiani, 2000, p. 36.



Sei UN ACCENTO FAMILIARE

«poesia [...] banco di prova della storia»

1. *Il paesaggio di Enea*

«Lascero la mattina | (la mattina, non l'alba)». Questo distico di *A Rosario* vale quasi come un compendio della situazione poetica di Giorgio Caproni (1912-1990) all'altezza del 1956 quando, con la pubblicazione del *Passaggio d'Enea*, sistema tutta la sua produzione sin lì nota, impegnandosi a costruire con particolare attenzione gli equilibri di quanto è venuto componendo negli anni successivi a *Cronistoria* (1943), la precedente raccolta chiusa da quei diciotto testi «monoblocchi, dissonanti, stridenti perfino», che erano i *Sonetti dell'anniversario*.¹ L'anniversario alluso in quegli anni di guerra, e anzi di guerra totale, «mentre i mongoli attruppati coi tedeschi (turchestani e mongoli autentici) stavano scannando maiali e persone»,² era l'anniversario della morte di Olga Franzoni, la giovane donna cui era stato fidanzato e che era morta di setticemia nel 1936. Proprio in quegli anni Caproni stava scrivendo i suoi «versi più cupi e più chiusi», quei *Lamenti* che, presenti già nelle *Stanze*

¹ La dichiarazione fu pubblicata originariamente su «La Fiera letteraria» nel 1975. La si trova citata in Adele Dei, *Cronologia*, in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Luca Zuliani. Introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, Cronologia e Bibliografia a cura di Adele Dei, Milano, Mondadori, 1998, p. LVII. Tutti i riferimenti ai testi poetici caproniani saranno tratti da questa edizione.

² Le citazioni provengono da una lettera a Betocchi dell'aprile 1954, anch'essa citata ivi, p. LVIII.

della funicolare del 1952, avrebbero infine aperto la prima sezione del *Passaggio*, ossia «Gli anni tedeschi».³

Con quel distico il poeta sigla dunque lo strappo da Genova, la città dove «potrei vivere | potrei forse anche scrivere», per il trasferimento a Roma, partecipando all'amico filosofo Rosario Assunto un'esperienza biografica che sente dolorosa. Ma nel sistema dei rapporti che Caproni abitualmente realizza sia all'interno di ogni sua raccolta sia tra raccolta e raccolta, la vicenda personale dell'autore, mentre da un lato si trasforma in elemento della composizione tematica, dall'altro viene ritrascritto in equivalenti simbolici e trasfigurazioni mitologiche. E quei due versi "da cartolina" segnalano appunto il primo dei due momenti costruttivi, giacché distinguono tra la mattina di Genova (lì dove c'è «Mare e ragazze chiare»: *A Tullio*), che adesso viene abbandonata, e la cupezza «di Roma, enfasi e orina», verso la quale ci si dirige. Gli stessi due versi ripresentano poi una diversa condizione, diciamo esistenziale più che biografica ed epocale più che privata, il cui emblema lungo tutto l'opera caproniana è costituito dall'alba, quel momento fermo tra le passioni della notte e la vita diurna, quel momento in cui ogni vicenda si sospende prima di chiudersi nello stigma del giorno. E *Alba* è appunto il titolo del componimento con cui si apre il *Terzo libro* e che descrive un'attesa della donna amata volta infine in presagio di morte («Amore mio, nei vapori d'un bar | all'alba, amore mio che inverno | lungo e che brivido attenderti!»; «Ma tu, amore, | non dirmi, ora che in vece tua già il sole | sgorga, non dirmi che da quelle porte | qui, col tuo passo, già attendo la morte»). Ora però, poiché la donna attesa – come avrebbe rivelato l'autore – è la moglie Rina «che doveva arrivare da Genova», e poiché il luogo dell'attesa è una latteria romana, il trasferimento dalla città tirrenica alla capitale si presenta con ogni evidenza come un cardine strutturante, costruttivo dell'intera raccolta, cardine di carattere "narrativo" cui è associata appunto la sospensione dell'alba.

Come per ogni narrazione, sia pure tutta giocata attraverso lo schermo dell'allegoria, anche qui si può rintracciare uno

³ Ma dietro quel «lutto apparentemente privato» Caproni avrebbe riconosciuto nel 1988 a Oreste Macri di aver intravisto assai per tempo il «presentimento di un lutto ben maggiore che stava all'orizzonte di tutti noi» (cfr. *Era così bello parlare. Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, prefazione di Luigi Surdich, Genova, il melangolo, 2004, pp. 159-60).

sviluppo temporale. In questo caso il trasferimento da Genova a Roma vale come *passaggio*, personale, dagli anni della tarda giovinezza agli anni della definitiva maturità, e come *passaggio*, collettivo, dagli anni della guerra a quanto ne è seguito. Uno spostamento rafforzato dalla composizione complessiva del volume del 1956, che, dopo aver presentato nuovamente i precedenti libri già chiusi in un blocco compatto nel faticoso 1943, scartava sul nuovo pedale di quanto era venuto dopo: gli “anni tedeschi”.

Dalla prospettiva di quel *dopo* che il trasferimento romano implica o dovrebbe implicare nella vicenda del soggetto, si raccolgono allora i fatti di quanto è venuto accadendo *prima*, ma a sua volta quel *prima* proietta la propria ombra sul *dopo*. Lo dice con chiarezza il componimento di apertura con la morte che si sostituisce all’amore – dove sostituirsi significa proprio assumerne le sembianze, se è «col tuo passo» che la morte si avvicina –; e lo dice con altrettanta chiarezza il tema dell’alba, già segnalato da Luca Zuliani nella sua edizione e da Carlo Annoni in un saggio, dove tra l’altro si prospetta la «lettura in forma di romanzo dei libri del Canzoniere di Caproni successivi alla frattura degli eventi bellici».⁴ E lo dice sopra ogni altra cosa il livello macrotestuale cui conduce il titolo stesso del libro, che presenta l’esule per eccellenza, l’eroe della fuga pietosa, facendo scattare in ogni lettore l’associazione tra le rovine di Troia e l’Italia del dopoguerra.

L’integrazione simbolica e mitologica viene però, se non contraddetta, oscurata, resa opaca proprio da quel primo componimento, da quell’alba che minaccia di essere ferale, così che l’arrivo conclusivo a Roma (di cui Enea nel poema virgiliano è pur sempre il “fondatore”) non garantisce più l’inizio di una nuova epoca. E dunque, per tornare ai versi citati in apertura, si lasceranno sì la mattina e il sole e le ragazze, ma non l’alba e i suoi presagi, non insomma quell’ora in cui, come dirà l’*Interludio* delle *Stanze della funicolare*, ognuno conosce

⁴ Cfr. Carlo Annoni, *L’ora «albina». Saggio su Giorgio Caproni narratore*, in «Otto/Novecento» XVIII (1994), n. 5, pp. 99-117 (108). Il suggerimento è stato ripreso e circostanziato in sede analitica da Luigi Surdich, *Oltre il lutto. Caproni e la guerra*, in Id., *Le idee e la poesia. Montale e Caproni*, Genova, il melangolo, 1998, pp. 149-179.

«l'Erebo» e la propria «Proserpina, che nella scialba l veste lavava all'alba l i nebbiosi bicchieri».

Temi diffusi e sfondo simbolico appaiono così contraddire la transività del titolo della raccolta, alludendo a un "prolungamento" della guerra nel dopo, se non a una vera e propria stasi, un blocco, una fissazione al tempo della guerra. La quale, del resto, è argomento importante del *Passaggio d'Enea*, dove appare più volte, per esempio ancora nella sezione «Su cartolina» (esplicitamente in *A Franco* e *A Giannino*), o in *L'ascensore* (ai vv. 84-87), e che sarà motivo ricorrente nelle raccolte successive, presentandosi talvolta come traccia sottile, ma instaurandosi sempre come la cifra profonda e anzi l'assunto della poesia di Caproni.

Lo dimostra il fatto che la guerra s'insedia anche nel successivo *Seme del piangere*, i cui estremi cronologici (1950-1958) ne indicano la significativa sovrapposizione con la raccolta precedente, che reca le date 1945-1955. E anzi la guerra insidia gli stessi delicatissimi *Versi livornesi*, venendo evocata anche nel romanzetto poetico dedicato alla giovinezza della madre Anna Picchi. Essa è infatti presente in *Eppure...*, dove troviamo in apertura un'espressione la cui carica simbolica non dovrebbe sfuggirci (si tratta di una carica di sistema, inserita com'è in un dispositivo di equilibri): «Eppure, quanta mattina l il giorno ch'era partita Annina!». Ritroviamo qui infatti applicata a Livorno la medesima connotazione espansiva e ilare utilizzata per Genova in *A Rosario*. Non a caso nel corso del componimento un cupo presentimento si addensa su quella "mattina" che avrebbe voluto essere un inizio di mondo:

Credeva che la primavera l fosse la prima stazione. l Credeva che all'estate l piena, senz'altre fermate, l seguisse poi l'autunno l più tenero, e che un dolce inverno l di pelliccia e d'amore l (di chitarra e di cuore) l di nuovo alla primavera l portasse, in un giro eterno l cui fosse, quella stagione, l prima e ultima destinazione. ll E invece com'era ferita l l'epoca in cui era partita! l Com'era già in lei, e in terra, l il seme della guerra! (vv. 75-90)

Qui certo nulla autorizza a pensare che Caproni stia prolungando verso la Seconda guerra mondiale il sentimento di contraddizione dell'espansione vitale propria della giovinezza che in questo giro di versi si mostra come la condizione inevita-

bile della vita o come insomma quell'«apparir del vero» che a partire dalla Silvia leopardiana si può applicare a ogni traboccare («tu, misera, cadesti») oltre il «limitar di gioventù». E anzi si dovrà pur dire che la «guerra» qui allusa è probabilmente quella di Libia, o tutt'al più la Prima mondiale. Ma nulla poi cambia veramente, quando si ricordi, tra le tante dichiarazioni e interviste, almeno quella a Stefano Giovanardi in cui Caproni si sarebbe così spiegato: «Sono nato durante la guerra di Libia, ho assistito da bambino alla prima grande guerra, sono cresciuto sotto la dittatura, ho fatto la seconda grande guerra e sono stato per giunta partigiano»,⁵ scandendo la propria vita sul rintoccare funebre delle grandi vicende della storia novecentesca. Sono parole che appaiono infittire in maniera retrospettiva la trama delle immagini, così che quel *seme* – che è inizio della vita e dunque fatalmente inizio della morte (ossia: *Seme del piangere*) – è anche inizio della vita del poeta, suo annuncio lontano (giacché egli è l'effetto di quella primavera e di quell'amore), e nello stesso tempo è «seme della guerra», ultimo verso e ultima parola dell'intero componimento, siglando l'irruzione della catastrofe sopra l'illusione della circolarità delle stagioni.

Insinuatosi nell'elegia cavalcantiana dei *Versi livornesi* la guerra si assesta ben visibile nella raccolta degli anni Sessanta, il *Congedo del viaggiatore cerimonioso* (1965). Nel caso del *Lamento (o boria) del preticello deriso* la guerra è la base paradossale della conversione del preticello che, dopo essersi lasciato tentare lungamente dall'amore mercenario, torna a volgersi a Dio (ma vedremo subito in che modo) alla notizia dello scoppio della guerra, quando la prostituta cerca conforto da lui scoppiando a piangere per la previsione dei guadagni che avrebbe perduti. Nei versi in cui è descritto l'arrivo della notizia ritroviamo subito alcuni motivi:

All'alba me n'andai sul mare, l a piangere. Di disperazione. l
 Volavano bianchi d'ali l i gabbiani, e i giornali, l freschi ancora di
 piombo, l urlavano, in tutto tondo, l ch'era scoppiata la guerra

⁵ L'intervista, apparsa su «la Repubblica» del 5 gennaio 1984, è citata da Luigi Surdich, *I racconti partigiani di Giorgio Caproni*, in «La rassegna europea della letteratura italiana» (2004), n. 24, pp. 47-63 (48), dove sono riportate anche le dichiarazioni del poeta rilasciate all'«Unità» il 15 dicembre 1989.

l dappertutto, e la terra l (ancora io non sapevo i lutti l atroci:
voi, i vostri frutti) l pareva dovesse franare, l sotto i piedi di tutti»
(vv. 81-92).

C'è innanzitutto la rima guerra : terra, già presente in *Eppure...* e destinata a diventare *Leitmotiv* della *imagery* caproniana;⁶ c'è poi la relazione, sempre in rima, tra *lutti* e *frutti*, che svolge a distanza (e porta a compimento) il *seme* "del piangere". Ma sopra ogni cosa c'è l'esplicitazione di una dimensione non solo genericamente luttuosa, ma propriamente bellica, collegata all'ora della prima mattina, giacché è «all'alba» che i giornali appena stampati portano la notizia. E allora, se Zuliani ha ricordato che durante l'allestimento del *Passaggio d'Enea* Caproni lavora anche alla scrittura del racconto *Il gelo della mattina* in cui viene narrata quell'altra alba, del 1936, quando morì Olga, e se altri hanno insistito nel ricordare opportunamente che l'alba è un motivo strettamente legato ai racconti e ai componimenti poetici che in maniera esplicita o implicita parlano della lotta partigiana,⁷ qui possiamo vedere come il limite tra notte e giorno riveli una profonda natura traumatica.

Lo stesso poeta, parlando in una trasmissione radiofonica del gennaio 1988 di *Le biciclette*, un suo antico componimento del 1944, vi avrebbe rivelato un esplicito riferimento alle «fucilazioni che udivamo la mattina alzandoci».⁸ In effetti il riferimento appare assai chiaro quando rileggiamo la quarta lassa, dove si racconta dell'avvento di un tempo successivo a quello dei giri in bicicletta, degli inganni di Alcina, o insomma della giovinezza: un tempo nuovo, nel quale «Io non so come, l o Libero, in quest'alba veda il sole l frantumarsi per sempre – io non so come l nel brivido che mi percorre il viso l inondato di lacrime, già fu fulminato il mio giorno, né ora più l v'è soccorso a quel tempo ormai diviso». Ecco dunque che tra il 1943 e il 1944 si sistema la principale tra quelle «figurazioni di emblematica fissazione» su cui graviterà la poesia di Giorgio Caproni, l'ora del passaggio tra una condizione e l'altra,

⁶ La ricorrenza di questa rima è stata segnalata da Surdich, *Oltre il lutto...* Vedi adesso le annotazioni di Stefano Verdino a Giorgio Caproni, *Amore, com'è ferito il secolo. Poesie e lettere alla moglie*, Lecce, Manni, 2006, p. 46.

⁷ Cfr. l'apparato a *Il passaggio d'Enea*, in Caproni, *L'opera in versi*, p. 1128.

⁸ «Era così bello parlare»..., p. 168.

l'ora dell'inizio della mattina, che però di questa, della sua apertura, freschezza, ilarità, contraddice la natura più vera mostrandone invece l'inverso opaco e luttuoso, quella «scarica» di fucili, la cui «unica eco» è «una latta» che vibra.

Da qui, proprio dal vibrare di questa eco, questo vuoto di suono che è il riverbero dell'evento oramai consumato, l'evento che appunto ha «diviso» il tempo e ha sancito il passaggio a una nuova età, si costruisce infine lo sviluppo verso l'articolazione allegorica della guerra stessa, destinata infine a trasformarsi, a partire dal *Franco cacciatore*, nel motivo della *caccia* diventando tema universale, in apparenza staccato da ogni esperienza biografica concreta, soggettiva. Mano a mano insomma il tema della guerra evolve verso una dimensione più generale, sino a diventare la specola attraverso cui traguardare alla condizione umana. In fin dei conti, sta proprio qui la prospettiva allegorica della guerra, ossia nel fatto che ne è vera tanto la dimensione universalizzante, un fatto epocale che riguarda tutti, quanto la dimensione singolare – che è poi il significato profondo di quanto è stato più volte osservato a proposito della trasformazione della guerra in una grande svolta biografica all'interno di una vita nel complesso priva di grandi esperienze (come peraltro ribadito dal poeta sempre più spesso con l'andare degli anni, e anzi direi tanto più quanto egli andava invecchiando).

Il delicato gioco tra la dimensione universale e la dimensione singolare è il frutto del progressivo chiarimento del proprio progetto. Lo avrebbe spiegato il poeta stesso dicendo che all'altezza di *Acciaio* (pubblicato nel *Muro della terra*, 1975) egli avrebbe infine descritto «l'idea della guerra proprio come guerra, in certo senso un'idea universale, non più particolare, legata a particolari eventi... ma purtroppo la guerra continua, siamo continuamente in guerra e quindi è la guerra in sé stessa, con ricordi naturalmente della mia esperienza e della guerra vissuta».⁹ Si tratta di un'affermazione rivelatrice. Tanto più se le accostiamo altre importanti dichiarazioni depositate nella recensione agli *Strumenti umani* (1965) di Vittorio Sereni e dunque lontane più di venti anni. A quell'epoca Caproni aveva segnalato il successo di un poeta che era riuscito,

⁹Ivi, p. 173.

pur rimanendo «fedele a una sua propria vicenda privata», ad allargare «fino al possibile gli orizzonti, ad abbracciare e a rappresentare una vicenda che è di noi tutti e d'oggi (con tutte le nostre presenti lacerazioni e contraddizioni e vampe di quasi stoica speranza nella disperazione stessa)». ¹⁰ In Sereni il poeta livornese riconosceva un movimento di generalizzazione dell'esperienza soggettiva possibile soltanto a partire dall'avvento di un «tempo ormai diviso», di una frattura cronologica da cui non può che conseguire lo sfasamento dei ricordi e la coazione all'andirivieni tra i tempi.

Questa frattura, questo passaggio epocale e personale (personale in quanto epocale) è siglato in Caproni dalla figura di Enea, emblema mitologico che consente appunto la «sovrapposizione tra vicenda personale e tragedia collettiva», ¹¹ mentre che nel contempo smonta la costruzione di quell'altra mitologia che aveva ampiamente nutrito l'Italia del Ventennio così urgentemente affamata di compensazioni immaginarie a carattere imperialistico. Trasfigurazione e smontaggio non sono momenti indipendenti, ma l'una affianca e accompagna l'altro, l'una è la faccia inversa dell'altro. Esule ma non fondatore, dunque; uomo e non eroe («meno eroe e più uomo» dice il poeta), Enea diventa allegoria del presente perché traccia una vicenda esemplare che supera la denuncia della violenza ideologica fascista e giunge a descrivere il contatto dell'uomo con la guerra.

Un documento di questo progetto caproniano strabiliante per la chiarezza degli intenti e dei mezzi necessari è la *Nota a «Il passaggio d'Enea»*, il cui ultimo capoverso recita così:

A proposito del *Passaggio* aggiungerò, se può interessare, che l'idea del poemetto mi nacque guardando il classico monumento ad Enea che, col padre sulle spalle e il figlioletto per la mano, stranamente e curiosamente, dopo varie peregrinazioni, a Genova è finito in Piazza Bandiera presso l'Annunziata, una delle piazze più bombardate della città».

Verrebbe qui da commentare con un altro titolo caproniano: *quasi un'allegoria*. La vicenda esemplare di Enea non è in-

¹⁰ Giorgio Caproni, *Le risposte di Sereni* [1965], in Id., *La scatola nera*, prefazione di Giovanni Raboni, Milano, Garzanti, 1996, pp. 188-191 (191).

¹¹ Daniela Baroncini, *Caproni e la poesia del nulla*, Pisa, Pacini, 2002, p. 89.

fatti trattata come il passaggio dalla distruzione alla salvezza, da Troia alle sponde del Tirreno, dalle rovine alla fondazione della nuova città; né è certo presentata come il passaggio da una rovina a un'altra rovina, da un conflitto a un altro conflitto, come se si dicesse che la guerra è fatto astratto e generale della specie umana. L'«idea del poemetto» proviene da quella statua così pedagogica, così piena di buoni sentimenti e di italico spirito familista, il cui ironico destino ha voluto si ritrovasse alla fine della guerra dentro il fitto della città bombardata. Un'allegoria in factis, che fissa in emblema la storia dell'intera città accostandole bruscamente l'immagine del bombardamento, al pari di quei due versi di *Litania*, dove proprio Enea fa da *quid medium* tra la città e la guerra, nel contempo stesso che la rima del *couplet* potenzia ulteriormente la tragicità moderna del personaggio mitologico: «Genova di lamenti | Enea. Bombardamenti» (vv. 169-70). Quell'«incantamento simbolico rispetto alla statua», di cui ha parlato Alessandro Fo,¹² mostra allora una funzione e un significato inversi rispetto a quelli umanistici per non dire compensatori che si sarebbe tentati di attribuirgli in un primo momento. Altro che figura della nuova fondazione, Enea si fa *figura della fissazione*, mentre il tempo delle rovine, da terribile momento di partenza (momento da superare per conseguire il proprio destino), si costituisce come suo orizzonte permanente. Un Enea che potrebbe insomma figurare nel catalogo del *Dramma barocco tedesco* di Walter Benjamin e che si era coagulato in questi precisi termini già subito dopo la guerra, in un testo del 1949 intitolato per l'appunto *Noi, Enea*:

Fu l'estate scorsa ch'io, trovandomi a Genova per una visita, m'incontrai la prima volta (e si capisce mentre meno me l'aspettavo) con Enea figlio d'Anchise. Me lo vidi di soprassalto davanti in Piazza Bandiera, e sebbene fosse un Enea di marmo, cioè quel monumentino a Enea che tutti i genovesi sanno, la

¹² Alessandro Fo, *Virgilio nei poeti e nel racconto (dal secondo Novecento italiano)*, Atti del Convegno *Il classico nella Roma contemporanea. Mito, modelli, memoria*, Roma, 18-20 ottobre 2000, a cura di Fernanda Roscetti con la collaborazione di Letizia Lanzetto e Lorenzo Cantatore, Roma, Istituto nazionale di studi romani, 2002, pp. 181-239 (p. 205, e cfr. anche la n. 31); alle pp. 205-8 Fo ha realizzato un elenco delle occorrenze della figura di Enea nell'opera del poeta.

mia emozione non fu minore di quanta ne avrei provata incontrando Enea in carne e ossa. [...] Pensate, Enea scampato per miracolo dalla distruzione di Troia, e venuto a capitare, col suo duplice prezioso fardello, proprio sotto le bombe e i calcinacci d'una delle più bombardate e tartassate piazze d'Italia! [...] Un gruppo che partito così da Troia in combustione, così se n'è rimasto tra le fiamme di questa tremenda guerra, escendone con un minimo danno: un piede sbocconcellato ad Anchise, il quale è l'unico danno subito su una piazzetta angusta dove le bombe han risparmiato ben poco.¹³

Il mito «giunge ormai da una distanza incolmabile», è stato osservato. Ciò non vuol dire soltanto che al «tempo diviso» della (e dalla) guerra è conseguita «una perdita irrimediabile, che non consente più al classico di conservare i suoi tratti originari»¹⁴ – questa sarebbe forse solo una diversa compensazione immaginaria –, ma significa inoltre che la forma del racconto, la vicenda esemplare si consegna come conseguenza diretta di quella fissità, e cioè della impossibilità di superare le rovine della Storia. Il passaggio di Enea non è insomma passaggio da... a...; esso è invece *passaggio attraverso*: il passaggio di Enea non è altro che il *paesaggio* che gli si apre innanzi.

Questo paesaggio permanente sarà allora la ragione dell'andirivieni temporale di cui ho parlato in precedenza, per il prolungarsi dopo la guerra dei suoi effetti, ossia per la fissazione di Enea nell'orizzonte delle rovine, che è quanto dire per l'instaurarsi del «tempo diviso», della frattura avvenuta – una frattura che non opera partizioni, non divide (è il tempo a esser diviso), una frattura che tiene insieme i due lembi della cicatrice procedendo a zigzag tra il prima e il dopo.¹⁵

¹³ Giorgio Caproni, *Noi, Enea*, in «La fiera letteraria», IV (1949), p. 2, parzialmente trascritto in Fo, *Virgilio nei poeti e nel racconto...*, pp. 205-6.

¹⁴ Baroncini, *Caproni e la poesia del nulla...*, p. 66; più avanti la stessa studiosa aggiunge che attraverso questa restituzione del mito «svanisce la falsa apparenza della totalità» (ivi, p. 67).

¹⁵ «L'esperienza bellica sembra far precipitare il tempo, rompere gli equilibri; questo valore determinante, non immediatamente esplicito almeno fino alle poesie edite negli anni cinquanta, testimoniato nei racconti e nelle prose, affiora nell'intera opera di Caproni. La guerra, depositata nel fondo della coscienza e del ricordo, continua ad offrire stimoli ed emozioni, si insinua come grande metafora esistenziale in tutta la sua opprimente fisicità»: così si esprime Adele Dei (*Caproni, i viaggi, la caccia*, in «Studi italiani», I, 1989).

Ne vien fuori una indeterminazione temporale che è anche sospensione delle cronologie, o incompiutezza degli eventi, quasi che essi non siano giunti al loro esito ultimo. Proprio come quella statua in piazza Bandiera che finisce col mostrare, altro che il suo primitivo messaggio pedagogico, la confusione dei tempi: una figura di reduce che, partito dalla guerra, si ritrova ancora nella guerra, nel suo prolungamento dentro il paesaggio delle macerie. *Noi, Enea* intendeva così sin dal titolo presentare l'analogia, la verticale allegorica di un mito, o insomma di un racconto che se ha perduto per sempre il suo valore di salvaguardia umanistica non per questo smette di essere esemplare. "Noi" siamo dunque Enea, ossia tutti coloro che sono usciti dalla guerra e che si ritrovano tra le rovine; non dei novelli Ulissidi, non dei reduci eroici che, sofferto un debito di purificazione per il sangue versato, possano riportare l'ordine e la legge nella loro reggia, ma dei transfughi che non riescono a fuggire, a sfuggire agli effetti della catastrofe che hanno conosciuto e che anzi hanno essi stessi prodotto.¹⁶

Questa evidenza è allora per Caproni emblema di una condizione generazionale ed epocale, di una generazione che nella guerra ha consumato la giovinezza, di un'epoca che non può più uscire dal circuito simbolico e concettuale della guerra. Vi è un brano importante della *Nota al Passaggio d'Enea* che è utile rileggere:

Anni per me [quelli dal '43 al '54, n.d.r.] di bianca e quasi forsennata disperazione, la quale proprio nell'*importance* formale della scrittura (*uso* la parola *importance* nell'accezione meno traducibile), e quindi nell'anch'essa disperata tensione metrica (prolungamento dell'umanistico e ormai crollato «ei» apposto con stridore e ironia all'anodino "utente" delle *Stanze della funicolare*), forse cercava per via di paradosso, ma con lucida coscienza, e certo del tutto controcorrente rispetto alle altrui proposte e risultanze, un qualsiasi *tetto* all'intima dissoluzione non tanto della mia privata

¹⁶ Parlando di *Le rovine invisibili*, un racconto caproniano apparso per la prima volta nel 1946, Enrico Capodaglio ha osservato che «La guerra inchioda le persone alle cose e a se stesse col suo ricatto, se sopravvivono, getta un'ombra di vanità più che per le rovine visibili per quelle invisibili» (*Ricerca del Caproni narratore*, in Id., *Il volto chiaro. Storie critiche del '900 italiano*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 79-99: 84): è qui il senso della riflessione "benjaminiana" di Caproni sul tema delle rovine e il loro attraversamento impossibile.

persona, ma di tutto un mondo d'istituzioni e di miti sopravvissuti ma ormai svuotati e sbugiardati, e quindi di tutta una generazione d'uomini che, nata nella guerra e quasi interamente coperta – per la guerra – dai muraglioni ciechi della dittatura, nello sfacelo dell'ultimo conflitto mondiale, già in anticipo presentito e patito senza la possibilità o la capacità, se non in extremis, d'una ribellione attiva, doveva veder conclusa la propria (ironia d'un Inno che voleva essere di vita) *giovinezza*.

Si tratta di una delle più illuminanti dichiarazioni dell'autore su quella coincidenza tra giovinezza e guerra che ribadirà dieci anni dopo nella recensione al gaddiano *Giornale di guerra e di prigionia* parlando dell'«amara avventura della nostra giovinezza (della nostra guerraccia)»;¹⁷ una coincidenza che comporta la confusione dei tempi, la loro oscillazione in un andirivieni che è segno della impossibilità di ogni conclusione. Perché se la giovinezza è finita con la scoperta della mancanza di «un qualsiasi *tetto*» sotto il quale ripararsi e dell'«intima dissoluzione» di tutto un mondo precedente (e falso), questa scoperta si presenta come momento traumatico, come apparizione «del vero», per dirla nuovamente con Leopardi: o come insomma apparizione delle rovine, che è appunto il fatto generazionale ed epocale. Come ha osservato Giovanni Raboni in un breve intervento del 1990 dedicato ad «Attilio Bertolucci, 1911; Giorgio Caproni, 1912; Vittorio Sereni, 1913; Mario Luzi, 1914», la decisiva presenza in tutti loro della guerra come evento vissuto direttamente ha comportato la trasformazione dei «*motivi anagrafici*» in «ragioni morali e in pulsioni espressive», così che essi hanno goduto del

drammatico privilegio di risultare esteticamente vivi e visibili non *al di qua o al di là* di quel confine, di quello strappo, ma esattamente *su di esso*, nel punto istantaneo e tuttavia incancellabile della sua epifania.

E questa loro fatale, duratura, inscindibile contemporaneità alla tragedia che ha devastato, ma anche formato, la coscienza collettiva del nostro tempo, e con essa le coscienze di tutti noi che lo abitiamo, ce li rende, per così dire, doppiamente contemporanei,

¹⁷ Giorgio Caproni, *Il «Giornale di guerra» di Carlo Emilio Gadda* [1965], in Id., *La scatola nera*, p. 184.

testimoni insieme di ciò che siamo e dell'immane "scena primaria" che ci ha fatti quali siamo [...]¹⁸

Il *Passaggio* di Enea significa che la poesia di tutti questi poeti, e, per quanto qui ci riguarda, di Caproni innanzitutto, promana «non da un *dopo* ma da un *durante*, dal doloroso e fecondo durare di quella ferita». Questo *durante* di cui parla Raboni è appunto il perdurare di Enea in uno spazio, il suo risiedere all'interno del paesaggio della guerra, un paesaggio che è naturalmente anche una dimensione del tempo, altrettanto caratterizzata dal fatto che esso *sta*, resta fermo sul posto, rimane insomma inciso nell'evento. E più precisamente nel suo inizio, in quell'*istante*, in cui inizia la guerra e sorge il «tempo diviso».

C'è un motivo, nella stanza VI del poemetto *Le biciclette* e poi ricorrente in vari testi successivi, che mostra proprio la natura traumatica dell'istante primo, quello in cui, come diranno le *Stanze della funicolare*, la guerra appare come «esplosa a squarciagola»: «E certo è Alcina l morta, se il cuore balza ai solitari l passeggeri, cui lungo la banchina l dove appena son scesi, dal giornale l umido ancora di guazza esce il grido l ch'è scoppiata la guerra [...]». Si tratta dello stesso giornale trascinato dal vento che era apparso nel *Lamento (o boria) del preticello deriso*, dello stesso «giornale l ingiallito. Una parola l più logora: «... La guerra...» apparso poi dello *Scalo dei Fiorentini* (in *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, 1964), e infine ridotto per metonimia a vento in *Dopo la notizia* (in *Muro della terra*, 1975), dove, nell'assenza dell'oggetto, rimane il puro istante con la potenza del deittico che rimanda alla vividezza del trauma: «Il vento e nient'altro. Un vento l spopolato. *Quel* vento, l là dove agostinianamente l più non cade tempo».

Su questo vento, su questo giornale che urla «a squarciagola» la guerra, la giovinezza si ferma, si ferma quella pulsione erotica, quel traboccare dei sensi che aveva animato la poesia di Caproni sino al 1942 di *Cronistoria*, nonostante il sottile presagio annunciato dalla giovane morta. Fisicità, sensualità, ero-

¹⁸ Giovanni Raboni, *Le parole che abbiamo attraversato* [1990], ripubblicato col titolo *Il prima e il dopo*, in Id., *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005, pp. 187-189 (188).

tismo che appaiono di nuovo in un racconto tutto giocato sulla scena feticistica dove una giovane donna si pettina i lunghi capelli dai quali cade copiosa la forfora impregnando la stanza di un denso odore; sequenza onirica destinata a conservarsi

fino all'acida e terribile alba in cui l'urlo di un'edizione straordinaria, fermando di botto sui selci lavati di fresco le carrette del latte e i bidoni a ruote degli spazzini, non avrebbe squarciato quella caligine di forfora per penetrare fin nella camera, anch'essa calda d'odor di capelli dove l'uomo, che in quella camera era nel sasso del sonno, destato di soprassalto avrebbe puntato i gomiti sul guanciale per udir meglio quel grido *nverosimile e incredibile*: l'urlo («Edizione straordinaria! Edizione *straordinaria!* La guerra è scoppiata per l'incomprensione dei Capi») che del resto si sarebbe ripetuto identico da un continente all'altro, dovunque facendo tremare i vetri delle finestre, senza però ammutolire la sveglia puntualmente scattata sul comodino «alla solita ora».¹⁹

Il «tempo diviso» è dunque l'«acida e terribile alba» che non si può più lasciare, quel momento fatale in cui l'irruzione della guerra ha annunciato la fine della giovinezza, rivelandone la vera natura di lunga sofisticazione, di lungo inganno. «All'apparir del vero», innanzi agli occhi si apre il paesaggio di Enea.

2. *Controepifania del volto*

È stata proposta di recente, a proposito dei personaggi di certa letteratura del secondo Novecento e dentro una prospettiva che congiunge semiologia lotmaniana e pensiero psicoanalitico, la distinzione tra uomo *nella* guerra e uomo *della* guerra. Se il primo è il personaggio immerso nel conflitto, che vive e partecipa di eventi che sono direttamente implicati nello svolgersi delle sue diverse fasi e condizioni,²⁰ il secondo è il

¹⁹ Giorgio Caproni, *L'odore dei capelli* [1948], in *Racconti scritti per forza*, a cura di Adele Dei, con la collaborazione di Michela Baldini, Milano, Garzanti, 2008, pp. 306-9 (309). Lo stesso brano, ma con varianti, cita Surdich, *Oltre il lutto...*, p. 151, che riporta il testo stampato in «L'Italia socialista», 19 ottobre 1948.

²⁰ Nella sua recensione del 1947 al *Diario d'Algeria*, Caproni diceva che «è il nostro Sereni (un uomo) nella guerra» (cfr. Caproni, *La scatola nera*, p. 87).

personaggio che alla guerra è sopravvissuto, che cioè *la segue*, nel doppio senso che le è successivo e che però nel contempo non può fare a meno di seguirne i passi, gli effetti, riconoscendo intorno a sé il *permanent Landscape* delle rovine. Il passaggio dall'uno all'altro uomo ha tra le principali conseguenze il riposizionamento culturale dei sensi, e dunque la nuova configurazione di quanto si viene percependo per poter fare fronte a informazioni e sensazioni eccedenti le abituali procedure che provvedono a sistemare fatti e percetti in sequenze progressive e concatenate per via di ragione. All'indebolimento se non sospensione delle connessioni causa-effetto corrisponde la messa in crisi – che nel campo dell'arte era già stato tra i principali obiettivi del Modernismo – del concetto di linearità temporale giungendo alla impossibilità di distinguere tra il *prima* e il *dopo*.²¹

Con le parole di Giovanni Raboni in mente, ecco che allora un'intera generazione (e questo vale anche per quanti nacquero intorno al 1920, da Calvino a Pasolini, Manganelli, Fenoglio, Meneghello, Rigorni Stern, Levi o D'Arrigo) si assume il compito di rappresentare quella che appare una frattura radicale, nell'esperienza soggettiva come nella possibilità di comprendere il mondo. E allora l'opera di Caproni sembra costituirsi come l'opera dell'*uomo della guerra*, colui che esce dalla giovinezza solo per scoprire che non si può entrare nella maturità, quasi si ripettesse con tono beffardo il terribile motto conclusivo, *Ripeness is all*, di Cesare Pavese. L'opera insomma di un «Ulisse interdetto», il cui nuovo nome sarà, di nuovo con tono beffardo, Enea.

Lo stesso poeta avrebbe del resto insistito proprio su questo punto quando in un'intervista concessa a «Il Tempo» nel 1972 (erano gli anni in cui stava lavorando al *Muro della terra*) avrebbe parlato dell'Enea che gli si faceva innanzi come di un personaggio «sempre più solo e che sempre meno sa quale città fondare». ²² Dopo averlo lasciato quindici anni prima in

²¹ Cfr. Gabriele Frasca, *La scimmia di Dio. L'emozione della guerra medievale*, Genova, Costa Nolan, 1996.

²² In un'intervista concessa a «Il Tempo» nel 1972 Caproni avvertiva: «Sto piano ultimando una delle mie solite magre raccolte [...] Sono i miei consueti temi, più scarniti», tra i quali staglia un «Enea sempre più solo e che sempre meno sa quale città fondare» (in Caproni, *L'opera in versi*, p. 1536).

quell'ambiguo passaggio "sul posto", Caproni fissava allora col suo eroe la prosopopea della nuova condizione di chi procede con la «guerra | penetrata nell'ossa» (*Lamento III*) dopo aver riconosciuto la fine della giovinezza perduta in quella medesima falsità che avrebbe irriso anche Fenoglio in *Primavera di bellezza*: falsità cui si contrappone l'accecante evidenza della irrevocabilità del trauma. «Siamo continuamente in guerra», avrebbe detto in radio nel 1988, sancendo per via indiretta la centralità del tema del ritorno e al contempo stesso l'interdizione al ritorno. Si stabilisce di conseguenza una dialettica guidata dalla logica della «ripetizione di eventi passati che anticipa e modifica ciò che, imprevedibilmente, dovrà accadere»,²³ ripetizione coatta, è evidente, del tutto affine a quella struttura necessaria per la riattivazione dell'angoscia che Sigmund Freud aveva riconosciuto studiando i nevrotici di guerra nella Prima guerra mondiale.

Se dunque è vero che in «una biografia non ricca di eventi qual è quella di Caproni, la guerra è l'*evento* per eccellenza», «fondativo della sua poesia», ciò sarà evidentemente perché quel «dramma [...] non si sottrae alla trasposizione letteraria», ma anche perché esso diventa «catalizzatore del nuovo stile» in quanto «anche nella dimensione della resistenza partigiana ha significato unicamente l'affermazione assoluta del male», così da infine assumere quella dimensione (a-)teologica che segna tutta l'ultima fase dell'esperienza poetica caproniana.²⁴ Ed è fondamentale insistere sul fatto che questa significazione "assoluta" non è solo la scelta di un tema; essa si volge al contrario in motivo costruttivo, in cardine dell'articolazione strutturale dell'opera nel suo complesso. È ovvio, beninteso, che su quel cardine ruoteranno poi motivi differenti, i quali verranno però tutti ricondotti al comune assetto strutturale. Tanto accade per esempio nel *Lamento I* – Caproni vi «racconta l'effetto che mi fece vedere questi cadaveri nell'obitorio, i primi partigiani

²³ Cfr. Gabriele Frasca, *La scimmia di Dio...*, in particolare p. 129 e Id., *Introduzione a Samuel Beckett, Watt*, traduzione di Gabriele Frasca, Torino, Einaudi, 1998; Sergio Finzi, *Nevrosi di guerra in tempo di pace*, Bari, Dedalo, 1989, tra l'altro p. 160.

²⁴ Le citazioni provengono rispettivamente da Surdich, *Oltre il lutto...*, p. 154 e da Annoni, *L'ora «albina»...*, p. 113. Ma cfr. anche l'importante Marzio Pieri, *L'oscenità dell'anima, ovvero l'inverno di Dio*, in «Paragone» XXXV (1984), n. 414, pp. 3-18.

caduti in combattimento» –,²⁵ nel quale torna quel motivo del vento («E questo è il lutto | dei figli? E chi si salverà dal vento | muto dei morti – da tanto distrutto | pianto mentre nel petto lo sgomento | della vita più insorge? [...]») che in *Dopo la notizia* («la terribile notizia che era scoppiata la guerra»)²⁶ vale come segno del trauma: ciò per cui «più non cade tempo».

Lo svolgimento del motivo nel corso dell'intera opera, e il suo intrecciarsi con altri motivi consimili realizza una costruzione centripeta, e se non caratterizzata dalla claustrofobia certo potentemente *con-centrata*, il cui effetto forse principale è l'edificazione di un impianto di grande coerenza che sembra configurare una «biografia» simile a quella individuata da Yves Bonnefoy nell'opera di Alberto Giacometti.²⁷ Il fatto biografico, divenuto motivo di riflessione e tema universale, assume infatti un carattere formale, una dimensione propriamente poetica, tanto che si sono potuti individuare importanti rapporti intertestuali anche tra sezioni di libri diversi come *I lamenti* (in *Passaggio d'Enea*) e *Acciaio* (in *Muro della terra*), che si prolungano in ulteriore intreccio fino al *Träumerei* del *Franco cacciatore* (1982), compaginando quelle sezioni dentro una sorta di canzoniere bellico.²⁸ Su questa scorta, e ribattendo sulla dimensione a-teologica dell'esperienza poetica di Caproni, si può dunque stabilire un rapporto tra tema e costruzione di un macro-racconto, che coincide in buona sostanza con l'opera poetica dell'autore successiva al 1944. E allora si potrà individuare anche un momento intermedio di questo “canzoniere”, un momento concettualmente decisivo che appare ai vv. 134-141 del ricordato *Lamento (o boria) del preticello deriso*, lì dove il protagonista del poemetto afferma: «e prego, prego non so ben dire | chi e per che cosa; ma prego | prego (e in ciò consiste | – unica! – la mia conquista) | non, come accomoda dire |

²⁵ Cfr. “Era così bello parlare”, e la trascrizione che si legge in Caproni, *Opera in versi*, p. 1135.

²⁶ “Era così bello parlare”, p. 221.

²⁷ Yves Bonnefoy, *Alberto Giacometti. Biografia di un'opera* [1991], traduzione di Alda La Rosa, Milano, Leonardo, 1991.

²⁸ Cfr. Surdich, *Oltre il lutto...*, pp. 157, sgg., questo canzoniere risponderebbe alle caratteristiche formali del libro di versi individuate a suo tempo da Marco Santagata (*Dal sonetto al canzoniere*, Padova, Liviana, 1979, p. 13). Già coglieva il rapporto con *Muro della terra* e *Franco cacciatore* Giuseppe Leonelli, “Giorni aperti” di *Giorgio Caproni*, in «Paragone» XXXV (1984), n. 412, pp. 87-9.

al mondo, perché Dio esiste: ma, come uso soffrire l'io, perché Dio esista». Sono versi importanti, innanzitutto perché costituiscono il punto culminante e il conseguente effetto della conversione vissuta dal preticello quando i giornali annunciano lo scoppio della guerra. L'aspetto grottesco o se vogliamo polemico della scena con la prostituta in lacrime (al limite di un gusto espressionistico) non camuffa ma esalta il punto decisivo, e cioè che quella dimensione emotiva e intellettuale a metà tra il lamento e la boria è collegata al problema del riconoscimento dell'altro (uomo) e al rinvenimento dell'Altro. In questa prospettiva, insomma, Dio e comunità non possono essere disgiunti.

Il problema dell'esistenza dell'Altro, la questione a-teologica che qui si apre nella poesia caproniana, trova riscontro nella pubblicazione in rivista del *Lamento (o boria)* del 1961, col suo gioco tra dimensioni modali del verbo, e di conseguenza tra prospettive ideologiche. Si tratta del medesimo intreccio presentato come dolorosa impossibilità e negatività in un testo che lo stesso autore avrebbe definito «terribile»,²⁹ pubblicato nel 1972 e poi raccolto nel *Muro della terra. I coltelli*:

«Be'?» mi fece.
Aveva paura. Rideva.
D'un tratto, il vento si alzò.
L'albero, tutto intero, tremò.
Schiacciai il grilletto. Crollò.
Lo vidi, la faccia spaccata
sui coltelli, gli scisti.
Ah, mio dio, *Mio Dio*.
Perché non esisti?

Il testo è stato magistralmente analizzato da Luigi Surdich, che ne ha pure mostrato la profonda connessione con la sezione di "Acciaio" in cui si racconta la dimensione psicologica e percettiva della guerra partigiana:³⁰ le lunghe marce in

²⁹ «Era così bello parlare», p. 175.

³⁰ Cfr. Surdich, *Oltre il lutto...*; e Pieri, *L'oscenità dell'anima...*, p. 10, riconosceva in questa sezione la presenza dei «partigiani, ovviamente, più Char, altrettanto ovviamente, dei misteriosi *Feuillets d'Hypnos*, tradotti da Sereni, che non il picaresco Fenoglio».

«un silenzio ossuto» (*In bocca*); gli spostamenti in una nebbia che copre il rimbombo «del cannoneggiamento» (*Ovatta*); le uscite nel freddo intenso della primissima mattina (*All'alba*);³¹ l'euforia, anzi l'«allegria», trasmessa dall'«acciaio della fucileria» (*Acciaio*). Abbiamo già letto come il poeta spiegasse che proprio con «Acciaio» si attui il passaggio da una «guerra, diciamo così, determinata» alla «idea della guerra proprio come guerra», e come insistesse nel contempo sulla continuità di quella dimensione («siamo continuamente in guerra»), che fa sì che la generalizzazione dell'evento bellico sia sempre accompagnata dai ricordi «della mia esperienza e della guerra vissuta». E pertanto, se è giusto ribadire che in *Acciaio* la guerra è «distaccata dalla sua contingenza storica ma ben presente come situazione-simbolo, e mai archiviata da Caproni in conclusa memorialistica»,³² non può esserne ignorata la dimensione propriamente biografica e il conseguente incistarsi del fatto vissuto nell'organizzazione formale del fatto estetico. Ecco che allora nel *Muro della terra* l'evento bellico si fa universale sul piano tematico, mentre sul piano strutturale diventa il fondamento e anzi proprio l'evento fondativo del discorso. E all'interno della raccolta è proprio a *I coltelli* – con quel verso finale che riporta indietro al *Congedo del viaggiatore cerimonioso* mentre lancia verso *Il franco cacciatore* e oltre ancora verso *Il conte di Kevenhüller* (il «muro della terra» è del resto per il poeta ciò che segna il passaggio allo spazio aperto, ai «luoghi non giurisdizionali») – che sembra affidato il compito di stringere il rapporto tra ricordo e teologia, tra spessore biografico (al limite dell'indicibile, dell'inconfessabile) e condizione generale.

E così, se è stato osservato che «l'ultima poesia della sezione ('I coltelli') unisce, esplicitamente, il tema dell'uccisione del nemico a quello dell'inesistenza (forse dell'assassinio) di

³¹ Surdich (*Oltre il lutto...*, pp. 165-67, e *I racconti partigiani di Giorgio Caproni...*, p. 60) ha osservato il rapporto tra questo testo, *Celebrazione* (testo raccolto nel *Franco cacciatore*: «I morti per la libertà. I Chi l'avrebbe mai detto. II I morti. III Per la libertà. IV Sono tutti sepolti») e *Un discorso infinito*, originariamente pubblicato in «Domenica» (7 aprile 1946), su cui cfr. *infra*.

³² Cfr. Adele Dei, *Giorgio Caproni*, Milano, Mursia, 1992, pp. 167-8.

³³ Da ultimo ha accennato al probabile nesso tra il motivo della lotta partigiana e il motivo della «caccia» Gabriele Pedullà nella *Nota introduttiva* alla sezione caproniana dei *Racconti della resistenza* da lui curati (Torino, Einaudi, 2005, p. 30).

Dio», si è anche parlato di una «drammatizzazione metafisica» che gli conferisce un'altissima densità emozionale e una significatività quasi emblematica.³⁴ A questo importante spessore tematico e concettuale si aggiungono altri due motivi che ne fanno un componimento veramente «d'eccezione». Intanto ne andrà segnalata la collocazione alla fine della sezione, assumendo un valore strategico rafforzato dal fatto che il primo componimento in ordine cronologico (*I coltelli* è infatti del 1970) vi sia sistemato in posizione finale: la disposizione inversa risulta così analogica della confusione conseguente al «tempo diviso», aspetto non indifferente se è vero che una raccolta del 1975 (solo per un caso è lo stesso anno in cui appare *Horcynus Orca*)³⁵ gravita intorno a una sezione il cui tema è collegato a episodi reali accaduti trenta anni prima. Ma soprattutto vi va riconosciuta e tematizzata l'eccezionale comparizione «in prima persona del poeta stesso», ossia il fatto che *I coltelli* non ha solo un generico protagonista di prima persona, ma parrebbe essere la trasfigurazione, l'intensificazione per via di rappresentazione artistica di un fatto autentico. I «due amici che si sono trovati da una parte e dall'altra, come nemici, con lo sten puntato» – l'indicazione dell'arma conduce inequivocabilmente agli anni della guerra partigiana – non sarebbero personaggi d'invenzione, gli infelici protagonisti di uno dei tanti racconti di guerra, ma proprio uomini reali: uno dei due, quello che ha sparato, sarebbe anzi Giorgio Caproni, se è vero quanto raccontato dallo stesso poeta nel 1983: «mi sono trovato questo amico di fronte e purtroppo...».³⁶ Il fatto è illuminan-

³⁴ Cfr. rispettivamente Pieri, *L'oscenità dell'anima...*, p. 9 e Surdich, *Oltre il lutto...*, p. 171.

³⁵ D'altra parte colpisce che Giovanni Roboni (*Schede per la funicolare* [1982], poi in Id., *La poesia che si fa*), analizzando i *Versi* delle *Stanze della funicolare* abbia constatato che su 16 occorrenze complessive, i termini usati per designare la “funicolare” sono *arca* (7 volte) e *barca* (3 volte), insieme ad altri pochi termini (tra cui il denotativo *funicolare*) che però assommano ad appena 6 occorrenze: l'andirivieni ascensionale da e verso il Limbo si sviluppa insomma attraverso gli stessi termini che articolano la trasformazione dell'Orca del capolavoro darrighiano in *barca*, appunto, e *arca*.

³⁶ Cfr. Caproni, *L'opera in versi*, p. 1549. Cinque anni dopo, per radio, Caproni non ripete lo stesso racconto, ma la presenza dello stesso avverbio “purtroppo” sembra la sigla di una reticenza (e chissà forse di una preterizione): «questo, purtroppo, è un episodio storico di due amici che si sono trovati uno da una parte e uno dall'altra, come nemici, con lo sten puntato» (“*Era così bello parlare*”, p. 175).

te non tanto perché si tratta di un'esperienza reale, biografica, ma perché ne risulta accentuato l'aspetto percettivo, e dunque la *persistenza di un'esperienza nella sua dimensione fisicamente vissuta*. Resta ovvio che, autentico o no, il ricordo è qui trasformato in racconto, e che dunque esso significa come tale, comunica secondo degli specifici procedimenti e dispositivi linguistici (per esempio il passaggio dallo sfondo al primo piano col conseguente rimartellamento degli aoristi che si chiude nel silenzio dell'invocazione blasfema).³⁷ E proprio per questo conta il *punto di vista*, la costrizione del testo dentro una focalizzazione ristretta che potenzia la velocità dell'azione e magnifica il suo riverberare nella memoria, la sua fissità sospesa – quasi l'aura che precede un attacco di epilessia. Se la definizione del punto di vista è un atto semiotico decisivo per l'organizzazione del racconto testimoniale e per la stessa costruzione della figura del testimone,³⁸ qui la chiusura in uno spazio sensoriale costipato finisce col funzionare come trasposizione linguistica della vividezza che caratterizza la scena del trauma.

A tale vividezza, e alla conseguente impostazione del componimento intorno alla percezione di chi dice *io* – si tratti o no del soggetto Caproni “reale” –, corrisponde la particolare interdizione alla descrizione del nemico, e più precisamente alla descrizione del suo volto. Eppure quell'emistichio battuto sul pedale giambico così da rimarcare la puntualità dell'aoristo («Lo vidi») insiste da una parte sul *fatto del vedere* e dall'altra sulla *esposizione allo sguardo* di quella «faccia», che è «spaccata» perché ha battuto sulla dura selce della montagna, e insomma su quei «coltelli, gli scisti» («pietre [che...] sembrano lame di

³⁷ Il riferimento è ovviamente a Harald Weinrich, *Tempus. le funzioni dei tempi nel testo* [1964], traduzione di Maria Pia La Valva, Bologna, Il Mulino, 20042, pp. 125-146. È notevole osservare che dagli appunti manoscritti risulta che il 12 marzo del 1970 Caproni compose il testo in francese: «"Alors" me fit-il. Il avait peur. Il riait. Il Soudain, le vent passa. L'arbre, tout entier, trambala. Il Je tirai. Il tomba. Il Ah. mon dieu. Mon Dieu. Pourquoi n'existe-tu pas?» (in Caproni, *Opere in versi*, p. 1549). Se, per gestire l'intensità dell'evento, l'autore dovette ricorrere al filtro di un'altra lingua, tuttavia già in questa prima redazione l'intero sistema dei tempi verbali (e dunque l'intero sistema delle prospettive sugli eventi) era organizzato secondo le soluzioni adottate nella redazione definitiva. Il filtro di un'altra lingua per giungere alla restituzione del fantasma partigiano si ritrova anche in Beppe Fenoglio e in Luigi Meneghello.

³⁸ Philippe Mesnard, *A l'articulation des points des vue*, in *Esthétique du témoignage*, Paris, Édition de la Maison de Science de l'homme, 2005, pp. 175-189.

coltelli»),³⁹ dai quali il componimento trae il titolo. Separando nettamente il soggetto dall'effetto sull'oggetto della sua azione con la forte cesura interna e col successivo *enjambement* su cui s'incarca e insieme si nasconde la brutalità dello sbattere del volto sulle rocce, qui la metrica rivela la presenza del poeta «in prima persona», scandendo dentro il testo la progressione di quanto percepisce.

Sembra trattarsi di una situazione paradigmatica che incontriamo ancora nello stesso libro, per esempio in *Testo della confessione*, dove un *io* racconta, anzi confessa (con tanto di virgolette a certificare l'autenticità del dettato) un davvero borghesiano regolamento di conti con un nemico che *io* è andato a cercare a casa perché sa di non potervelo trovare e che proprio per questo lo incontra, lui che non c'è. L'apparizione di quest'assenza del nemico è così rappresentata: «Non c'era. Avevo ragione. | Così venne lui in persona | ad aprirmi. Il viso | gli tremava. Un viso, | mio Dio. E forse | (forse) è solo per quel viso | (forse) che l'ho ucciso» (vv. 17-23). I tratti salienti sono del tutto identici a quelli che abbiamo appena individuati: la centralità del volto («faccia» là, qui «viso») e l'apostrofe impossibile a Dio («mio Dio»), in una congiunzione che evidentemente assume un ruolo decisivo nella logica del racconto.

Com'è noto, è proprio sul volto che Emmanuel Lévinas ha costruito in *Totalità e infinito* un'intera metafisica. Partendo dalla necessità di smontare la catena di equivalenze tra guerra, totalità e ontologia che attraversa l'intera filosofia occidentale e di sostituirla un'escatologia che proceda verso l'infinito, l'intento del filosofo è di «risalire a partire dall'esperienza della totalità ad una situazione nella quale la totalità si spezza»: questa «situazione è lo sfolgiorio della esteriorità o della trascendenza nel volto d'altri». ⁴⁰ Dopo aver sottoposto ad analisi i concetti polari di *Il Medesimo e l'Altro* e aver articolato il rapporto tra *Interiorità ed economia*, la terza sezione del trattato è dedicata a *Il volto e l'esteriorità*, ed è qui, nel capitolo dedicato a *Volto ed etica*, che troviamo un'importante riflessione che può aiutarci a interpretare il componimento di Giorgio Caproni. Partendo

³⁹ «Era così bello parlare», p. 175.

⁴⁰ Emmanuel Lévinas, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità* [1961], traduzione di Adriano Dell'Asta, Milano Jaka Book, 20045, p. 23.

dal presupposto che «il porsi di fronte, l'opposizione per eccellenza, è possibile solo come messa in causa morale» e che «questo movimento parte dall'Altro», Lévinas analizza il significato della volontà di omicidio, che è pretesa di «negazione totale» di «un ente assolutamente indipendente». La volontà omicida, tentando di eliminare il fatto dell'apparire dell'altro (preferisco utilizzare la lettera minuscola per non creare confusioni col ben diverso concetto lacaniano di *Autre*), in realtà conferma il donarsi dell'altro nella exteriorità, il suo manifestarsi e dunque offrirsi a me; in questo movimento si crea il *faccia a faccia* e dunque nasce il linguaggio, che «non solo serve la ragione ma è la ragione». ⁴¹ Ma questo manifestarsi supera il dato della parola, e spinge verso il «rapporto con l'essere», ossia verso la trascendenza. Questo manifestarsi fonda sia l'etica sia la politica, in quanto «il fatto originario della fraternità [e dunque della politica] è costituito dalla mia responsabilità di fronte ad un volto che mi guarda come assolutamente estraneo». Si tratta di un punto decisivo, giacché la responsabilità è inscindibile dalla estraneità, e cioè la fraternità è disgiunta da ogni ipotesi «familiare ristretta», di clan o stirpe: se infatti «lo stesso statuto dell'umano implica la fraternità e l'idea del genere umano», questa fraternità «si oppone radicalmente alla concezione dell'umanità unita in base alla somiglianza», e cioè alla politica come federazione di clan autonomi che si riconoscono affini. La fraternità umana implica invece delle individualità la cui «singolarità consiste nel riferirsi ciascuna a se stessa»; ma nel contempo essa si basa sulla «comunità del padre, come se la comunità del genere [umano] non fosse in grado di avvicinare a sufficienza». ⁴²

I fratelli sono dunque delle singolarità irriducibili, sono pura estraneità, che però si offre all'altro per farsi riconoscere come tale; allo stesso tempo, tuttavia, essi risultano tali, e in tale modo possono offrirsi, perché hanno il padre in comune. Tutto questo movimento, del riconoscersi e del trascendersi nella paternità, si sviluppa a partire dal volto, che è quanto «insegna l'infinito da cui si separa questa sufficienza insulare» cui

⁴¹ Ivi, p. 213.

⁴² Tutte le precedenti citazioni ivi, p. 219.

si riduce il singolo:⁴³ quella «identità dell'io» che si vuole godimento soddisfatto della propria autonomia irriducibile finisce così col risultare fondata sull'esistenza dell'altro, risplendente nella esteriorità del suo volto, volto che infine ci riconsegna alla «comunità del padre».

Sebbene Caproni utilizzi assai poco il termine “fratello”, mi pare possibile realizzare senza forzature un'applicazione della metafisica di Lévinas a *Coltelli*, intanto per la centralità che in esso è chiarissima del volto e della sua esteriorità, della sua esposizione allo sguardo («Lo vidi...»). Dall'incrocio con *Testo della confessione* è inoltre evidente che è proprio dal *viso*, cioè dalla esposizione “tremante”, debole dell'altro che proviene la volontà di uccidere, ossia di annientare per ricondurre alla totalità – secondo quella che altrimenti Lévinas chiama l'«ontologia della guerra». L'incontro nella selva si fa così emblema della trasformazione dell'altro in nemico, in ente da annientare, trasformare in niente.⁴⁴ Questa trasformazione, che è il fatto della guerra, implica infine la messa in questione della «comunità del padre». Certo è difficile stabilire l'eventuale conoscenza nel 1970 da parte di Caproni di un trattato filosofico francese apparso nel 1961, ma resta notevole che i due ultimi versi de *I coltelli* realizzino proprio questa messa in questione. L'invocazione blasfema che sigilla l'avvenimento dell'omicidio sembra infatti confermare l'ontologia di Lévinas invertendone i termini: l'inesistenza del padre comune diventa la condizione che consente alle singolarità irriducibili di disconoscere l'esteriorità dell'altro cancellandone così l'altrettanto irriducibile libertà.

Questa inesistenza e il gesto che essa rende possibile sono allora il senso profondo della guerra, il suo carattere non aggi-

⁴³ Ivi, p. 221.

⁴⁴ Non è opportuno proporre qui uno spoglio del tema del volto inteso invece positivamente come riconoscimento dell'altro, che appare frequente nella poesia caproniana, spesso associato alla taverna e al simposio. Mi limito a due esempi, tratti entrambi dalla raccolta del *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*. Il primo proviene dal componimento eponimo (vv. 32, sgg.): «Era così bello parlare | insieme, seduti di fronte: | così bello confondere | i volti (fumare | scambiandoci le sigarette) | e tutto quel raccontare | di noi [...]». Il secondo, dove si rappresenta la mancanza di riconoscimento ma con evidente valorizzazione dell'inverso, proviene da *Il bicchiere* e parla di un «[...] uomo che nel buio è solo | a bere: che non ha | nessuno, nell'oscurità, | cui accostare il bicchiere [...]».

rabile, che è quanto dire l'impossibilità di superarla. Se la trascrizione moderna di Enea sconfessa l'attraversamento della guerra, La irrappresentabilità del volto, questa seconda importante figura bellica della poesia caproniana, costituisce con la sua inesorabile evidenza il marchio della storia del reduce. La *fissazione in lui di un'immagine*, dell'immagine di un volto, è il segno della sua fissazione al trauma, della sua contaminazione con la morte dell'altro.

Dieci anni dopo Caproni avrebbe proposto un altro testo in cui il motivo "lévinasiano" del conflitto fratricida viene incrociato col motivo, così tipicamente suo, della "caccia". Siamo nella sezione "In Boemia" del *Franco cacciatore*, dove si apre l'*Aria del tenore*, che l'autore in un'intervista del 1982 avrebbe così spiegato: «Due uomini che si odiano mortalmente (tento di raccontarvi il mio apologo) e che per un anno intero si sono cercati con furia tra la folla, s'incontrano finalmente nella macchia».⁴⁵ Riproponendo la situazione descritta nel *Testo della confessione*, l'*Aria* risale direttamente al contesto de *I coltelli*, cui pare rimandare anche lo scenario partigiano della «macchia». Il componimento presenta dunque i due mortali nemici, «col fucile spianato. | Ai ferri corti, ormai. || Ciascuno dietro il tronco | d'un leccio» che «si spiavano. || A pochi passi», presi però da «un'allegria più ardente», perché «si amavano, | quasi. || Coivano». La caccia tragica è dunque la forma del riconoscimento delle estraneità irriducibili, le quali però mirano non alla trascendenza nella comunità del padre – perché non vi è padre –, ma a una paradossale trascendenza attraverso l'annientamento dell'alterità: un «orgasmo del suicidio», leggiamo al v. 38, giacché «l'uomo uccide se stesso | – l'uomo – uccidendo l'altro» (vv. 36-7). La caccia è dunque tragica anche perché necessaria, perché è la sola condizione per situare se stesso. Ed è per questo che, quando è «finalmente giunta | l'ora dell'uccisione» e i due si affrontano «col fucile spianato. | Ai ferri corti», in quel momento «nessuno | dei due voleva

⁴⁵ In Caproni, *Opera in versi*, p. 1614. La cosa è tanto più interessante perché il testo parla con chiarezza dell'inseguimento in uno spazio decisamente urbano se non tipicamente "genovese": «Da un anno si braccavano | nei luoghi dove più vivo | era il trambusto» || Al porto. || Alla stazione. || Nel torto | budello della city», Inseguimento vano finché non si ritrovano appunto nella «macchia» che gli offre «l'occasione» per lo scontro decisivo (vv. 49-50).

per primo l scaricar l'arma»: la *necessità* della caccia consiste infatti nel suo durare. Cacciatore e preda, con le loro posizioni intercambiabili, si pongono reciprocamente finché la caccia è in corso: una volta esploso il colpo, resta solo un corpo inerte, e il cacciatore smette di essere tale, viene destituito di senso, d'identità.

Ed ecco che allora la scena assume un significato tutto nuovo quando si scopre che il soggetto che dice *io*, il quale si è assunto fin qui il compito di testimone della caccia tragica, dopo aver colto «di soprassalto» (v. 56) i due, cambia tono e confessa: «Premetti l a bruciapelo il grilletto. ll Li vidi cadere insieme l sotto la raffica. ll L'urlo l che alzarono mi colpì in petto l come piombo. ll Fuggii. ll Mi brucia nella memoria, l ancora, la mia vile vittoria». Eccoci insomma di nuovo alla situazione de *I coltelli*, dove la sequenza di aoristi fissa invece la puntualità e insieme l'irrevocabilità dell'evento scartando all'improvviso rispetto alla lunga serie di imperfetti coi quali si era rappresentato lo sfondo della scena di caccia, il suo durare nella necessità. «Schiacciai il grilletto», nel testo del 1971, «Premetti [...] il grilletto», nel testo del 1981; «Lo vidi», nel primo, «Li vidi», nel secondo: la macchia della lotta partigiana si trasfigura nella macchia di uno scenario allegorico e conferma il suo valore di emblema, d'immagine esemplare. E poiché, con la sua paradossale invocazione alla paternità comune assente, il più antico dei due testi aveva sancito la constatazione che il fratricidio è insieme disconoscimento dell'altro e interdizione alla trascendenza, nel componimento successivo l'*io*, dopo l'inutile fuga, si ritrova fissato sull'*evento*, segnato a fuoco da un bruciore che è lo stigma della ripetizione mnestica, il segno di una presenza ossessiva, la traccia dell'essere «continuamente in guerra».

Al di là della ossessività della situazione e del tema bellico nell'opera di Caproni, al di là di quel poco o di quel tanto d'implicazione personale che vi si può riconoscere, quanto appare da questi e altri suoi testi è la natura propriamente spettrale degli effetti della guerra. Il protrarsi della guerra nel tempo della pace significa infatti l'apparizione dei fantasmi. Lo chiariva già l'epigrafe del *Passaggio d'Enea*, i cui versi tratti dal *Voyage* di Baudelaire parlano dello spettro che riconosciamo per quel suo accento che ci suona così familiare («À l'accent familier nous devinons le spectre»). Trasferendosi dal testo

francese a quello italiano, quello spettro continua a modulare il suo canto «funebre e affascinante» che, esortando a viaggiare, si rivela null'altro che «il richiamo d'Averno». Ed è per questo che Enea, giunto (al pari del soggetto che dice *io* nei versi conclusivi dell'*Epilogo*, vv. 23-6) sulla riva del mare, si accorge di non «avere più lena» per proseguire e imbarcarsi. Altro che partire, Enea resta invece fermo sul posto della «catastrofe», trattenuto dal «peso, nei panni, l' dell'acqua dei *suoi* anni». In questo restare risuona la presenza dello spettro.

C'è un altro componimento, oltre a *I coltelli*, il *Testo della confessione* e l'*Aria del tenore*, in cui la natura spettrale di ciò che segue alla guerra si manifesta con grande chiarezza: è *Scalo dei fiorentini*.⁴⁶ Nel 1961, in una lettera all'amico Carlo Betocchi, Caproni aveva spiegato che dopo il *Seme del piangere* stava progettando «un poemetto» dove gli sarebbe piaciuto «descrivere una mia calata nel limbo e un mio incontro con i morti, divenuto loro concittadino e fratello». ⁴⁷ Si trattava di quello che sarebbe poi diventato il *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, componimento eponimo della raccolta del 1964, tra le cui *altre prosopopee* del titolo mi pare si debba inserire anche *Scalo dei Fiorentini*, che con la figura principale condivide non solo la struttura narrativa e la scelta della prima persona, ma anche il tema specifico dell'«incontro con i morti», sebbene la scena narrata sembri rinviare piuttosto all'apparizione dei morti narrata nell'*Odissea*, col suo netto diaframma che separa il vivo dai morti.⁴⁸

Rileggiamo il poemetto a partire dall'incipit: «Li ho visti tutti. Sedevano l (le gambe penzoloni) l sulla spalletta. C'era l Otello, il Decio, il Rosso, l l'Olandese. Il Vigevano. l C'erano altri... I nomi l li ha con sé il vento. Tenevano l le mani sotto

⁴⁶ Il testo di recente è stato sottoposto a una pregevole analisi cui è doveroso rimandare: Adele Dei, *Lo spazio precipitoso della memoria*, in Ead., *Le carte incrociate. Sulla poesia di Giorgio Caproni*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003, pp. 75-95, passim.

⁴⁷ Cfr. Caproni, *Opera in versi*, p. 1496.

⁴⁸ Credo importante qui riportare una riflessione di Enrico Testa, che ha spiegato che in Caproni «la ricchezza dell'apparato delle forme d'enunciazione rinuncia spesso al suo potenziale rigoglio vocale per convertirsi nel suo opposto, nel silenzio e nell'allusione al non-detto; e la categoria del personaggio, infine, non vale da semplice interprete o da prevedibile simulacro del comunicare, ma, al contrario, da indizio della sua ineffettualità» (*Per interposta persona*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 99-109: 109).

le cosce | e tacevano [...]». Siamo al porto, in riva a quel mare sul quale ci si dovrebbe abbandonare al viaggio che ci conduca altrove, in salvo o verso il *goufre* dell'ignoto, in un'aria davvero baudelairiana rafforzata dalla presenza di un «veliero» alla fonda. Ma, come quelli che sono a bordo della nave non si voltano se qualcuno li chiama e continuano imperturbabili a cenare (e i nomi «s'allontanavano | vuoti [...] Li restituivano | dall'altro capo – dall'Al di | là – gli echi che io | sentivo, vuoti, morire | insieme con lo sciabordio», vv. 39-49), così gli amici apparsi restano fissi nella loro immobilità, estranei e inattingibili anche quando il soggetto li chiama spaventato. Dopo un poco, infine

Il più dinoccolato
di loro, è scivolato
giù dal muretto; incerto
mi s'è fatto incontro – mi ha fissato
a lungo. Gli ha tremato, debole, la bocca
un poco, poi ha tentennato
il capo. È ritornato,
con gli altri, in fila, a sedere.

La «calata al limbo», di cui il poeta aveva parlato nella lettera a Betocchi e che avrebbe dovuto preludere al riconoscimento del proprio popolo, all'incontro coi fratelli dai quali essere a propria volta accolto, si rivela al contrario conferma di una distanza incolmabile, di un'impossibilità di contatto. Da una parte c'è infatti il soggetto che dice *io*, dall'altra gli amici seduti sulla spalletta del porto, divisi da una barriera, da una linea daziaria si direbbe, che impedisce ogni rapporto; una presenza familiare, di cui semmai si riconosce l'accento, e che rimarca però la propria totale estraneità. Avvicinatosi, come una delle ombre di Ulisse, sul limite che divide i due mondi, lo spettro si gira e ritorna «con gli altri, in fila, a sedere». Eppure da quella soglia di un mondo intangibile lo spettro ha abbozzato un messaggio, mostrando un capo tentennante, e su questo una bocca da cui non esce alcun suono. Di nuovo una faccia irrapresentabile, dunque, un volto che non si riesce a sigillare in un intero, in una visione complessiva.⁴⁹

⁴⁹ Il volto dei caduti viene spesso descritto, quasi morbosamente, nei racconti di Caproni: cfr., per una breve tipologia, i seguenti brani: *Il labirinto*, p. 48; *L'arma*

Ma il testo non si chiude su questa mancanza di comunicazione; esso al contrario si spinge fino a creare il corto-circuito tra il fatto e il suo significato, distinguendo i due mondi e spiegando perché essi siano disgiunti. L'operazione è affidata ai versi subito successivi, raccolti in una strofa più lunga e in due couplets conclusivi.

Passava un carabiniere.
Io guardavo per terra.
Una buccia. Un giornale
ingiallito. Una parola
più logora: «... La guerra....»

Mi sono allontanato
schiacciando (ho avuto un tuffo) un vetro.

Nessuno m'ha richiamato
– nessuno – indietro.

Ricostruendo il complesso ma fittamente diffuso sistema delle immagini e delle figurazioni emblematiche che si diramano nell'intera opera di Giorgio Caproni, mi sembra chiarirsi il significato della scena e la ragione dell'impossibile incontro. Nel silenzio auratico, negli spostamenti cerimoniali degli spettri e dell'incerto viaggiatore dentro un mondo nel quale vigono le leggi del sogno, coi tempi che si condensano in anacronie colme di senso, si staglia una macchia, un disturbo percettivo, una «buccia», anzi no, «un giornale | ingiallito», e su questo, tra tutte, una sola parola in piena evidenza: «la guerra». A quel punto il viaggiatore non può che voltare le spalle e tornarsene indietro, accettando l'impossibilità dell'incontro, la separazione tra i mondi, che è separazione tra chi dalla guerra è tornato e chi invece è rimasto travolto dalla catastrofe, tra il reduce e il suo compagno defunto, divisi dall'opposto destino che si è aperto il giorno in cui è stata divulgata la notizia dello scoppio della guerra. Quel giorno in cui si è alzato un «vento

in pugno, p. 59; *Sangue in Val Trebbia*, p. 78 (il rinvio di pagina è ai *Racconti della resistenza*), nonché *Giorni aperti* (in Giorgio Caproni, *Il labirinto*, Milano, Garzanti, 1992, p. 27). La produzione narrativa caproniana è adesso raccolta in *Racconti scritti per forza*.

l' spopolato. *Quel vento*» che ha segnato lo spazio («là») dove «più non cade tempo», dove cioè il tempo non passa più, si ferma, e dove risuona l'accento familiare dello spettro.

3. *Acronie*

Nella ricordata lettera a Carlo Betocchi, Caproni aveva parlato di un suo progetto per un componimento che narrasse una sua discesa al Limbo, e abbiamo creduto di poter riconoscere in *Scalo dei fiorentini*, se non proprio il testo progettato (che sarebbe invece il *Congedo del viaggiatore cerimonioso*), certo però una dimensione affine, come sembra dimostrare in particolare l'analisi della scena e dell'incontro impossibile che vi è narrato. L'analisi induce a individuare in quella scena le coordinate piuttosto del mondo classico che di quello cristiano, che la connotano come uno spazio infero, un Ade. Che questo fosse l'orizzonte immaginario del poeta, appare confermato da alcuni abbozzi di un suo «Poemetto: Orfeo ed Euridice», studiati e pubblicati di recente da Daniela Baroncini. Vi leggiamo, tra l'altro, che

Euridice è stata punta dal serpe (il tempo) ed è scesa
all'Averno (il passato). Io calo nell'Averno
ed entro nel regno dei morti (la memoria, i fantasmi della
memoria). Ritrovo Euridice dopo aver rivisto varie figure, ma
come mi volto a chiamarla, la mia voce alta mi riporta
nell'istante presente e la ripero.⁵⁰

Lo schema è senza dubbio quello tradizionale del mito orfico, ma, oltre alla variante dell'incontro infero con altre «figure», è interessante che la perdita dell'amata sia dovuta alla «voce alta»: il regno dei morti è dunque un regno di silenzio. Come quel giovane, «il più dinoccolato l tra di loro», che nello *Scalo* si era avvicinato a *io*, senza che però dalla sua bocca tremante uscisse alcun suono, anche qui la differenza tra il vivo e il morto risiede nella possibilità o meno di parlare, di rispon-

⁵⁰ Baroncini, *Caproni e la poesia del nulla...*, p. 226 (riproduco la disposizione grafica di questa edizione). Per i rapporti col poemetto di Rilke tradotto da Giaime Pintor nel 1942, *Orfeo, Euridice e Ermes*, ivi, pp. 71-3.

dere e di corrispondere. Ma l'incontro tra il vivo e il morto, lo si dice qui con chiarezza, è possibile solo in una dimensione mnestica, giacché il «regno dei morti» non è altro che «la memoria», e i suoi abitanti ne sono «i fantasmi». Vi è dunque una ossessività, appunto fantasmatica, del ricordo: se Euridice è perduta, ella *insiste* però nella memoria.

L'acquisizione potrà sembrare poca cosa, ridicibile com'è alla semplice razionalizzazione del mito classico. E tuttavia si tratta di un aspetto importante dell'opera caproniana perché rivela il ruolo che vi ha la memoria come sistema della insistenza del passato: non quindi la riattivazione del ricordo, il controllo di quanto s'è vissuto, l'organizzazione "storica" della propria esperienza; ma la ripetizione, il ritorno di immagini e situazioni che non hanno smesso di essere attive. Si torna così, l'abbiamo già visto per Enea, all'instaurarsi di un rapporto tra vicenda biografica dell'autore e repertorio classico, schemi culturali. Euridice è infatti il travestimento di Olga Franzoni, la giovane fidanzata morta nel 1936, sia qui, in questo poemetto mai realizzato, sia nel *Passaggio d'Enea*, i cui versi II, 9-16, secondo Luca Zuliani, attraverso il travestimento mitologico farebbero allusione proprio a lei.⁵¹ Ma, se l'associazione è corretta, si ripropone allora il rapporto strettissimo tra biografia personale, guerra e immedicabilità della memoria, come sin dall'inizio ci ha mostrato l'apparizione del paesaggio delle rovine.

Identica situazione troviamo anche in *Il gelo della mattina*, racconto che «porta la data del '48», ma che, come spiegò l'autore, «in realtà appartiene a un romanzo [...] cominciato nel '37».⁵² È la storia della morte di Olga avvenuta appena un anno prima dell'inizio della scrittura di questo «romanzo» poi mai realizzato; ed è interessante, ben al di là dell'orizzonte e dell'aneddoto biografico, che Caproni abbia tenuto a indicare questa sorta di altalena delle date, con un andirivieni assai significativo tra prima e dopo la guerra. Lo ha sottolineato in altri termini, e partendo da differenti presupposti, Luigi Surdich, che ha parlato di un'«allucinata memoria» del narratore, in virtù della quale la tragicità dell'«*allora* (il momento della morte della giovane) è ricalzata dalla disperazione del pre-

⁵¹ Caproni, *Opera in versi*, p. 1263.

⁵² Caproni, «*Era così bello parlare*», p. 147.

sente, dell'*ora* (il momento della memoria)». Se questo è lo schema temporale che soggiace a ogni meccanismo memoriale, quanto avviene di specifico – in questo racconto e in tutta l'opera caproniana – è l'inserimento, tra i due poli, quello del fatto e quello della sua reminiscenza, di un elemento intermedio che altera la sequenzialità, boicotta l'ordine, in senso narcatologico, della storia: «tra l'*allora* e l'*ora*» viene a collocarsi quella «guerra che è un preciso *dopo* rispetto a quell'*allora*». ⁵³

Come già nei *Sonetti dell'anniversario*, anche qui, mentre si sviluppa la narrazione di una vicenda in fondo privatissima, si fa strada il «presentimento» del disastro collettivo. Tale è il caso del brano in cui, ricordando una sgarberia fatta alla fidanzata, il narratore non può fare a meno di scartare dall'episodio al sottofondo emotivo:

era, tristissimo, il giorno di Natale pieno di freddo sole, e io con tutto il pensiero sgomentato dalla guerra che stava per scoppiare su noi (per quanti anni, da quanti anni è stata per scoppiare su noi la guerra?) ecco le parole incattivite che allora risposi a Olga e che ora, nella stanza dove Olga moriva (lei che non aveva avuto paura di morire in guerra e che per questo forse in quel giorno, pieno di invidia inconfessabile, odiavo), quasi ad alta voce ripetei come un atto d'accusa: "Buono in capo a una serva". ⁵⁴

Si tratta di un andirivieni temporale complesso, in cui il presente dell'atto del raccontare organizza una sequenza cronologica dei fatti che si sviluppa tra un prima e un dopo (il giorno di Natale, la mattina della morte) e alla quale s'intreccia un ulteriore "dopo", che già sarebbe però presente come presagio, nel "prima", di un futuro sentito come imminente. E l'intreccio dei tempi e dei motivi si fa ancora maggiore subito dopo, quan-

⁵³ Surdich, *I racconti partigiani di Giorgio Caproni...*, p. 49.

⁵⁴ Giorgio Caproni, *Il gelo della mattina*, in Id., *Il labirinto*, p. 108. La dimensione vocale della voce, l'«alta voce» con cui il soggetto narrante ripete l'insulto, sembra acquisire un livello connotativo ulteriore quando si ricordi che l'abbozzo del poemetto su Orfeo ed Euridice prevedeva che la separazione definitiva degli amanti non fosse causata dallo sguardo ma dal parlare: «Ritrovo Euridice dopo aver rivisto varie figure, ma come mi volto a chiamarla, la mia voce alta mi riporta nell'istante presente e la ripero» (ringrazio qui Pietro Mancini per aver letto il primo dattiloscritto di questo lavoro e per avermi sottoposto le sue osservazioni).

do il narratore denuncia esplicitamente il suo senso di colpa, il suo sentimento di correttezza nei confronti della morte:

Mio Dio. Io sono un uomo che *dopo*, in guerra, ha visto e sofferto orrori che mai la bocca potrà ridire. Sono un uomo che *dopo*, fra tanti indicibili orrori, una mattina di sole, asciutto in aprile, su questi medesimi sassi dell'Alta Val Trebbia, ha visto anche gli uomini che venivano accompagnati alla fucilazione tra l'erba verdissima (d'un verde quasi minerale) e il fiume scintillante di sole, e ha patito per loro. Perché mai allora io, dico un uomo sperduto come me, cui sono incanutiti molti capelli pensando ch'era giusto che costoro (costoro ch'erano stati i torturatori e i carnefici dei compagni nostri); pensando ch'era giusto che costoro venissero fucilati com'era giusta la pietà che ne provavo; perché mai, mio Dio, nemmeno dopo la guerra e le fucilazioni, so dimenticare il profondo e oscuro senso di colpa che in me irragionevolmente cresce col tempo ripensando alla morte, in fondo così piccola in un mondo dove milioni d'uomini si sono distrutti senza un filo di rimorso o di pietà, ch'ora avanzava accanto a me in quella stanza verso il debole viso di Olga?⁵⁵

È stato osservato che il gioco dei tempi pare qui «alludere a una presenza continua dell'avvenimento». Questa mancanza di conclusione, questo fallimento nell'elaborazione del lutto, ha un'ulteriore potenza associativa, che contribuisce a rendere vieppiù paradossale il sistema della cronologia, giacché è come se la morte di Olga «coronasse, o avesse coronato in anticipo, la lunga serie degli orrori degli anni di guerra».⁵⁶ Vi è dunque un'acronia strutturale in questo racconto e in tutto il sistema della memoria caproniana, che sposta la distribuzione consecutiva dei fatti verso quello che si potrebbe definire un presente continuo, verso quel presente assoluto che è il tempo della camera anacronica della memoria.

Non si tratta qui di un aspetto tematico, cioè del racconto del trauma per la morte dell'amata (o per l'esperienza bellica); si tratta invece di una dimensione strutturale, della determinazione della facoltà memoriale *a partire dal* trauma. La confusione dei tempi non è insomma una decorazione descrittiva

⁵⁵ Ivi, p. 110.

⁵⁶ Dei, *Giorgio Caproni...*, p. 64; Surdich, *I racconti partigiani di Giorgio Caproni...*, pp. 49-50.

per connotare adeguatamente il personaggio, ma al contrario è la sostanza stessa del racconto, il suo assunto e il suo principio di funzionamento. Ciò si fa evidente quando allarghiamo lo sguardo da questo agli altri racconti coi quali fu raccolto e all'organizzazione complessiva del libro quale lo volle l'autore quando egli allestì l'originaria edizione di *Il labirinto* pubblicata per Rizzoli nel 1984. In questo volumetto Caproni raccolse solo tre testi, *Giorni aperti*, *Il labirinto*, e appunto *Il gelo della mattina*; essi venivano a costituire insieme una serie esemplare del lavoro narrativo del poeta e al contempo uno strano racconto omogeneo. Omogeneo, per la presenza importante della guerra, ma non certo "continuo", se è vero che al contrario vi si operava una sottile *confusio temporum*. E questo in due modi. Innanzitutto attraverso il montaggio dei pezzi, che risultava disarticolato rispetto all'ordine degli eventi: così che ai fatti del 1940, narrati per primi, seguivano i fatti della guerra partigiana, successivi all'8 settembre 1943, e infine i fatti del 1937 (con uno schema, dunque, del tipo "b, c, a"). La confusione veniva poi potenziata (ma ciò sarebbe stato verificabile solo in sede filologica) dalla inversione delle cronologie redazionali, in quanto il terzo racconto, sebbene pubblicato nel 1948 (e dunque con la data più avanzata, dopo il 1942 del primo racconto e il 1946 del secondo), in realtà «apparteneva – abbiamo già visto – ad un romanzo [...] cominciato nel '37».

A questo andirivieni temporale, a questa instabilità o mobilità delle date intorno agli anni focali della guerra, del suo annuncio e del suo esito ultimo, contribuisce anche il racconto qui sistemato in posizione centrale e che dà il titolo all'intera raccolta: *Il labirinto*. La trama è stata sunteggiata magistralmente da Marzio Pieri: «Una ragazza – bellissima – attira in una trappola un gruppo di partigiani sbandati. Finiranno per ammazzarsi fra loro. La ragazza sarà fucilata. Semplice? No».⁵⁷ La difficoltà non è soltanto nel fatto che si deve fucilare una ragazza; essa ha invece origine nell'attrazione che il protagonista-narratore ha provato per lei nel corso della notte passata insieme nella baita, e ancor di più nella sovrapposizione tra questa ragazza, che si chiama Ada (ma il suo vero nome è Attilia: la duplicità onomastica, dichiarata peraltro, è sintomo di una più

⁵⁷ Pieri, *L'oscenità dell'anima*, p. 16.

profonda ambiguità), e un'altra, innominata, conosciuta qualche tempo prima «in corriera». La sovrapposizione tra le due ragazze avviene dichiaratamente in sogno, la notte stessa in cui i partigiani sono stati condotti da Ada lì dove credono di essere al sicuro. Leggendo il testo, sembrerebbe quasi di trovarsi al cospetto di un'applicazione didascalica alla letteratura del funzionamento del lavoro onirico, con le sue classiche dinamiche di condensazione e spostamento, se non fosse che il sogno non viene affatto raccontato, ma solo alluso nella sua natura francamente sessuale (di soddisfacimento sessuale). L'allusione si chiarisce attraverso il racconto di ciò che il sogno ha riportato alla memoria: il primo incrocio degli sguardi con quell'altra donna e il secondo e poco felice incontro. Ed è a questo punto, dopo aver ricordato la propria fuga di fronte all'aggressione di un compagno partigiano nei confronti della ragazza, che il narratore interrompe il filo della storia ed esclama «Ma che importa ora se supero il tempo di questo racconto dicendo che un mattino vivo di sole, dopo altri mesi, trovai in me la forza di fermarla?» Ecco che a questo punto, saltata la gerarchia dei tempi, sovvertito l'ordine della narrazione, irrompe la scena rimasta in trasparenza dietro l'allusione al sogno: il narratore fa conoscenza con la ragazza senza nome, comincia a uscire con lei, un giorno ottiene di entrare in casa sua, dove infine può «goderla intera, impazzito, su un divanetto». Consumato il proprio piacere, la storia finisce, la ragazza parte «(per la Francia, credo)», e resta la sola impressione «d'averla posseduta soltanto in sogno»: «Come ora – aggiunge il narratore subito di seguito –, in sogno, stavo possedendo Ada».

Se proviamo a seguire i tempi degli eventi così come ci sono offerti dal racconto osserviamo che al tempo 1 dei fatti accaduti nell'episodio partigiano si sovrappone il tempo 2 della digressione dedicata alla seconda ragazza, a partire da un tempo 0 che è quello (fuori del tempo) nel quale si racconta. Il tempo 2 ha un'estensione maggiore del tempo 1, giacché lo precede e lo supera; esso provvede inoltre a orientarlo, giacché non solo permette di conoscere il contenuto onirico (del tempo 1), ma introduce nella storia il tema dell'attrazione sessuale e il tema dell'aggressione sadica al corpo femminile, il tema insomma della sua distruzione (simbolica o reale). Che è poi l'aspetto decisivo, se è vero che anche la descrizione letteralmente incantata del viso della ragazza non solo non spinge il

narratore a individualizzare quel corpo dandogli un nome, ma termina col metterne in evidenza il solo tratto – esplicitamente feticistico – della chiostra dei denti «stranamente radi». Questa sovrapposizione tra le due giovani donne è in realtà piuttosto lo spostamento, realizzato attraverso il racconto del sogno, dal contenuto onirico alla reminiscenza di un differente episodio vissuto; e questo spostamento illumina il titolo del racconto, che si riferisce sia all'esplicito «labirinto» cui allude il protagonista-narratore quando, mentre conduce la prigioniera all'esecuzione, medita di disarmare il compagno e lasciar fuggire la ragazza (il labirinto sentimentale), sia al labirinto implicito della distruttività del desiderio (il labirinto morale). Se infatti durante la marcia il narratore pensa che «forse» avrebbe trovato la forza di far scappare Ada «se avesse avuto i denti radi» come quell'altra, allo stesso modo, dopo la fucilazione, curvandosi sulla donna morta per «chiuderle gli occhi», egli sofferma il suo sguardo sul cadavere rimasto «a bocca aperta», nella quale risaltano i «denti fitti e grandi».⁵⁸

La vicenda redazionale del racconto potrebbe indurre la tentazione di un'interpretazione psicoanalitica, che parrebbe legittimata anche dalle dichiarazioni rilasciate dall'autore più di quaranta anni dopo, quando spiegò che «il vero nucleo, nocciolo di questo labirinto, di questo racconto, è lo sgomento che era succeduto in me per un problema: ero io l'incaricato di dover fucilare questa ragazza».⁵⁹ Ma forse, al di là di ogni cautela necessaria quando si affronta materiale così incandescente, mi pare che qui la lettera del testo permetta di andare ben oltre l'apparente profondità di un inconscio abusivo (Francesco Orlando ha avvertito per tempo che personaggi letterari e maschere narrative non hanno inconscio),⁶⁰ soprattutto se si torna a riflettere sulla dinamica dei tempi del racconto. Come per la rivelazione della morte nel *Gelo della mattina*, anche nel *Labirinto* il risveglio avviene all'alba, «l'alba acida», per cui il racconto del sogno e della reminiscenza che vi è collegata è direttamente connessa a quei momenti della prima mattina

⁵⁸ Giorgio Caproni, *Il labirinto*, in Id., *Il labirinto*, pp. 80, 89, 93.

⁵⁹ Caproni, «Era così bello parlare», p. 177.

⁶⁰ Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, nuova ed. ampliata, Torino, Einaudi, 1987.

che nel testo vengono anche definiti «l'ora delle fucilazioni». In questo secondo caso, dunque, se l'alba del risveglio è effettivamente un'alba di morte perché i partigiani sono sorpresi in uno scontro a fuoco, il testo realizza anche un'inversione dell'ordine del racconto, introducendo una prolessi (la conquista carnale della ragazza senza nome) che ha anche il valore di un "presagio", se è vero che a quel sogno di godimento seguirà la fucilazione della ragazza. Allo stesso modo, la rivelazione narrata nel racconto dedicato a Olga assume il carattere di una sorta di condanna a morte, con quel verso manzoniano dal secondo coro dell'*Adelchi* a mezzo tra ingiunzione e invocazione, «Muori, e la faccia esanime...», che riaffiora alla mente del narratore mentre la sua giovane amante peggiora progressivamente. Condanna ancor più sottilmente intrecciata alla vicenda sentimentale per quella «invidia inconfessabile» e anzi proprio per odio nei confronti di Olga che non aveva paura di morire in guerra e che pertato egli aveva umiliata e insultata il precedente Natale: insulto che il narratore «ora» ripete – sia pure «come un atto d'accusa» (l'espressione indica evidentemente una colpa) – proprio mentre ricorda l'episodio, «nella stanza dove Olga moriva».⁶¹

L'andirivieni temporale, la confusione delle cronologie fa dunque emergere una dimensione conflittuale all'interno del soggetto, una correatà nelle morti di cui è stato testimone, trasformando il ricordo-evento nella scena di quel trauma primo che per ogni essere umano è l'incontro con la morte: incontro da cui nemmeno il protagonista-narratore del *Labirinto* riesce a liberarsi.

Uno dei massimi esperti di narrativa resistenziale, parlando proprio di questo racconto (ma nella versione del 1947, quando s'intitolava *I denti di Ada*), ha osservato che Caproni vi riassume «la condizione psicologica e stilistica del racconto partigiano in generale: la questione privata [...] è fonte di pericolo e mina lo svolgimento della storia». Si concordi o meno con la successiva osservazione secondo cui l'autore avrebbe «intuito il rischio di raccontare i fatti della vita partigiana da una ottica sentimentale, rischio insito nel contrasto affetti-dovere», e sarebbe «riuscito a superarlo», è interessante che Falaschi abbia

⁶¹ Caproni, *Il gelo della mattina*, p. 108.

utilizzato per descrivere l'operazione di Caproni il sintagma che dà titolo al romanzo postumo, edito nel 1964, di Beppe Fenoglio: interessante perché introduce a una dimensione diversa da quella, evenemenziale, che è invece tipica dei «racconti di imprese, imboscate, fasi di guerriglia». Dai fatti, Caproni passa alla loro ripercussione interiore, a quell'eco che continua a vibrare ancora dopo che l'evento si è compiuto, in virtù di quella tendenza dei suoi racconti «a spostarsi da una presa di contatto con la realtà e da una adeguazione alla storia e all'esperienza autobiografica [...] verso un orizzonte di problemi morali e questioni esistenziali extrastorico e atemporale». ⁶² Quest'orizzonte più ampio, che pure si vuole ben distinto dalla ristretta contingenza dell'episodio vissuto, ricade nel cerchio della vicenda bellica e del suo prolungamento nel tempo successivo, perché lo stesso prolungamento è effetto del soggetto sopravvissuto. ⁶³ Ed è qui il nucleo di quel trauma che transiterà dai racconti alle poesie.

A questo transito presiede un complesso sistema di cortocircuiti che si realizza attraverso la diffusione pervasiva di temi e motivi, giungendo a volte a suggerire rapporti sottili, come quello che pare instaurarsi tra i versi «Ah, mio dio, *Mio Dio*» e «Un viso, l mio Dio», rispettivamente ne *I coltelli* e nel *Testo della confessione*, e l'identica interiezione che scandisce quell'altra confessione cui il narratore si sente costretto in *Il gelo della mattina*, quando associa la morte di Olga alla morte di milioni di uomini durante la Seconda guerra mondiale («Mio Dio. Io sono un uomo che *dopo*, in guerra, ha visto e sofferto orrori che mai la bocca potrà ridire [...] mio Dio, nemmeno dopo la guerra e le fucilazioni, so dimenticare il profondo e oscuro sen-

⁶² La prima citazione è tratta da Giovanni Falaschi, *La resistenza armata nella narrativa italiana*, Torino, Einaudi, 1976, p. 63 (che si riferisce a *I denti di Ada*, «Il Settimanale» 25 gennaio 1947); la seconda proviene invece da Surdich, *I racconti partigiani di Giorgio Caproni*, p. 53 e la terza da Id., *I racconti di Giorgio Caproni*, in *Studi di Filologia e Letteratura*, vol. V, *Scrittori e riviste in Liguria tra '800 e '900*, Genova, Università degli Studi di Genova-Istituto di Letteratura italiana, 1980, pp. 563-629 (603).

⁶³ Ciò introduce al triplice nesso lutto-colpa-estetizzazione letteraria, cui ha accennato Enrico Testa nel suo notevole *La colpa di chi resta* (in Id., *Per interposta persona*, pp. 33-48). Cfr. a questo proposito anche Paolo Zublena, *Cartoline da Vega. Il tema della morte nella poesia di Caproni dal lutto alla "meditatio mortis"*, in «Istmi», 5-6, 1999, pp. 53-124.

so di colpa che in me irragionevolmente cresce col tempo»). Ricorrenza di una formula in contesti analoghi, giacché essa è ripetuta tutte le volte che il soggetto che dice “io” precisa il suo coinvolgimento nella morte dell’altro.

Ma il prolungamento in un tempo interiore che torna di continuo a esteriorizzarsi non è connesso esclusivamente al “senso di colpa” o alla correatà con la morte. L’abbiamo già visto più volte nel nostro percorso nell’opera di Giorgio Caproni, e qui forse vale la pena di aggiungere un’ultima tessera. Si tratta di un componimento la cui «occasione» fu offerta all’autore «da una veglia presso le salme di alcuni Partigiani, mentre *si trovava* in una sconquassata casa di campagna accanto a quei morti sul nudo ammattonato e ad alcune donne che, con ostinazione maggiore dello sgomento, continuavano mute a cucire le bandierine dei distaccamenti». ⁶⁴ È il *Lamento V*, nella sezione “Gli anni tedeschi” del *Passaggio d’Enea*:

Quali lacrime calde nelle stanze?
Sui pavimenti di pietra una piaga
solenne è la memoria. E quale vaga
tromba – quale dolcezza erra di tante
stragi segrete, e nel petto propaga
l’armonioso sfacelo?... No, speranze
più certe son troncate nelle stanche
bocche dei morti. E non cada, non cada
con la polvere e gli aghi nelle bocche
dei morti una parola. La ferita
inferta, non risalderà la notte
sulle stanze squassate: è dura vita
che non vive nell’urlo in cui altra notte
geme – in cui vive intatta un’altra vita.

La veglia affianco ai partigiani caduti, le cui «bocche» sono ormai «stanche»: è una situazione tipica nei racconti di guerra di Caproni, che ritroviamo nel *Labirinto*, in *Anche la tua casa*, in *Sangue in Val Trebbia*, e soprattutto in *Un discorso infinito*, dove alla veglia si coniuga il motivo della conversazione tra partigiani. Si tratta di un racconto davvero statico, non solo per la

⁶⁴ Caproni, “Era così bello parlare”, p. 162, sgg., nonché Caproni, *Opera in versi*, p. 1136.

mancanza di azione, ma perché il suo assunto è l'impossibilità di trasformare il trauma in evento narrabile. Al discorso di Athos, che vuole far capire ai compagni che non v'è differenza tra le loro ragioni e quelle del nemico perché quelle dell'uomo restano solo parole generiche e vane, si contrappone il discorso del narratore, che si accanisce a spiegare ai compagni perché il tedesco morto non ha più le scarpe. Nessuno ascolta questo racconto, nemmeno noi lettori, visto che l'episodio è riassunto dicendo che il narratore ha «dovuto raccontarla fino in fondo», mentre invece il discorso di Athos, pur interrotto con astio a un certo punto, ricomincia su richiesta degli stessi compagni. In verità, nemmeno in questo caso il lettore può seguire le parole del personaggio fino alla fine, perché dal racconto del discorso si passa all'improvviso al racconto delle riflessioni che il discorso produce nel narratore:

Il discorso di Athos era infinito: anche per il senso era infinito; il mio racconto invece aveva avuto un principio e una fine. Era per questo, era forse per questo che il mio racconto era passato senza diroccare il silenzio [...]; mentre il discorso di Athos non passava più, nemmeno quando Athos taceva. Era penetrato in noi, accanto alle salme, come il gelo: ed era diventato un dubbio in noi.⁶⁵

È qui la differenza tra i due discorsi. L'infinitudine e la finitudine si contrappongono perché indicano rispettivamente l'impossibilità o la possibilità di ridurre i fatti a racconto, di richiudere in una serie ordinata e progressiva di eventi una situazione psicologica e morale, la condizione di chi è rimasto fissato al trauma, trasformandosi, dall'uomo *nella* guerra che è stato, nel postbellico uomo *della* guerra. Il discorso infinito è ciò che continua a riverberare, l'eco che resta dei fatti:

Le parole a cosa servono – diceva. – I morti rimangono con la bocca aperta per esalare perfino l'ultima parola ch'è in noi. Quando non rimane in essi nemmeno una minima parola, è allora che i morti parlano alfine. Bisogna cominciare ad ascoltarli quando anche l'ultima parola è esalata dalla loro bocca.

⁶⁵ Giorgio Caproni, *Un discorso infinito*, in Pedullà, *Racconti della resistenza*, p. 67. Per il successivo brano citato, *ivi*, p. 60.

Ed è l'infinitudine che troviamo nel *Labirinto*. L'andirivieni temporale coatto che lo caratterizza è infatti la conseguenza del passa-parola, di quel dettato inintelligibile dentro il quale tuttavia si riconosce l'accento familiare dello spettro. L'*allora* e l'*ora* si fondono, i tempi si stemperano l'uno nell'altro, dando espressione alle conseguenze della guerra, col suo sgomento, che ne è la ricaduta affettiva, e con la sua fissazione al trauma, che ne è la ricaduta esistenziale. Sgomento e fissazione che sono il tema e l'assunto del lavoro poetico cui Giorgio Caproni si sarebbe dedicato in quel *durante* (tra *allora* e *ora*), in quel «doloso e fecondo durare» di una «ferita» che Giovanni Raboni avrebbe riconosciuto essere il tempo di chi è sopravvissuto.



Sette CIÒ CHE RITORNA

1. *Anelli periferici*

«Era una caldissima giornata di luglio». Comincia così *Ragazzi di vita*, il romanzo che Pier Paolo Pasolini (1922-1975) pubblicò nel 1955 dopo avervi lavorato a partire dal 1950.¹ In quella giornata caldissima, che è una domenica, un gruppo di ragazzini della periferia romana riceve la prima comunione e la cresima. Tra loro c'è il Riccetto, che, costretto come gli altri a restare in chiesa fin dopo le undici, smanìa di essere libero il prima possibile: dalla prima mattina si è accorto di un gran traffico che anima i paraggi intorno alla stazione di Trastevere. Finita la cerimonia, il ragazzino si disinteressa dei festeggiamenti rituali, corre a casa per cambiarsi e si lancia di nuovo per strada.

Questa è la prima descrizione del panorama che lo circonda:

Da Monteverde vecchio ai Granatieri la strada è corta: basta passare il Prato, e tagliare tra le palazzine in costruzione intorno al viale dei Quattro Venti: valanghe d'immondezza, case non ancora finite e già in rovina, grandi sterri fangosi, scarpate piene di sozzeria. (RV 524)

Questo desolato quadro di precarietà urbana è animato dal caotico trambusto di persone, motociclette, camion che pro-

¹ Pier Paolo Pasolini, *Ragazzi di vita*, in Id., *Tutte le opere*, edizione diretta da Walter Siti, *Romanzi e racconti*, vol. I 1946-1961, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1998, p. 523. I riscontri da questa edizione direttamente a testo, dopo la sigla "RV".

cedono tutti nella medesima direzione: il «Ferrobedò», ossia il deposito della Ferro-Beton, che una folla di ladri, gente comune e stracciaroli ha invaso per rubarne rottami di metallo, cordami, copertoni, carrette di legno, armi, e insomma tutto quel che si può portar via, nonostante il tentativo d'interdizione in cui s'impegnano i «quattro Tedeschi» addetti al piantonamento del sito.

È una domenica di luglio, a Roma, e dev'esserci un gran caos se una folla di miserabili ha potuto dar di sacco al deposito di una fabbrica tra la vana opposizione dei tedeschi e degli «Apai», ossia i militi del P.A.I. (Polizia Africa Italiana), i quali tentano di requisire a quanti tornano a casa il materiale rubato. Ci sono dunque, a Roma in una domenica di luglio, dei poliziotti italiani e dei soldati tedeschi che collaborano al mantenimento dell'ordine pubblico; il che vuol dire che siamo in un periodo precedente la liberazione della città, e poiché questa è avvenuta nel giugno del 1944, vuol dire che siamo in un luglio precedente quella data.

Non so se Pasolini avesse pensato di fornire al lettore un indizio per datare con precisione l'inizio del suo primo romanzo "romano", ma poiché lo scrittore in una lettera a Livio Garzanti avrebbe spiegato che intendeva presentare «l'arco del dopoguerra a Roma, dal caos pieno di speranze dei primi giorni della liberazione alla reazione del '50-'51» (RV 1696), e poiché, ancora, l'assalto al «Ferrobedò» cade come preambolo alla successiva storia dei «ragazzi di vita», che qui sono ancora dei ragazzini da prima comunione, non mi pare sia dubbio che la domenica di luglio con cui si apre l'opera vada ricondotta al 1943, e semmai individuata come l'ultima domenica di quel mese. Se così fosse, il romanzo denuncierebbe una manifesta vocazione storica, aprendosi addirittura il 25 luglio 1943, giorno in cui, tra il voto all'alba del Gran Consiglio che sfiduciava Mussolini e l'arresto pomeridiano del Duce, terminò ufficialmente il Ventennio fascista.

A partire da questa data gravida di conseguenze per il futuro italiano, l'autore apriva uno scenario di trasformazione che avrebbe modificato nel profondo il volto dell'Urbe. Tempo e spazio: le pagine incipitarie di *Ragazzi di vita* mirano così a fissare le coordinate essenziali della nuova identità italiana a cavallo tra la fine della guerra e l'immediata ricostruzione.

Anzi, in verità, quella prima descrizione a partire da Monte-

verde vecchio mostrava – forse al di là delle intenzioni dell'autore – una certa continuità tra il prima e il dopo, se è vero che presentava come attivo prima del dopoguerra lo scenario di cambiamenti architettonici e urbanistici del territorio periferico con quei «grandi sterri fangosi» su cui venivano a depositarsi dei fabbricati decrepiti prima ancora, come sarebbe poi accaduto a tanti edifici postbellici, di essere nuovi.

Quelle rovine in un paesaggio di fango grigiastro – come sempre è connotata l'estate di questa Roma palustre – collegano gli anni della guerra a quelli che seguono. Ed è la fissità del fondale a consentire lo scorrimento veloce delle immagini. Come in questa transizione mozzafiato, si direbbe ispirata a una celebre pagina della *Éducation sentimentale* di Flaubert:

«Vamo a tubbature», disse Agnolo agli altri. In quel momento suonarono al Ferrobedò e alle altre fabbriche lontane, giù verso Testaccio, il Porto, San Paolo, le sirene delle tre. Il Ricetto e Marcello si alzarono e senza dire niente a nessuno se ne andarono giù per via Oberdam, e locchi locchi, sotto il solleone, se la fecero a fette, fino al Ponte Bianco, per attaccarsi al 13 o al 28. Avevano cominciato col Ferrobedò, avevano continuato con gli Americani, e adesso andavano a cicche [...] (RV 529)

Un'accelerazione impressionante, che ci porta dal luglio 1943 al giugno 1944 della liberazione e infine a un «adesso» che andrà immaginato come il tempo della fine della guerra. All'interno dello stesso capoverso, questo episodio, che è tra i primi brani preparati da Pasolini per il suo romanzo, il sapiente uso dei tempi verbali conferisce al racconto un valore quasi allegorico. Le sirene suonano e i giovanetti si mettono in marcia: dopo circa due anni i ragazzi, un po' più cresciuti, stanno continuando a camminare; e a camminare continuano fino alla fine del romanzo.

Ragazzi di vita, si potrebbe dire, è un'opera dal cronotopo ristretto, come si direbbe di una focale ristretta. Dentro uno spazio che è tutta luce o tutto buio (quando è notte non c'è mai illuminazione elettrica) il tempo passa di estate in estate, così che il secondo capitolo, intitolato *Il Ricetto* (dal nome di quello che sembrerebbe il protagonista) comincia ex abrupto «Estate 1946. All'angolo di via delle Zoccolette, sotto la pioggia [...]», mentre invece *Le notti calde*, quinto episodio della serie,

è datato all'estate del 1948, e si conclude con l'arresto del Riccetto che viene condannato «a quasi tre anni – ci dovette star dentro fino alla primavera del '50» (RV 671).

La secchezza dei passaggi temporali era per l'autore strettamente connessa allo sfondo, se è vero che, come Pasolini spiegava nella stessa lettera a Garzanti del novembre 1954, «l'arco del dopoguerra» era collegato alla fabbrica del «Ferrobedò» come grande cornice allegorica, o «simbolo», «della devastazione e dell'abbandono: distrutta dai Tedeschi, saccheggiata, sempre più, luride, cadente. La rivedremo poi verso la fine del romanzo, ricostruita e rimessa a posto» (RV 1696).² Se infatti il lettore s'imbatte da subito nello spazio industriale romano al tempo della guerra, solo l'andirivieni tra centro e periferia trasmette a quel polo un significato nuovo e un nuovo spessore narrativo.

Siamo in una nuova epoca. La città ha subito un'espansione enorme, che le ha fatto «tutto un gran accerchiamento intorno» (RV 707): tra «Roma e la campagna intorno intorno» s'è creato un assembramento di vita brulicante, di cui come sempre sono protagonisti i giovani maschi. Una notte due di loro, senza soldi ma smaniosi di procurarsene per poter andare a donne, rimorchiano un «frosco». Incerti sul luogo in cui consumare, si aggirano per i giardini del centro quando, all'improvviso («“Mbè”, disse il Begalone avanzando, “ma che ce stai a ffà qua, dico io”»: RV 718), incontrano il Riccetto, divenuto oramai, un po' per l'età un po' per l'esperienza in prigione, quasi un adulto. I tempi, spiega il narratore, sono cambiati dai mesi allegri e quasi esaltati dell'immediato dopoguerra, quando l'omosessualità poteva essere sbandierata con entusiasmo; adesso occorre una cautela maggiore. E allora il Riccetto, in vena di ricordi, li fa salire in tram e li conduce nella zona nella quale abitava da ragazzino.

Siamo quasi alla fine del romanzo, al penultimo racconto della serie, intitolato significativamente *Dentro Roma*, ed ecco che siamo ricondotti al suo inizio. Restringendo gli eventi dentro una medesima condizione climatica – una giornata afosa d'estate – e dentro un medesimo circuito territoriale, Pasoli-

²La lettera in cui Pasolini illustra lo schema del romanzo a Livio Garzanti si legge in RV 1696-98.

ni potenzia la trasformazione che tempi e luoghi hanno subito, introducendoci alla trasformazione, morale, resa evidente nell'ultimo capitolo della storia, *La Comare secca*, quando saranno resi espliciti la corruzione e il cinismo morale dei protagonisti della storia.

Ricchetto, gli amici e il «froschio», arrivati a Piazza Ottavilla, «che quando [...] abitava da quelle parti era ancora quasi in campagna», voltano «giù a sinistra per una strada che prima non c'era, o era soltanto un sentiero», mentre adesso ci sono «dei palazzi già costruiti e abitati e dei cantieri» (RV 721-22). Tra inizio e fine dell'opera il paesaggio, ben oltre l'apparente continuità, ha subito importanti modificazioni: le costruzioni cadenti che sorgevano tra fango e immondizia nella domenica di luglio del 1943 sono state sostituite, nel 1950 (che è anche la data d'inizio della stesura del romanzo), da nuovi e solidi palazzi, tra i quali fa spicco una fabbrica pulita, lucida e ordinata: «La Ferrobedò, lì sotto, era uno specchio, con le ciminiere alte, che quasi raggiungevano la strada dal fondo del suo valoncello» (RV 728).

In questi anni, evidentemente, Pasolini stava già preparando gli argomenti per il suo discorso sul “neocapitalismo” e sulle conseguenze culturali nel paesaggio italiano, a partire da quella trasformazione del “paesaggio sonoro” che lo avrebbe indotto a porre l'urgenza di una nuova “questione della lingua”. Ed è interessante che per presentare i termini, direi francofortesi, di un tale cambiamento egli proponesse, sia pur discretamente, o forse ellitticamente, non solo lo spazio della nuova povertà, insediata nei caseggiati diruti e precari di una nuova, più estrema, periferia, ma la trasformazione dello spazio che già era stato il territorio di quella povertà.

In altri termini lo scrittore proponeva insieme due fenomeni che effettivamente non sono tra loro scomponibili: spostamento delle masse subalterne verso l'esterno della città e trasformazione del territorio in cui esse erano in precedenza insediate.

Questo volto nuovo del bordo urbano è di enorme attualità in quegli anni, quando si discute e si progetta per la ricostruzione. E in effetti la storia dei ragazzi di vita, che corre tra l'estate del 1943 e l'estate del 1950, passa dalla stagione dei più drammatici bombardamenti – che se non sono mai nominati sono però ben presenti nello scenario violato delle pagine iniziali del

romanzo – al nuovo tempo che si avvia semmai alla dolce vita. Con tutte le differenze e le cautele necessarie in un raffronto del genere, mi pare si possano affiancare i luoghi del romanzo pasoliniano a uno degli scenari allestiti da Anna Maria Ortese (1914-1998) in *Il mare non bagna Napoli* (1953): mi riferisco alla scena ambientata nei granili borbonici, grandi costruzioni tufacee che sorgono affrontate al mare in una zona che ancor oggi ha conservato grosso modo un carattere di estraneità rispetto alla città e alla zona – pesantemente bombardata durante la seconda guerra mondiale – dov'erano installate le principali attività produttive dell'epoca: il porto e le raffinerie.

Come la grande opera d'ingegneria civile dell'antico Regno napoletano è tradotta, al tempo del dopoguerra, nel ricettacolo più catastrofico della naturalità ctonia (selvaggia e terragna) delle classi diseredate meridionali, dove corpi sofferenti sono approssimativamente raggruppati in cellule familiari comprese dentro un universo tutto femminile denso di sangue, dolore, strepiti e bambini fatti quasi della stoffa dei fantasmi, come entità dall'esistenza incerta, allo stesso modo la periferia a mezzo tra campagna suburbana e pura *no man's land* descritta da Pier Paolo Pasolini si stringe intorno a un mondo costipato, di bambini che muoiono per la crudeltà o l'indifferenza altrui, di transazioni economiche dove sesso e chili di piombo sono equiparati, di allucinate esperienze prime: la prima gita in barca, la prima, fatale, nuotata nel fiume.

Con un tuffo "ar fiume" si sarebbe anche aperto pochi anni dopo un film, *Le notti di Cabiria* (1957) di Federico Fellini, alla cui sceneggiatura avrebbe partecipato lo stesso Pasolini, il quale ne avrebbe di sicuro tratto profitto per il suo successivo, straordinario *Mamma Roma* (1962). Il parallelo non meriterebbe forse troppa attenzione se non fosse che anche qui ci viene presentata una realtà urbanistica in divenire – il quartiere dove Cabiria ha la sua casetta, piena di tutti i confort, compreso «il bibigas» (come si vanterà la protagonista con la stella del cinema impersonata da Amedeo Nazzari). Ma le case che si costruiscono, come abbiamo visto fin qui, implicano lo spostamento della popolazione, il suo decentramento: e ciò in base a criteri puramente economici.

C'è a questo proposito una sequenza del film a mio avviso molto rivelatrice, la cosiddetta scena dell'«uomo del sacco». Cabiria, che sta per lasciare la sua professione di prostituta e spo-

sarsi, torna verso la città dopo essere stata scaricata in estrema periferia da un camionista. È quasi l'alba, quando all'improvviso sente un'automobile avvicinarsi, rallentare; ne discende un uomo, alto, allampanato, che trascina un sacco grosso e pesante. Accostatasi all'uomo, Cabiria comincia a seguirlo in quella rocciosa e inospitale campagna, solo per scoprire che si tratta di un benefattore che regolarmente fa visita ai reietti costretti a vivere nelle profonde fenditure che si aprono nel sottosuolo.³

Siamo nel 1957, appena due anni dopo il romanzo pasoliniano, e già si è posta una nuova evidenza. Mentre negli anni tra la guerra e il suo esito i poveri e i diseredati potevano ancora mantenere un rapporto col mondo urbano, adesso essi sono costretti a tenersene fuori. Chi è estraneo al meccanismo produttivo – è cominciato il boom economico – deve restare all'esterno del confine urbano. Ce lo dice Fellini; ce lo dice la Ortese.

La dialettica tra centro e periferia è ovviamente assai complessa, irriducibile a equazioni semplificatrici. Lo rende evidente in quello stesso periodo il nuovo romanzo che Carlo Emilio Gadda pubblica prima in rivista (1946) e poi, con significative varianti, in volume autonomo (1957), raggiungendo un successo che stupisce l'autore e gli appassionati di letteratura per primi. In *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* l'Ingegnere allestisce uno scenario esemplare di una caratteristica italiana di lunghissimo periodo come lo scontro tra città e campagna, mostrandosi al contempo capace di coglierne le implicazioni dentro la nuova realtà novecentesca. Da questo punto di vista, l'ambientazione del romanzo negli anni del fascismo non fa che opportunamente datare al tempo del Ventesimo un fatto che il dopoguerra renderà sempre più evidente: l'attrazione che la campagna subisce da parte della città (il furto degli «ori» e il successivo omicidio) e la dipendenza che questa ha nei confronti della prima (dipendenza che va dal concretissimo approvvigionamento alimentare alle più complesse e recondite armoniche dell'eros).⁴

³ Sulla scena, poi tagliata, probabilmente per obbedienza alle gerarchie ecclesiastiche, cfr. Tullio Kezich, *Fellini*, Milano, Rizzoli, 1987, pp. 244-67; Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini* [1992], Rimini, Guaraldi, 1994, pp. 136-44.

⁴ Cfr. Giancarlo Alfano, *Paesaggi mappe tracciati. Cinque stati su Letteratura e Geografia*, Napoli, Liguori, 2010.

La trasfigurazione del territorio agricolo in una nuova *facies* della dimensione urbana fornisce così un senso nuovo alla dialettica plurisecolare tra città e campagna: gli edifici moderni che sorgono tra i campi da sempre devoluti alla pastorizia sono il volto moderno della stagione che segue ai bombardamenti e che perfeziona la *ricostruzione* con la semplice *costruzione* lì dove prima non c'era nulla. Se insomma è vero, come si è osservato, che lo *skyline* dei grattacieli è lì a riempire il vuoto prodotto dai bombardamenti (com'è il caso, clamoroso, della Germania), la costruzione di nuove borgate è l'entusiastico *camouflage* col quale in Italia si ridipinge il volto del territorio.

Agnolo, il Begalone e il Riccetto, col loro andirivieni frenetico tra centro e periferia testimoniano in fondo di questa profonda trasformazione territoriale, e dunque culturale: giovani "uomini della guerra", essi denunciano con la loro inesauribile coazione al movimento dentro un paesaggio al fondo inospitale e privo di consolazioni mitologiche (giusto all'opposto di quanto era accaduto nel regime fascista) di avere un rapporto profondo con la guerra e i suoi effetti. A partire da quelle «sirene delle tre» che risuonano all'inizio del romanzo, quando, siamo nel 1943, effettivamente il suono dei turni di fabbrica e il suono dell'allarme aereo non dovevano essere tanto diversi.

Nello stesso anno in cui Pasolini pubblica *Ragazzi di vita*, Carlo Emilio Gadda dava alle stampe sulla rivista «Civiltà delle macchine» un saggio intitolato *Quartieri suburbani*.⁵ Si trattava di una disanima umorosa, come al solito dello scrittore-ingegnere, e al contempo precisa di quanto stava accadendo sui bordi della città italiana. Il suo discorso si appuntava specialmente su Roma, ed era inevitabile, ma la principale questione da lui segnalata valeva per tutti i maggiori centri urbani del Paese. «La città si dilata, la città si estende», questo l'inizio del saggio, che subito ne chiariva il presupposto fondamentale: dalla "ricostruzione" si era oramai passati alla "costruzione", era il boom. L'alacre crescita edilizia e le conseguenti modifi-

⁵ Carlo Emilio Gadda, *Quartieri suburbani* [1955], in *Opere di Carlo Emilio Gadda*, edizione diretta da Dante Isella, vol. III, *Saggi giornali favole e altri scritti*, Milano, Garzanti, 1991, pp. 1128-1143. Se ne veda la discussione di Guido Crainz nella sua *Storia del miracolo italiano. Cultura, identità, trasformazioni tra anni cinquanta e sessanta*, Roma, Donzelli, 2005².

cazioni dei comportamenti e della stessa consistenza della popolazione urbana dovevano però, a parer di Gadda, essere ricondotte a «una più vasta ragione», che insieme spiegasse quei fenomeni e aiutasse a prevenirne le ricadute più dolorose.

Il ribollire di entusiasmi per questo nuovo sviluppo lasciava in effetti piuttosto freddo l'autore, che non mancava di registrarne i danni e insieme di stigmatizzare beffardamente l'attenzione di quanti mettevano in mostra le ricadute sociali dei processi urbanistici, alludendo a quei «cinematografari» che «annusano il "soggetto"» proponendo rappresentazioni a mezzo tra scandalistiche e opportunistiche. Secondo uno schema tipicamente gaddiano, la mancanza di ordine, l'assenza di ogni disciplina costruttiva significava il proliferare delle spinte naturali, e dunque del male, dell'illegalità, della delinquenza. D'altra parte, la proliferazione delle baracche, mancanti di ogni servizio igienico, e si direbbe meglio di ogni pur minimo radicamento territoriale, tanto che – osservava – in queste nuova realtà di «numeri civici... non se ne ha nemmeno il presagio», ebbene una tale proliferazione non comportava l'insediamento e la stanzialità, ma al contrario la sistemazione provvisoria e una sorta di nomadismo gravitante verso il centro, dove si svolgono le attività produttive, e dove i diseredati finiscono col dirigersi ogni giorno.

Un principio d'ordine, in verità, sembrerebbe essersi imposto, se è vero che il territorio originario è stato imbrigliato nelle maglie del «piano regolatore», ma a Gadda esso sembra piuttosto essere stato «scodellato» astrattamente sulle carte, al di là di ogni rigoroso principio urbanistico, e anzi semmai in ossequio alle logiche economiche e speculative, così che «il prezzo del metro quadro sale sale, per i terreni ancora invenduti, gli ultimi, *insulare* ghiotte, oggi, tra i più venduti e costruiti». Ne risulta che «la periferia dei prati, dei carciofi, dei canneti, dei giunchi diviene la periferia edificata del linguaggio odierno», quella che si raggiunge solo faticosamente attraverso una complessa combinazione di mezzi pubblici.⁶

Quali che fossero le spinte di questo nuovo sviluppo, la «propagazione spontanea» delle baracche, o gli interessi dei costruttori, esse agivano in risposta all'aumento vertiginoso del-

⁶Gadda, *Quartieri suburbani*, p. 1135.

la popolazione urbana, a sua volta effetto dell'incremento delle nascite e dell'inurbamento di chi non trovava più possibile o desiderabile vivere in campagna. Tra le tante pagine che si possono citare al riguardo, il confronto tra questo saggio e un altro intervento dello stesso Gadda, datato al 1941, permette di siglare con chiarezza il senso della trasformazione. A quell'epoca quando l'andamento della guerra non aveva forse ancora alienato le simpatie collettive nei confronti del fascismo, l'autore poteva scrivere che la grande opera della «Geometria», agente in un «limpida disciplina di massi, riquadri, driadi, gradi», esaltava il «disegno» elaborato dagli otto anonimi architetti che avevano ideato i nuovi «centri del vivere civile». Nel 1941, l'ordine matematico della mente, reggeva ancora la mano con la guida della ragione, e ancora imprimeva il suo sigillo alla convivenza umana, trasformando il territorio in una «piccola capitale funzionalistica senza stento e senza gravezza di plebe». Ma ciò era possibile in quanto la «plebe sana è nei campi a lavorare», e cioè perché quel progetto urbanistico e politico era rivolto all'edificazione dei *Nuovi borghi della Sicilia rurale*.⁷

Dai “borghi”, dunque, si passa alle “borgate”: la distruzione bellica, la ricostruzione e infine il boom economico ed edilizio hanno spostato l'asse economico e sociale dalla campagna alla città, modificando definitivamente l'orizzonte culturale italiano. In questo processo non soltanto si maturava un rovesciamento in base al quale, se prima era la campagna della realtà produttiva a influenzare la città (la borsa nera era stata la più recente applicazione di questo antico paradigma, ma anche l'ultima), adesso era la città a invadere la campagna; si produceva inoltre una modificazione profonda del concetto di

⁷ Carlo Emilio Gadda, *I Littoriali del Lavoro e altri scritti giornalistici 1932-1941*, per cura di Manuela Bertone, Pisa, ETS, 2005. L'intelligente *Introduzione* (alle pp. 7-39), da cui recupero il seguente riferimento all'intervista, si segnala anche per la pacata riflessione su fascismo e antifascismo in Gadda. Le osservazioni gaddiane sono inserite nella riflessione avanzata in quegli anni dagli architetti italiani. In particolare va notata la consentaneità con gli interventi di Giuseppe Pagano (1896-1945), di cui si ricorda il volume *Architettura rurale italiana*, Milano, Hoepli, 1936 e il «Catalogo della mostra di architettura rurale, nell'ambito della 6. Triennale di Milano 1936» curato da Giuseppe Pagano e Guarniero Daniel, pubblicato nei «Quaderni della Triennale» (Milano, Hoepli) dello stesso anno e anch'esso intitolato *Architettura rurale italiana*. Ringrazio Giulio Oliviero per avermi introdotto a questa interessante figura della cultura architettonica italiana.

periferia, la quale, a causa della velocità dei nuovi fenomeni, perdeva il profilo netto del passato. Città e campagna, con la prima che si prolunga progressivamente e inesorabilmente verso la seconda, non sono più distinte con chiarezza: i nuovi insediamenti, i quartieri di capanne senza numero civico restano, insieme ai loro abitanti, a mezzo tra le due.

Se questo processo caratterizzò lo sviluppo postbellico di Roma, esso era già avviato da qualche anno nella capitale industriale italiana, a Milano, dove non a caso l'attacco aereo non si limitò al terribile *area bombing* dell'agosto 1943, ma seguì il «concetto della Grande Metropoli», abbattendosi anche su «quartieri periferici come Lambrate o Gorla, o località come Sesto San Giovanni». ⁸ Anche qui il fenomeno divenne tuttavia evidente negli anni Cinquanta.

Giunto al limitare del prato si fermò un'altra volta, e si guardò un'altra volta intorno: tutto se ne stava immobile, anche i colpi d'aria non parevano sufficienti a muovere le cime delle siepi, neppure quella che a destra eran tanto più alte e più folte che le altre. Rimase per una lunga serie di minuti in quella posizione, poi si voltò, vide le case alzarsi come grandi pareti contro il cielo della notte; sentì il clacson d'un pullman avvicinarsi, trapassargli l'orecchio, ma rimase ugualmente rivolto verso la città di cui, senza chiedersi più niente, vedeva il pulviscolo di luce alzarsi su tutto l'orizzonte, là più forte, qua più lieve, fino ai bordi estremi dove gradatamente si perdeva. ⁹

Così, allegoricamente fermato a mezzo tra le siepi della campagna e le grandi pareti della città, Giovanni Testori (1923-

⁸ Achille Rastelli, *Bombe sulla città. Gli attacchi aerei alleati e le vittime civili a Milano*, Milano, Mursia, 2000, p. 6. Cfr. anche Luigi Ganapini, *Una città, la guerra. Lotte di classe, ideologie e forze politiche a Milano (1939-1951)*, Milano, Franco Angeli, 1988. Per una sintesi sui bombardamenti in Italia cfr. adesso Marco Patricelli, *L'Italia sotto le bombe. Guerra aerea e vita civile 1940-1945*, Roma-Bari, Laterza 2007. Sull'immagine di Milano nell'immediato dopoguerra cfr. *Le città visibili. Spazi urbani in Italia, culture e trasformazioni dal dopoguerra a oggi* [2004], a cura di Robert Lumley e John Foot, Milano, il Saggiatore, 2007, in particolare Enrica Capussotti, *Soggetti e luoghi della modernità: giovani a Milano negli anni Cinquanta*, pp. 203-220.

⁹ Giovanni Testori, *Il ponte della Ghisolfia*, in Id., *Opere 1943-1961*, introduzione di Giovanni Raboni, a cura di Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani, pp. 219-20. I successivi riscontri dalle opere di Testori verranno riportati direttamente a testo con la comune indicazione "O" seguita dal numero di pagina.

1993) volle fissare uno dei personaggi del *Ponte della Ghisolfa*, il primo cartellone di quel complesso progetto letterario (insieme narrativo e teatrale) che intitolò *I segreti di Milano*. Il *Ponte* venne pubblicato nel 1958, dunque proprio nel torno d'anni in cui tanti intellettuali ragionavano sulle trasformazioni del paesaggio mentale e culturale italiano. E davvero credo si debba parlare di allegoria, se il giovane, colto sul bordo mutevole della città, si chiama Renzo. Se, come il suo più famoso omonimo letterario ottocentesco, anche il Renzo del secondo dopoguerra guarda incantato la «gran macchina» urbana, egli però, a differenza di quello, ne rimane più nettamente distanziato, trattenutone al di fuori dalla violenza della modernità (le alte mura dei palazzi, il clacson che gli *trapassa* l'orecchio).

Nel primo episodio, occorre dirlo, sono presenti già tutti i temi principali che animeranno le diverse ma in fondo monotone storie del grande ciclo milanese: troviamo così il boxeur che insegue il successo sportivo, il giovane omosessuale che si afferma nel mondo ambiguo dei *nuoveaux riches*, la coppia, per lo più extraconiugale, di amanti, la passione della ragazzina inesperta e il cinico sfruttamento del sesso. Ma soprattutto troviamo sistemate già qui le coordinate dentro cui si verranno sviluppando quelle vicende: casermoni popolari, autostrade, viottoli sterrati che corrono in mezzo ai campi, il mondo dell'asfalto che termina all'improvviso in un prato, dove, calato il sole, uomini e donne amoreggiano. Semmai, nel volgere dei pochi anni in cui il progetto prende piede, Testori invertirà la freccia direzionale dello sviluppo e del senso narrativo, così che alla primitiva linea centripeta che spinge i personaggi lontano dalla periferia per inseguire quei «nastri partenti a raggio dal cuore» (O 198) e raggiungere le strade del centro rilucenti di bar moderni e di vetrine di negozi – un caso clamoroso è quello di Ivo, l'Apollo destinato a entrare nel torbido mondo della prostituzione e del ricatto –, si sostituirà un fascio di linee centrifughe lungo le quali si muovono uomini ambigui e signore con qualche disponibilità economica all'inseguimento dei loro amati. O meglio, Testori, passando dal primo quadro del *Ponte della Ghisolfa* al quinto del *Fabbricone*, sembra aver deciso di interrogarsi proprio sulla natura di questo “bordo”, sino a considerarlo un nuovo “centro”, uno spazio dotato di attrazione e spessore individuali. A differenza di Pasolini, insomma, lo scrittore milanese risulterà più interessato alla dimen-

sione stanziale di chi vive in periferia, per approfondirne le ragioni, e la stessa prospettiva di vita.¹⁰

Accade così che la periferia comincia ad avere una storia, un suo radicamento nel tempo. Non è un'escrescenza improvvisa indotta dalla febbre della ricostruzione, la vivacità economica di un progetto edilizio che, saturato il centro, straborda nella cerchia urbana esterna. Essa è al contrario in continuità con la complessiva storia d'Italia. La periferia non è l'ultimo recesso di un vivere naturale, ma l'effetto di un progetto che è continuato nel tempo, come mostra l'abitazione in cui vive l'eponima protagonista della *Gilda del Mac Mahon* (1959), «una di quelle case che poco prima della guerra eran venute su tra il fondo del Mac Mahon e la Bovisa; niente più d'un piano, tre locali e qualche metro d'orto-giardino sul davanti» (O 496).

Il caso di Gilda è tanto più interessante per il fatto che la sua esperienza è collegata in maniera esplicita a questo tempo che attraversa la guerra e le succede, se è vero che il suo rapporto con gli uomini ha inizio col primo amore, Osvaldo, col quale

s'erano conosciuti e amati nell'agosto del quarantatré quando la città, assalita dagli aerei dei liberatori, e anche questa era una bella storia, «una di quelle baggianate che riescon a illudere il mondo per qualche anno e poi lo lascian come e peggio di prima...; be' sorvoliamo, sorvoliamo, ché a queste cose è meglio non pensare», sfollava tutte le sere in lunghe, interminabili processioni di dannati. (O 485)

Vita privata e vicenda collettiva sono così intrecciati nel paradosso di una felicità individuale ambientata nella distruzione e nel terrore, mentre il giudizio "del dopo" non può che cogliere la dimensione perversamente beffarda di un bombardamento realizzato da «aerei dei liberatori», i quali, vale la pena di ricordare, proprio alla metà di agosto del 1943 colpirono il 50% degli stabili milanesi, danneggiandone gravemente più del 10%. Nel prosieguo del ciclo, Testori continuerà in questa

¹⁰ Fulvio Panzeri, *Vita di Testori*, Milano, Longanesi, 2003, pp. 83-84 accenna alla contiguità di destini e di progetti tra Pasolini e Testori. Per comprendere il rapporto di Testori col tessuto urbano della sua città basti leggere questa sua considerazione autobiografica del 1960: «Quando ho detto che sono nato nel 1923, a Novate, cioè a dire alla periferia di Milano, dove da allora ho sempre vissuto e dove spero di poter vivere sino alla fine, ho detto tutto» (citato ivi, p. 85).

direzione, affiancando ai personaggi giovani, privi di memoria propriamente bellica, o comunque estranei a quell'esperienza e a quel sentimento, altri personaggi, talvolta promossi addirittura a protagonisti, la cui dimensione esistenziale è invece maturata proprio con l'attraversamento della guerra.

Tale è il caso di *Arialda*, eroina dell'omonimo dramma teatrale in due tempi del 1960, che in una veloce battuta ricorda il suo passato partigiano («Ma cosa credi che mi chiamavan per fare, l'*Arialda* di Milano? Solo perché sabotavo i tuder e quelli del Musso?», O 881). E proprio *L'Arialda* approfondisce la storia della cinta periferica di Milano, producendo una sorta di ispessimento della storia narrata, come se fosse un sangue che, persa fluidità, non riuscisse più a scorrere nelle arterie con regolarità, e ogni tanto facesse intoppo producendo un aumento della pressione emotiva.

Il ganglio che fa ostacolo alla circolazione risiede, fatalmente, nelle memorie degli anni di guerra. Luigi, il fidanzato di *Arialda* è infatti morto durante la campagna di Grecia, prima che tra i due ci fosse stato alcun contatto fisico (O 878). La memoria del fidanzato morto, trasfigurata nella visione orrificica del «marcione», diviene per la protagonista una presenza ossessiva che le infesta le notti. Luigi ha infatti assunto il carattere di una sorta di forza magica che pretende d'impedirle ogni nuovo possibile amore con «'sta panzana qui della fedeltà che [le] ha messo in testa» (O 848). Se il comportamento di *Arialda* sembra così assumere i caratteri della crisi d'identità caratteristica del "mondo magico" di cui Ernesto de Martino aveva parlato appena pochi anni prima, nell'immediato dopoguerra italiano, questa presenza non manca di assumere il carattere collettivo specifico proprio di quel mondo, trasferendo la sua potenza coercitiva dal mondo privato della donna rimasta sola all'intera collettività del quartiere periferico dove vive. La triangolazione tra *Arialda*, *Amilcare* e *Gaetana*, con l'apparizione ammaliatrice di *Mina*, inerte strumento di vendetta, finirà in una circolazione del male tutto interno al mondo femminile che si abatterà infine sulla seconda donna, provvisorio ma inefficace *escape goat*. Altro che capro espiatorio, *Gaetana* col suo suicidio segnerà la coesione del gruppo nel male, la colpa collettiva.

È la protagonista, com'è giusto, a tirare le conclusioni del gesto terribile che chiude il dramma. Convocando le anime

di tutti i morti («E adesso venite giù, o morti. Venite. Perché se i vivi son così, meglio voi. Meglio la vostra compagnia»: O 910), Arialda riconosce la presenza del male tra i sopravvissuti alla morte (ma quindi alla guerra) e propone una comunità delle generazioni che fa esplodere le determinazioni temporali. Il rapporto tra lei e l'ossessivo fantasma di Luigi diviene il paradigma di ogni relazione possibile: bloccati lì, per sempre, insieme, nelle pieghe di un interno domestico che, ancora una volta dopo il 1919 del *Perturbante* freudiano, si conferma *hanté*, infestato dalla presenza degli antepassati.

È bene intendere che la costruzione complessiva – temi, motivi, scenari, in parte anche il linguaggio – del ciclo dedicato a Milano non subisce modifiche significative nei cinque successivi cartelloni allestiti da Testori. Eppure il rapporto tra il morto Luigi e la viva Arialda sembra assumere un significato strategico per la definizione di senso nei *Segreti di Milano*, come appare evidente nel suo ultimo atto, *Il fabbricone*, pubblicato nel 1961, ma già anticipato dal dramma in quattro atti *La Maria Brasca*, del 1960, la cui protagonista è tra l'altro ricordata nel romanzo conclusivo.¹¹

L'azione va dal ventuno agosto del 1959, segnalato in epigrafe prima dell'inizio del romanzo, al luglio dell'anno successivo, in obbedienza al criterio della massima adesione alla contemporaneità, e anzi della tendenziale sovrapposizione tra epoca dei fatti narrati ed epoca della loro rappresentazione. Testori mostra insomma la chiara intenzione di mostrare al lettore *il presente* così come viene svolgendosi innanzi ai suoi occhi nella realtà storica, presentando scenari quotidiani, “miti d'oggi”, avventure semmai condivisibili, se non condivise. Tempi e spazi sono dunque circoscritti e riconoscibili, e la periferia milanese diventa in questo modo una sorta di modello generalizzante del vissuto quotidiano all'epoca del pieno boom economico.

Se non che, la spinta dell'autore sul pedale dell'allegoria è tanto forte da impedire ogni illusione di una trascrizione diretta del reale. Lo mostra lo straordinario incipit:

¹¹ La scoperta postuma di *Nebbia al Giambellino* ha fatto conoscere un ulteriore quadro di questa sorta di sacro mistero che Giovanni Testori ha voluto allestire tra anni cinquanta e sessanta, in pieno boom economico. Ragioni editoriali e stilistiche consigliano tuttavia, a mio avviso, di considerare *Il fabbricone* come l'ultimo episodio dei *Segreti di Milano*.

Quando le sirene cominciarono a fischiare, le nuvole, che fin là erano rimaste quiete all'orizzonte, diedero inizio alla cavalcata. Bianche, gialle, grigie, orlate qua e là di nero invasero in poco tutto il cielo e gettarono sulle case, sulle ortaglie e sui primi appezzamenti di campagna, le loro ombre improvvise e sinistre.

«Vien il temporale!» si sentiva gridare per le strade, nell'affanno che tutti avevano di raggiungere al più presto le case. «Andiamo, su!» «In fretta!» «Il temporale!» Il vento intanto sollevava dappertutto terra e carte, polvere e immondizie.

Anche il Fabbricone, tagliato in due dall'ombra di una nube e da uno degli ultimi raggi di sole, si mise subito in allarme. Persiane che sbattevano. Panni, camicie e mutande che s'agitavano sui fili. Un gran trafficare sui ballatoi e contro le ringhiere. «Vieni dentro! Su, su: che arriva la fine del mondo!» Parole, grida, urli e bestemmie. Contro la cinta, la fila dei pioppi si agitava da una parte e dall'altra.

Allora, dall'estremo della periferia, dove le ultime case cedevano alle cascine o si perdevano nei campi, tra il brontolio dei primi tuoni partì la scarica dei razzi antigrandine. Cannonate che salivano veloci ed esplodevano poi con un sibilo nel niente. Una a destra e una a sinistra, una ad est e una ad ovest. (O 915)

Attraverso la fusione di narrazione esterna e sintetiche battute di dialogo al limite della pura interiezione, in uno stile dunque che mira, impressionisticamente, a isolare i singoli dati di realtà, le coordinate corali della storia che sta per aprirsi sono subito chiarite nella loro natura prima, percettiva. Da qui, da questo cronotopo ristretto che staglia i fatti uno a uno per plasmarli in una ricezione collettiva, Testori fa scattare la dimensione allegorica, che realizza il passaggio dall'uno ai molti attraverso una storia esemplare in cui è sintetizzato il significato complessivo della vicenda.

Mentre infatti intorno al fabbricone si scatena la guerra atmosferica tra terra e cielo, coi cannoni antigrandine che esplodono i loro razzi sopra i campi in lontananza, chiusa dentro la sua stanza di cucina una donna, «senza sapere a chi», urla beffarda: «Avanti! Tirate!» [...] «Tirate su razze, bombe, madonne e anticristi! Su, su, che poi ci chiuderanno tutti in manicomio! Ecco a che cosa serve il vostro progresso! Come se non ci avesse già pensato la guerra a rovinarci i nervi» (O 916). Tra sirene, rombi ed esplosioni, questa donna della cinta perife-

rica milanese si trova proiettata indietro di quindici anni, dal 1959 all'epoca dei bombardamenti aerei.¹²

La reazione nevrastenica di Redenta, questo è il nome del personaggio, ha una precisa ragione biografica nel fatto che durante la «macelleria» della guerra è rimasto ucciso il suo fidanzato Andrea, la cui immagine di «povero corpo crivellato», con intorno «dappertutto» sangue, «che veniva giù sulle braccia, sul ventre, in mezzo alla neve» ossessiona la donna (O 918). Il contrappunto di colori, insieme classico ed espressionistico, verrebbe da dire jacobonico, tra bianco e rosso, tra purezza ed effrazione, si è fissato nella mente di Redenta come sintesi della sua tragedia personale dentro la tragedia collettiva. Ma la scena esiste solo nella sua mente; ella non ha infatti mai potuto vedere il suo fidanzato, morto in combattimento in Albania, né riaverne le spoglie.

La storia di Redenta è dunque simile a quella di Arialda. Entrambe sono rimaste come fissate all'epoca della guerra, che per loro è sintetizzata in un'esperienza percettiva (i tuoni, i colpi di cannone) e in un'immagine: la fotografia del fidanzato che non è più tornato. Come accade nella celebre scena proustiana del sacrilegio dell'immagine paterna, anche nel ciclo di Testori l'immagine fotografica acquista un valore simbolico additivo, diventando sintesi di un'intera epoca e del complesso sentimento che le è collegato. Un sentimento dove assenza fisica e presenza fantasmatica si confondono producendo un legame potentissimo. Esiste certo una differenza direi cromatica tra le due storie, ma il potere di controllo magico esercitato dalla fotografia di Luigi sull'Arialda e la fissazione di Redenta all'immagine del cadavere dell'amato risultano apparentati da forti analogie, compresa quella intangibilità, quell'assenza di contatto sessuale che rende il legame, per paradosso solo apparente, ancora più forte.

Tutta questa complessa serie di motivi, affettivi e narrativi, è come condensata in un breve passaggio in discorso indiretto libero nel quale – nel frattempo la tempesta è ancora in corso

¹² Ricordo di passaggio le riflessioni su guerra aerea e bombardamenti di Winfried Georg Sebald, *Storia naturale della distruzione* [2001], a cura di Ada Vigliani, Milano, Adelphi, 2004, per una cui discussione rinvio a Giancarlo Alfano, *Ciò che ritorna. La forma del romanzo alla prova della guerra*, in «Intersezioni», XXVII (2007), pp. 23-39.

– Redenta ripensa alla sua storia personale, a quei «capi», o «padroni», a quei «loro, insomma», che le «avevano tolto [il suo uomo] dalle braccia con una cartolina-precetto e nelle braccia non gliel'avevano più riportato neanche per vederlo, vestirlo e metterlo nella cassa». Di conseguenza, la donna si ritrova «legata ancora a quel che il suo Andrea era stato e a quel che avrebbe potuto essere. Non a un uomo, dunque, ma a un'ombra. Un'ombra che, per giunta, del fatto d'essere uomo non le aveva lasciato né un segno né un ricordo» (O 920). È qui dichiarata in maniera esplicita l'esistenza di un rapporto profondo tra chi è riuscito ad attraversare la guerra e chi invece ne è rimasto travolto; un vincolo la cui forza, come s'è detto, è nel carattere assoluto dell'assenza, nella mancanza cioè di ogni testimonianza fisica del corpo altrui. A partire dal primo e più naturale supporto dell'esperienza: il corpo proprio.

La natura di questo rapporto acquista chiarezza nel corso del racconto, quando, durante un aspro confronto con alcuni coinquilini, Redenta, riferendosi al suo fidanzato morto, si dichiara superba «di non aver tradito né niente né nessuno» (O 1042). Rimasta sola, ella si accinge a preparare la cena al fratello con cui convive e, come di consueto, prende l'involto della carne: «aprendolo, fu come se invece di levar la carta di quei due etti e mezzo di carne levasse la divisa da tutto il corpo del suo Andrea. Ecco, stava per averlo lì, nudo, con la ferita che gli squarciava il ventre, quel povero ventre che, da vivo, non aveva mai osato toccare...» (O 1043). La scena è senza dubbio sovraccarica, forse quasi grottesca con quell'equivalente simbolico che fa piuttosto pensare alla celebre libbra di carne del dramma scespiriano. Ma resta il fatto che l'ossessione visiva e il disgusto nel maneggiare il pezzo di fesa sanciscono un tratto decisivo per comprendere il rapporto di Redenta col passato: la fedeltà.

Risiede qui la differenza che ho detto cromatica tra le due storie femminili parallele raccontate nei *Segreti di Milano*: mentre infatti Redenta parte dal presupposto del necessario rispetto del legame con l'amato defunto, trasformandolo in strumento con cui tener saldo il proprio posto all'interno della collettività, Arialda tenta al contrario di sottrarsi a quella presenza, salvo poi, in conclusione, comprendere l'ineluttabilità di quel legame, che sigilla la dimensione tragica della colpa collettiva.

L'assenza del corpo del fidanzato ucciso rende tanto più forte la fedeltà alla sua memoria, perché impone al sopravvis-

suto, ossia a colui che rammemora, di trovare delle pratiche alternative a un rito funebre divenuto impossibile. La radicale sottrazione di ogni possibile pratica di gestione simbolica del defunto rispinge il soggetto nel faccia a faccia col cadavere, col corpo morto la cui visione acquista il carattere allucinatorio e persecutorio che s'è già visto. Al tormento del sopravvissuto corrisponde del resto l'instabilità del trapassato, la sua mancata fissazione dentro un sistema di ordine culturale che ne assicuri – lo abbiamo visto parlando in precedenza di Pavese, Fenoglio e Calvino – la pace. Radicalmente sottratto alla storia, che è affare degli uomini, il cadavere si ritrova così preso nella trafila degli avvenimenti stagionali, nella successione della Natura:

La notizia era arrivata quando il suo Andrea, oltre ad aver tirato le calze, aveva già cominciato ad andar in marcio. Una bella fossa sul costone della montagna, una bella croce sopra e poi, giù venti, giù neve, giù tempesta, giù tutto! Neanche il posto dove andar la domenica a dirgli un requiem e a portargli un fiore! Neanche quello, le era restato! (O 954)

Il rimuginio di Redenta non può che ritornare cupamente sulla contrapposizione tra gli agenti atmosferici che travolgono il corpo in decomposizione e «il posto» a partire dal quale si può «dirgli un requiem» e così, appunto, auguraragli la pace.

La storia di Redenta è certo singolare, una vicenda personale che sembrerebbe ben diversa da quella storia esemplare che dovrebbe riassumere il significato complessivo del romanzo. E insomma la guerra parrebbe argomento del tutto marginale, se non fosse che lo stesso “fabbricone” ne presenta tracce ben visibili nell'intonaco della facciata, tutto istoriato dei buchi prodotti dai mitragliamenti aerei (O 929).

Alla mancanza del corpo del defunto risponde così il corpo edilizio. Posto, al pari di Renzo nel *Ponte della Ghisolfa*, a mezzo tra il tessuto urbano e l'apertura della campagna, esso rivela una potente natura allegorica, garantita proprio dal personaggio femminile, che è la testimone della storia dell'edificio:

Nata e vissuta da quelle parti, del Fabbricone la Redenta ricorda-va tutto [...] Ecco i giorni in cui su quello che allora non era altro che un prato correva a giocare con le amiche. Ecco le domeniche in cui col padre, la madre e gli zii, andava a vedere i progressi di

quello che ormai era diventato l'avvenimento principale del ri-
ne. Titolo meritato, del resto, trattandosi della prima casa popula-
re vera e propria [...] Ma trentacinque anni dopo, eccola lì: una
ruèra. Va bene, l'acqua potabile e le latrine ce le avevano messe
[...] ed era forse poco, a quella data, millenovecentoventitré? Se-
nonché i padroni, anzi il consorzio, dato che non ci stavan loro,
anno per anno l'avevano lasciato andare, e andar a ramengo.
Così, già alla guerra d'Abissinia, quella che il suo Andrea aveva
schivato per un pelo, eran sorte lì attorno case talmente più ben
fatte [...] che dalla posizione preminente era sceso a quella di
mezzo-mezzo. Poi da quella di mezzo-mezzo, con la guerra, non
più dell'Abissinia ma del mondo intero, era andato a finire all'ul-
tima [...]. Più o meno, anche gli inquilini avevano seguito le sorti
dei muri, delle tubature, del tetto, delle persiane, delle latrine e
dell'acqua potabile, ed erano andati in niente anche loro» (O
952-53)

Attraverso la memoria di Redenta – che è memoria *fedele*
per eccellenza –, il “fabbricone” mostra allora il suo significa-
to profondo di allegoria della storia d'Italia tra il Ventennio,
la stagione bellica e la nuova era del dopoguerra: il gioiello
della modernità costruttiva, con acqua potabile e bagni privati,
sorto nella prima epoca fascista, dopo aver avviato il proprio
decadimento in poco più di dieci anni (la guerra di Abissinia)
ed esser stato ulteriormente intaccato dai bombardamenti, si
è trasformato infine, «trentacinque anni dopo» in una rovina,
la carcassa di un corpo che si era voluto glorioso ma che non
ha saputo attraversare i rivolgimenti della Storia. E al pari di
muri, tubature, tetto e persiane, anche gli uomini che lo abita-
no – pur presi dai loro sentimenti, desideri, ambizioni – hanno
seguito il medesimo destino di disfacimento, perdendo il loro
collante, la loro *facies* unitaria.

Non sorprenderà allora che le ultime pagine del romanzo
esaltino quest'immagine. Fradice per il tempo e l'incuria, i tubi
della fognatura scoppiano, impregnando di liquami i muri del
palazzo e riempiendolo di miasmi. È luglio, il primo giorno di
luglio, e la notte scende «sulla periferia coagulando nella sua
umidità l'afa», cui si somma quell'odore terribile (O 1072). In
un clima di torpore e abbandono morale, di disfacimento di
cose relazioni e corpi, il racconto si chiude. Ogni cosa è stata
condotta al suo esito ultimo: le coppie che dovevano unirsi si
sono unite, le famiglie che dovevano dividersi si sono divise,

chi doveva corrompere il suo corpo lo ha oramai corrotto. Su tutto questo parco di rovine, sulla *ruèra* che è il “fabbricone” resta vigile la mente insonne di Redenta, il cui nome di battesimo sigla il beffardo contrappasso di un mondo che, dopo aver attraversato la Storia (il fascismo, la guerra, la ricostruzione), si ritrova addosso lo stigma della redenzione impossibile, l’ossessione di un corpo cui non si può che restare fedele per il solo fatto che è impossibile lasciarselo dietro le spalle.

2. *Archivi silvestri*

Di queste case
non è rimasto
che qualche
brandello di muro

Di tanti
che mi corrispondevano
non è rimasto
neppure tanto

Ma nel cuore
nessuna croce manca

È il mio cuore
il paese più straziato

Questi celebri versi di Giuseppe Ungaretti (1888-1970) leggeva il 6 gennaio 2003 Andrea Zanzotto (nato nel 1921) alla radio durante la puntata dedicatagli da Andrea Cortellessa nell’ambito di «Occasioni», trasmissione radiofonica prodotta da Radio-RAI e dedicata alla poesia italiana del s. XX.¹³ Si trattava di una lettura significativa, non perché indicasse un debito e un’ascendenza, ma perché segnalava con precisione un tema e una poetica: il paesaggio, la conseguente dimensione allegorica nel progetto dello scrittore. Che non si tratti

¹³ I passi salienti dell’intervista si possono leggere in Andrea Cortellessa, *Andrea Zanzotto. La poesia e il sublime*, «Galatea. European magazine», XIV (2005), 10, pp. 30-37.

di semplice trafila da “tradizione del Novecento” lo chiarisce il fatto che Zanzotto non dimenticò in quell’occasione di accompagnare ai versi di *San Martino del Carso* l’indicazione cronotopica d’autore: «Valloncello dell’Albero Isolato il 27 agosto 1916». L’accuratezza della citazione vale tutta una dichiarazione programmatica, che sarà più chiara al lettore se si tornerà con la mente al libro di Jean Norton Cru, *Témoins*, di cui si è discusso nella “Introduzione” a questo libro. Il fante e studioso francese aveva stabilito nel suo trattato del 1929 che il principale criterio per stabilire della veridicità di una testimonianza è la precisione nei riscontri di date e luoghi: più il resoconto è circostanziato, più aumenta la sua credibilità. Ebbene, impegnato su un altro dei fronti che insanguinarono in quegli anni l’Europa, un giovane combattente e poeta stabiliva un rapporto diverso tra indicazione cronotopografica e fatto vissuto: la precisione del riscontro diventa indice, non di attenzione referenziale, ma di surriscaldamento emotivo, giacché vi viene comunicata una certa incidenza del trauma, l’icasticità, l’insolita visibilità di quel fatto vissuto.

Se questo è il primo aspetto dell’associazione tra testo e didascalia, occorre aggiungere il rapporto qui particolarmente stretto che tale indicazione assume nei confronti del titolo: è un luogo concreto a essere fissato in un tempo e uno spazio; o meglio ancora: è la reazione alla visione di un luogo; reazione che stabilisce una similitudine tra il paese distrutto e i compagni caduti. Su questo parallelismo è organizzata una seconda similitudine, in cui solo uno dei due poli è reso esplicito, il «cuore» del poeta, mentre l’altro, il cimitero (in quanto luogo delle «croci»), resta implicito. Questo passaggio consente infine di collegare – anche grazie alla ripresa lessicale («[...] cuore | [...] cuore», che fanno una rima identica, e semmai una rima al mezzo) – il primo elemento della prima similitudine e il primo elemento della seconda similitudine: ne vien fuori l’analogia tra paese distrutto e animo «straziato» di chi contempla.¹⁴

¹⁴ «Dapprima si sale lentamente. | Dopo la strada infila ad uno ad uno | paesi che solo a nominarli il sangue agghiaccia. | Luoghi uno accanto all’altro | dove il pensiero soverchiato | si fissa in un’idea di morte»: questi versi di Mario Luzi, da *A mezzacosta*, sembrano un commento “raffreddato” di quanto aveva scritto quasi cinquant’anni prima Ungaretti (cfr. la raccolta *Dal fondo delle campagne*, 1965, in

Nell'andirivieni simbolico tra interno ed esterno il paesaggio diviene un luogo della memoria, nel senso indicato dagli storici che hanno parlato di quegli spazi che istituzionalizzano la memoria nazionale, attivando i processi di condivisione collettiva. Solo che questa volta il *luogo* in questione non è un monumento o un territorio reale, ma il suo sostituto simbolico, doppiamente simbolico: il corpo dello scrittore, e dunque la sua scrittura. Paesaggio e scrittura, spiega insomma Ungaretti con quel suo ineguagliabile testo, costituiscono una diade: Andrea Zanzotto, recitandolo, allude al gesto inaugurale che è alla base anche del proprio lavoro poetico: «se devo pensare a una poesia totale, a una poesia che dica tutto di me e del me di adesso, devo scegliere *San Martino del Carso*».

Il rapporto politico e poetico tra luoghi e memoria è, si potrebbe dire, fondativo della moderna poesia italiana, a partire dal carme *Dei sepolcri* pubblicato nel 1807 da Ugo Foscolo, con quella lontana riviera di Maratona dove brillano notte tempo i fuochi fatui degli antichi eroi. E lo è anche per il suo necessario innervamento soggettivo, per il fatto che l'azione della memoria *ha luogo* soltanto attraverso un deposito individuale, un occhio che ha visto, un orecchio che ha udito. Zanzotto ha posto l'attenzione su questo aspetto in un racconto del 1963, *Premesse all'abitazione*. Vi sono esposte le complesse vicende che portano all'acquisto di un lotto di terreno sul quale il narratore intende costruire la casa per sé e la famiglia. Al di là dei sicuri riferimenti autobiografici, anche in questo caso il racconto propone una visione complessiva del ruolo della scrittura e della sua responsabilità di fronte alla storia. Lo chiarisce un brano importante, nel quale la dimensione bellica irrompe drammaticamente nel paesaggio. Il narratore, che ha acquistato, tra mille incertezze e preoccupazioni nevrotiche, una particella di terreno, un giorno va a fare un sopralluogo sul posto per stabilire le prime necessità della futura costruzione. Ed è quel giorno che, controllando

i paletti di confine mi accorsi meglio di un'interferenza che in un primo momento era rimasta subliminale, come una forma di

L'opera poetica, a cura e con un saggio introduttivo di Stefano Verdino, Milano, Mondadori, 1999, p. 302).

dialogo connaturato all'atto di sistemarmi proprio in quel punto del paese; qualcosa di rimosso violentemente e che pure puntava verso il conscio.¹⁵

La scena è davvero emblematica: da una parte il soggetto cerca di sistemare il suo spazio, regolandone il confine, dall'altro la realtà gli si presenta come *interferenza*. Il termine è importante, soprattutto quando vi si riconosca, come ha mostrato Andrea Cortellessa, la relazione col titolo della raccolta pubblicata dal poeta quaranta anni dopo: *Sovraimpressioni* (2001).¹⁶ Esiste un dialogo nascosto tra il soggetto e lo spazio, dovuto al fatto che da quel preciso «punto del paese» – come ci viene spiegato poche righe dopo – lo sguardo si apre su una zona che attiva ricordi ancora dolorosi. Affacciandosi su quell'orizzonte, all'improvviso davanti agli occhi del narratore «deflagra il 10 agosto 1944», giorno in cui il rastrellamento nazista era cominciato all'improvviso a metà pomeriggio e Gino, non riuscendo a rifugiarsi nei campi del «granoturco vero e buono e altissimo», colpito da una raffica, era morto dissanguato ore dopo mentre i tedeschi mettevano a ferro e fuoco il paesino.

Avrei dunque scorto tra il mio lotto e le ombre secentesche [del paese vecchio] sullo sfondo, il vano immenso di quei campi ormai per sempre senza rifugio, avrei veduto il folle sgambettare di Gino su quei solchi delle miserrime piantine, dalle foglioline incapaci e pigre di fronte alla morte, o un'erba tesa vanamente a dissimulare il sangue: e non solo in agosto, ma ogni giorno: io sono legato, rotto al piede. (PP 1045-46)

«Là non avrei potuto costruire»: termina così la rievocazione del fatto militare. Continua invece poco più avanti la riflessione sulla costruzione della casa che diviene il problema della scrittura, e della ricerca responsabile di una forma stilistica adeguata e di un'identità nazionale condivisa, che, pur

¹⁵ Andrea Zanzotto, *Le Poesie e Prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, saggi introduttivi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1043-44. D'ora in avanti i riferimenti saranno direttamente a testo con la sigla "PP" seguita dall'indicazione di pagina.

¹⁶ Andrea Cortellessa, *Sovraimpressioni, sovraesistenze. Indizi di guerre civili in Andrea Zanzotto, in 1963-2003 Fenoglio, la Resistenza*, a cura di Giulio Ferroni e Gabriele Pedullà, Roma, Fahrenheit 451, 2006, pp. 181-206.

assumendo un tono a tratti ironico, non manca di mostrare il suo impegno anche filosofico.¹⁷ Si tratta della conclusione, ed è significativo che il racconto, sin lì piuttosto dettagliato nel descrivere le ambasce del protagonista, si affretti a chiudere proprio dopo la rievocazione del fatto di sangue. Tanto più significativo perché in questo modo il *costruire* passa a significare qualcosa in più che la sola edificazione di un nucleo abitabile: quel verbo implica invece l'impegno necessario nel fatto estetico, il coinvolgimento nella scrittura come luogo condiviso.

È realmente possibile costruire rimanendo *di faccia* all'evento? Zanzotto con questa prosa sembra proporre la necessità del mascheramento, della sistemazione di uno schermo figurale tra sé e il trauma, che può essere attraversato solo dopo aver stabilito la giusta distanza dalla quale gettare lo sguardo. Questa distanza è la forma.

L'accelerazione nel racconto di *Premesse all'abitazione* mette in mostra un'altra importante dimensione, genericamente psicologica e specificamente letteraria: l'interscambiabilità tra luoghi e tempi, la possibile sostituzione di uno spazio per un tempo, direi anzi l'accoglienza che uno spazio, una "geografia", ha nei confronti della distensione temporale (che è altro dalla disponibilità ad accogliere cronologie differenti). A questo proposito si deve consentire con chi ha osservato che la narrativa partigiana, in quanto strettamente localizzata, ha un «particolarissimo *pathos* del luogo»,¹⁸ ma è necessario comprendere lo specifico lavoro che vi si realizza. Un soggetto è di fronte a uno spazio, al quale si sovrappone un'altra dimensione temporale: il passaggio dall'uno all'altro momento satura lo spazio in una dimensione terrificante; lo spazio perde la sua accoglienza, la sua *consistenza*, e si sfalda nel gioco delle impressioni retiniche. Quanto si è visto una volta, come accade anche nell'opera di Beppe Fenoglio, acquista una vividezza tanto più insopportabile quanto più richiede al soggetto di assumersene

¹⁷ «Credere nella costruzione originaria, diretta, in soggetto predicato e complementi [...] Un modo paziente come un altro, di essere italiani sospiriosi di sorti magnifiche e progressive» (PP 1050): dietro tutto ciò non credo arbitrario riconoscere la meditazione di Martin Heidegger sul linguaggio come «casa dell'Essere».

¹⁸ Cfr. l'introduzione di Gabriele Pedullà all'antologia dei *Racconti della Resistenza*, Torino, Einaudi, 2005.

la responsabilità. È la logica del trauma, del resto, quella di esistere nella forma della ripetizione: “coazione a ripetere”, diciamo a partire dagli studi di Freud successivi alla sua esperienza durante la Prima guerra mondiale. Costruire la propria casa di fronte alla scena significa cedere a questa coazione, senza farla fruttare come – verrebbe da dire – grammatica comune di base, come: quella «costruzione originaria, diretta, in soggetto predicato e complementi», che è in fondo l’utopia – pur esposta con toni beffardi – sottintesa a questo racconto.

Nel 1955 Zanzotto pubblica *Gli inermi*, che nel 1964 viene inserito, col titolo *1944: FAIER*, nella raccolta narrativa intitolata *Sull’Altopiano*. Vi si ribadisce il rapporto tra spazio e memoria, che appare anzi una chiave d’accesso privilegiata a tanta parte della produzione dell’autore, raccontando altri episodi di quell’agosto di rastrellamenti, tutti collegati dall’immagine sintetica dei volti dei vecchi che sono rimasti come folgorati dall’irruzione – inattesa quanto impietosa – della violenza, e dei corpi degli uccisi, trascinati sulla scena e rappresentati nella loro immobilità.

Ma al di là della terribile dimensione aneddotica, episodica – e insomma storica (effettivamente reale) di quegli eventi, è importante che il tessuto stilistico del componimento s’increspi, lasciando emergere un sovrappiù di significato. La rievocazione è straziante e cade quasi inattesa in una raccolta che, come di solito accade in Zanzotto, non si diffonde esplicitamente sui fatti vissuti, e anzi quasi evita ogni riferimento troppo diretto alla guerra. E di nuovo appare il nome di Gino, rimasto incastrato lì, dentro il paesaggio, tra le piante di granoturco cresciute troppo poco e la grande spianata d’erba: «Ma intanto, che è dei morti, degli offesi per sempre? Restano sulle strade, così, e non chiedono nulla, ma nessuna pace, nessun cielo, nessun riposo li toglie dalla nostra mente» (PP 997). I morti, dunque, *rimangono*, immobili nell’ultima posizione assunta, la più incredibile, quella innominabile: e che tuttavia chiede *a gran voce* di ottenere una spiegazione, un senso, lasciandoci, noi sopravvissuti, «tutti insieme a bere il tossico del loro ultimo istante, del punto in cui conobbero quanto noi non possiamo immaginare che di straforo» (PP 998). Gino, insieme agli altri – ognuno al suo posto nel paesaggio – è rimasto là, fissato in un momento che, privo in sé di ogni ragione, raccoglie tutto il senso dell’evento coagulandolo in una *voce* che «anche se non

grida più [...] fa male agli orecchi, impedisce di respirare nella pace» (PP 998).

La pace che manca è dunque quella dei sopravvissuti. Alla tragedia del luogo amato, della *Heimat* – la “terra madre”, come molti hanno detto ricordando l’importante presenza di Hölderlin nella formazione zanzottiana –, corrisponde l’esposizione al trauma ricordato, a risarcire il quale non vale la ricostruzione cronologica e testimoniale, che pure l’autore rispetta.¹⁹ Del resto, anche in questo racconto, di recente riproposto anche in un’antologia di racconti della Resistenza, e dunque oramai assunto al valore esemplare, Andrea Zanzotto svolge con chiarezza un discorso che riguarda i due poli della memoria e della scrittura, articolandoli entrambi sul paesaggio. Esattamente come accade per le *Premesse all’abitazione*, anche qui il fatto visto e vissuto è assorbito nella sigla grafica, nella decisione linguistica, che è anzi tutto “decisione”, e cioè taglio nel linguaggio: scelta, tra le varie soluzioni, di quella più adeguata alle proprie necessità:

1944: FAIER. Ha voluto che fosse scritto così, il contadino vecchio, sulla facciata della casa ricostruita dopo la guerra; che fosse fermato l’urlo com’era uscito dalla gola dell’incendiario. (PP 994)

È l’incipit del racconto. Esempio nello stabilire due elementi imprescindibili di ogni rapporto col trauma che non sia solo soggiogamento a esso: la necessità di fissarlo; la necessità di fissarlo in un luogo. Il trauma è il risvolto soggettivo di un evento situato in un tempo determinato, la cui carica emozionale non si esaurisce nell’accadere, ma persiste, assurgendo a una sorta di esemplarità, il cui marchio assume di solito il carattere della ripetizione. Dopo un evento traumatico, il soggetto è indotto a ripeterne, in forme differenti e talvolta fortemente invalidanti, la struttura, mentre il contenuto è invece camuffato, secondo le regole inconsce di trasformazione individuate da Freud nella condensazione e nello spostamento. Il trauma dunque per sua natura si fissa – mi si passi l’espres-

¹⁹ Si veda *Una attiva testimonianza*, premessa di Zanzotto a Lino Masin, *La lotta di liberazione nel Quartier del Piave e la Brigata Mazzini: 1943-45*, Treviso, ANPI, 1989 e 1996², su cui ha richiamato l’attenzione Andrea Cortellessa, *Sovrimpressioni, Sovraesistenze...*

sione paradossale – in una ripetizione. La quale conferisce un significato particolare a un luogo del corpo o a una porzione di spazio esterno, che hanno una relazione privilegiata con lo spazio nel quale è avvenuto realmente il trauma. La natura fantasmatica, e semmai allucinatoria, della ripetizione non toglie nulla alla sua necessità, e alla sua violenza. La questione per il soggetto è di assumere questa ripetizione svolgendola in maniera autonoma. Nel racconto di Zanzotto, l'evento che è rimasto fissato in un luogo reale, il paese avito del narratore, è riproposto in forma letteraria. Ed è importante che questa ri-presentazione (e *rappresentazione*) del trauma si sviluppi a partire da un segno lasciato inciso sul paesaggio: da, verrebbe da dire, una sua cicatrice. La traccia dell'evento è in questo caso l'insegna che il «contadino vecchio» ha voluto fissare sulla sua stessa casa per fermare «l'urlo così com'era uscito dalla gola» del nazista. Ma proporre un evento *così com'era* vuol dire bloccare lo scorrimento del tempo, se non stabilire una nuova significatività del tempo: come uno che dicesse che “da quel giorno, nulla è stato più come prima”. Qualcosa di simile al *memento* fissato dal contadino nella realtà del paesaggio cerca di fare la scrittura letteraria attraverso la pagina destinata alla lettura. Come ha scritto lo stesso Andrea Zanzotto quindici anni dopo la pubblicazione di questi scritti: «la poesia (più che la letteratura in senso lato) è forse l'unica storiografia “reale”, l'unico evento [...] che finisce per identificarsi senza residui nella traccia scritta che ha lasciato», aggiungendo in conclusione che la «poesia sembra divagare e intorbidare, ma infine dilucida quanto v'è di più aggrumato nella storia» (PP 1228).

Tra la storia, che è la sequenza dei fatti, e la storiografia, che è l'inseguimento dei fatti da parte della scrittura analitica, s'insedia la poesia, come la rappresentazione/ri-presentazione scrittoria, «senza residui», della storia. Non che il vecchio contadino intendesse fare opera storiografica iscrivendo quella data e quel suono sulla facciata della sua casa, ma certo la sua volontà era di far sì che la *storia*, dopo aver lasciato nel territorio il suo segno distruttivo, si depositasse in un segno *grafico*. Il poeta, o insomma lo scrittore, rinnova anch'egli l'evento, consapevole sia dell'avvenuta distruzione sia della dipendenza della memoria dalla coazione a ripetere.

Lo illustrano le ultime righe del racconto, dove, dopo un appello agli amici morti, leggiamo:

Ma qui non c'è che la luna attonita nella sua dolcissima consunzione col mese che svanisce, la luna stanca che si sfa in rugiada. In fondo, delicate arborescenze appena mosse nella penombra. E l'erba odora forte, accanto al petto e agli occhi pieni di lacrime, forte come in quei giorni, come l'angoscia per l'offesa alla giustizia e alla libertà. (PP 999)

Ecco dunque dove sono i morti. Essi sono rimasti lì, innervati nel paesaggio, tra una luna sulla quale si è tornati a misurare il calendario delle opere e dei giorni dell'uomo (il «mese che svanisce» mentre la luna si *consuma*) e l'erba il cui odore risulta intenso a chi si è gettato a terra (essa infatti odora «accanto al petto e agli occhi»): tanto più intenso perché i corpi degli amici sono rimasti come sepolti lì sotto, fatti tutt'uno col territorio. I luoghi portano dunque il significato della storia, ne accolgono la persistenza degli effetti. Di contro a questo fuoco («1944: FAIER»: una data, la fiamma), la scrittura, come vuole un'antica immagine rivitalizzata da Jacques Derrida, è cenere, dentro di cui è custodito il residuo di fiamma che può ravvivarla a ogni soffio nuovo, ogni nuova lettura.²⁰

Premesse all'abitazione e 1944: FAIER, due racconti in apparenza così lontani, appaiono tra loro strettamente collegati per il mezzo di tre importanti aspetti. Il primo è di carattere tematico: entrambi parlano di guerra, e più precisamente della guerra civile; il secondo è di carattere simbolico: il paesaggio è il luogo in cui la guerra resta incisa; il terzo è di carattere formale, e direi anzi strutturale: il punto di vista attraverso cui essi sono realizzati è fortemente soggettivo, giacché anche se l'episodio storico concreto è stato partecipato da più persone, ognuno l'ha vissuto da una specola privata, individuale. Ho scelto volutamente di collocare l'aspetto del paesaggio al centro tra quello tematico e quello strutturale, perché è proprio la dimensione simbolica che consente il collegamento tra gli altri due: è la permanenza del paesaggio nell'oggi in cui si racconta

²⁰ Cfr. Jacques Derrida, *Feu la cendre* (1983), la cui edizione italiana è stata curata da Stefano Agosti (*Ciò che resta del fuoco*, Milano, SE, 1984). Il testo è stato commentato da Bruno Moroncini, *L'elogio della cenere. Controfirmato, Jacques Derrida*, in Id., *Il discorso e la cenere. Il compito della filosofia dopo Auschwitz* [1988], prefazione di Carmelo Colangelo, Macerata, Quodlibet, 2006, pp. 91-124.

che fa sì che il portatore dello sguardo soggettivo si ritrovi in quel preciso tempo oramai passato.

Sembra così di poter applicare anche ai testi di Zanzotto quanto ha osservato Jean Kaempfer a proposito della poetica del racconto di guerra. Di fronte all'impossibilità storica di rendere significativo lo spazio nel quale avviene la battaglia, la narrativa moderna ha valorizzato gli aspetti che *costringono* lo sguardo, che lo rendono cioè incompleto e parziale perché lo localizzano in maniera rigida. Il caso più evidente è quello della trincea, dove la vista si riduce al raso-terra, privata di quella potenza dell'epos che consentiva la contemplazione dall'alto del dispiegamento militare, ma al contempo capace di installare il soggetto combattente «*in persona* dentro la caverna dei fenomeni». ²¹ Questa prospettiva mutilata e personalizzata è quanto riconosciamo immediatamente nella narrativa di Beppe Fenoglio, col suo schiacciamento del protagonista dentro il territorio nel quale agisce; e la troviamo anche in Zanzotto.

Poiché, però, dov'è una soluzione formale, lì è anche una volontà di costruzione del mondo e di produzione di senso (e insomma dov'è una forma lì è un'ideologia), la scelta di trasformare il paesaggio nel dispositivo che consente la visione obbedisce a una complessiva intenzione poetica. In Fenoglio, si tratta del riconoscimento di una linea atavica sottratta alle norme dell'accadere temporale (così che la massima partecipazione alla storia significa un paradossale distacco dalla storia stessa). In Zanzotto, sembra trattarsi invece di un complesso discorso sulla soggettività e sulla possibilità del suo insediarsi nel mondo.

In una splendida analisi della condizione di chi sopravvive a un genocidio, Janine Altounian – che è psicoanalista e traduttrice in francese di testi freudiani – ha spiegato il rapporto tra la scomparsa del paese natale (la *Heimat* di Zanzotto) e i disturbi della rappresentazione dell'Io (in francese: *moi*) nello spazio, facendo osservare che vi è connessa anche una perdita

²¹ Jean Kaempfer, *Poétique du récit de guerre*, Parsi, José Corti, 1998, pp. 212 e 220. Cfr. Antonio Scurati, *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, Roma, Donzelli, 2007.

del senso di continuità nel tempo.²² La studiosa ha sviluppato qui caso un appunto presente nei *Diario clinico* di Ferenczi (appuntamento del 27 luglio 1932), nel quale l'allievo ungherese di Freud faceva riferimento all'esperienza del trauma come a un «buco» nella memoria cui corrisponde un «buco nella personalità». Non è qui il caso di continuare ad analizzare i paradossi della costruzione psichica del sopravvissuto (vi si è fatto riferimento nell'Introduzione), se non per generalizzare la questione affrontata dal discorso psicoanalitico adattandola a una sfera ben più ampia di quella propriamente clinica. Se appare evidente che la continuità nello spazio, e cioè l'individuazione di un insieme definito di coordinate è decisivo per ogni processo di costituzione identitaria collettiva, per esempio per il riconoscimento di una nazione (i confini), anche la costruzione dell'identità soggettiva ha bisogno di questi parametri: potremmo dire che lo schema corporeo, quello che ci consente di muoverci senza piombare miseramente a terra perché ci riconduce costantemente alla mente l'unità del nostro corpo, dev'essere sostenuto da un altro schema, più ampio, che prevede il prolungamento della psiche nello spazio esterno, o meglio – come accade nel celebre caso clinico dedicato da Freud al piccolo fobico chiamato Hans – la rappresentazione della psiche nello spazio esterno. Questa «topologia del soggetto» è un atto fondamentale di composizione,²³ cui corrisponde la capacità di apprendere la propria continuità temporale, il fatto cioè di *sentirsi uno* nonostante il complesso insieme di modificazioni cui il nostro corpo e la nostra mente sono sottoposti negli anni.

Nel 1973 Mario Rigoni Stern (1921-2008) pubblica una raccolta di racconti intitolata *Ritorno sul Don*. Sono passati venti anni dall'apparizione del *Sergente nella neve*, che gli ha dato la notorietà letteraria, e trenta dalla ritirata di Russia che ha narrato in quelle pagine, ma lo scrittore torna a raccontare la storia che ha vissuto, fondendo i fatti della sua terra (che aveva

²² Janine Altounian, *La survivance*, Paris, Dunod, 2000, pp. 86-89.

²³ Sergio Finzi, *Tradimento e fedeltà. Il primo libro dell'Alzheimer*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2008, p. 8. Il quadro teorico collegato al caso del Piccolo Hans è sviluppato in Virginia Finzi Ghisi, *I saggi. 1968-1998*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1999.

cominciato a trattare dal 1962 con *Il bosco degli urogalli*) agli eventi della guerra fascista e della lotta partigiana. Se è vero che il partigiano nutre un rapporto particolarmente intenso col territorio nel quale combatte, fino a sentirsene parte integrante, la stessa «connotazione tellurica», per usare la nota espressione di Carl Schmitt,²⁴ pare si possa ben applicare anche a un corpo dell'esercito regolare italiano così chiaramente territorializzato com'è quello degli alpini. Questa evidenza fu allo stesso tempo contraddetta ed esaltata dal fatto che il paesaggio verticale, diviso tra monti e valli, delle Alpi è del tutto opposto rispetto alle distese orizzontali dell'Ucraina, interrotte solo raramente dai dislivelli di qualche collina o calanco, che l'ARMIR (l'Armata italiana in Russia in una delle cui tre divisioni alpine militò lo scrittore) dovette percorrere due volte a distanza di pochi mesi: prima tra il 1941 e il 1942, procedendo verso Est, poi all'inizio del 1943, durante la devastante ritirata verso Occidente.²⁵

Mentre l'opera dell'esordio era dedicata al crollo dell'esercito nazi-fascista e alla terribile fuga nei ghiacci, il "ritorno" in quello spazio così diverso da quello familiare spinge invece lo scrittore a montare una narrazione più articolata, i cui livelli temporali dell'oggi e dell'allora oscillano sempre più man mano che i due piani spaziali vengono incrociandosi. Finché il montaggio dei vari pezzi narrativi rivela che il racconto epónimo della raccolta è quello cui si deve il senso complessivo del libro. Intanto è evidente che il libro del 1973 marca un senso inverso rispetto a quello di venti anni prima, perché non vi si parla del ritorno dall'Unione Sovietica, ma del ritorno *sul* Don. Il nuovo libro parla inoltre di un rapporto con uno spazio geografico che è anche il rapporto con una dimensione psichica, giacché – lo si è appena visto – la continuità nel tempo di un soggetto è garantita anche dalla sua possibile rappresentazione nello spazio.

Per ritrovare questo rapporto occorre dunque stabilire l'accordo originario tra le coordinate topologiche e quelle cro-

²⁴ Carl Schmitt, *Teoria del partigiano. Integrazione al concetto del politico* [1962], traduzione di Antonio De Martinis, con un saggio di Franco Volpi, Milano, Adelphi, 2005.

²⁵ Cfr. Giorgio Candeloro, *Storia dell'Italia moderna*, vol. X, I, Milano, Feltrinelli, 1984, pp. 99-101.

nologiche. Abbastanza tipicamente, del resto, l'incipit del racconto presenta un soggetto malinconico, separato dagli affetti quotidiani e dalla vita ordinaria («Ogni tanto, quando cadeva la prima neve e dalla finestra che guarda gli orti vedevo tetti e montagne imbiancarsi, mi prendeva una malinconia che stringeva il cuore e mi isolava da tutto il resto [...]»), che si apparta rifugiandosi nella natura («I primi anni prendevo gli sci e andavo. Andavo da solo»), lontano da tutti, salvo da «quello che avevo lasciato là». È là che occorre dunque tornare²⁶.

Alla staticità dell'incipit si contrappone la dimensione propriamente fisica del viaggio in Russia, che si rivela come un autentico «ritornare», un movimento verso una destinazione. E questo movimento, se pure è aiutato da mezzi meccanici di diversa natura, è inteso innanzitutto come una marcia, un lungo spostamento a piedi. Si comprende qui la specifica «connotazione tellurica» di quest'opera di Rigoni Stern, in cui il territorio verso il quale ci si sposta si costituisce come paradossale origine da cui ha preso origine la curva lungo la quale si è mossa la vita successiva. Lo rivela la battuta con cui è contrassegnato l'arrivo a Valuichi, prima tappa del viaggio, quando il narratore afferma: «sento che ora, sì proprio ora, sono tra loro. Tra gli alpini, dico» (RD 144). L'avvicinamento alla zona è lento e progressivo, e dopo la prima stazione si passa per Nikitova e Arnautovo, e poi per Nikolajevka, dov'è il «dosso per dove siamo scesi la mattina del 26 gennaio [1943]» e che il narratore individua orientandosi sui suoi ricordi del paesaggio in assenza di ogni traccia sulle carte geografiche ufficiali. Ed è a questo punto che il racconto si apre sui deittici, qui, là, quell'isba..., mentre finalmente il gorgo dei nomi, fino a quel punto rimasto chiuso in gola, si libera: «Rino, Raoul, Guanin, il generale Martinat...» (RD 150).

Trovato il luogo del collasso, il narratore ha necessità di proseguire verso i luoghi del Don dove furono i campi di battaglia e dove la catastrofe ebbe inizio. Questa seconda marcia di avvicinamento realizza in realtà un percorso ambiguo, che insieme procede avanti nello spazio e arretra indietro nel tempo, così

²⁶ Cfr. il racconto di Mario Rigoni Stern, *Ritorno sul Don*, in Id., *Ritorno sul Don*, Torino, Einaudi, 1994, p. 129. D'ora in poi i riferimenti saranno direttamente a testo con la sigla RD seguito dal riferimento alla pagina.

che mano a mano che il grande fiume si approssima, il narratore può risalire a ritroso lungo i giorni che seguirono all'inizio della ritirata. Dal 26 il racconto passa al 20 e 22 gennaio, lì dove, per quella sovrapposizione di spazio e tempo che non dovrebbe più sorprendere, c'è il lungo dosso lungo il quale le truppe hanno camminato per due giorni. E finalmente, dopo le stazioni di Rossoch, Novo Kalitva, Podgornje, Bielogoroje, dove si passò tra il 19 e il 20, si arriva a quel «18 gennaio 1943, [dov'è] questa pista che va a ovest» lungo la quale, oramai troppo in ritardo, s'incamminarono le divisioni italiane (RD 154-59).

La marcia verso il 18 gennaio appare dunque come un avvicinamento progressivo alla propria natura profonda, di sopravvissuto alla strage, tanto che in un altro racconto (*Tre patate lesse*) il narratore spiega la contaminazione che, come ogni sopravvissuto, anch'egli ha patito con la morte, come quella notte in cui, rimasto solo durante la ritirata, ebbe la percezione che le voci intorno fossero «voci di vivi» che arrivavano a lui «morto» che cercava «disperatamente gli amici morti» (RD 64). Una breve battuta di questo stesso racconto ci consente di tornare al punto da cui siamo partiti. Quei giorni d'isolamento, allucinazione e approssimazione alla morte sono, nel ricordo del sopravvissuto, giorni esemplari e in qualche modo allegorici, validi universalmente e sottratti all'ordinato scorrere dei giorni. Eppure c'è un altro modo di organizzare la memoria e di sistemare i fatti, un modo che il narratore sintetizza nella battuta: «Era, dicono, il 3 febbraio 1943» (RD 65). Certo, la battuta potrebbe voler dire soltanto che nella confusione della ritirata, dopo più di due settimane di marce forzate, i soldati avevano perduto il senso del tempo, ma abbiamo visto che la sequela dei giorni è altrove scandita con grande precisione. In quel «dicono» si può invece forse leggere un più incisivo discorso che attribuisce il primato del racconto all'esperienza di un corpo individuale, alla localizzazione soggettiva, alla riduzione della prospettiva, secondo quanto già individuato da Jean Kaempfer. Torniamo così ai paradossi dell'attestazione testimoniale, con la sua pretesa di universalità a partire da un orizzonte singolare e con la sua necessità di far perno sul corpo.²⁷ O meglio, torne-

²⁷ Renaud Dulong, *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1998.

remmo a quei paradossi, se non fosse che Rigoni Stern costruisce il suo libro di racconti non come un ritorno sui luoghi dove ha vissuto una vicenda personale, ma come una discesa agli inferi, un'esperienza di riconciliazione con chi non è tornato («tornato a baita», nella celebre espressione dell'autore), che è anche un'esperienza di riconoscimento dei cadaveri.

Che il clima sia quello del racconto inaugurale di Simonide di Ceo, e che dunque il problema sia quello della memoria e del pietoso ufficio verso chi non è più, è chiarito in due punti importanti del libro. Il primo proviene dallo stesso incipit di *Ritorno sul Don* che ho già citato poco fa. Pochi righe dopo aver parlato della neve che cade e delle sue fughe solitarie con gli sci, il narratore aggiunge che, a volte, prima d'intraprendere il viaggio, mentre si trovava «in ufficio a trascrivere le volture catastali sui vecchi registri mi pareva che il nero dell'inchiostro ferrogallico sulla pagina fosse come la colonna in ritirata sulla steppa. E mi capitava pure di scrivere nomi di compaesani che non erano ritornati» (RD 129). Il fatto sarà anche forse realmente autobiografico, ma la sua natura allegorica è altrettanto evidente: la scrittura burocratica si anima in un lungo convoglio di soldati in fuga, e raggiunge una tale intensità emotiva da giungere a convocare sotto penna «i nomi» di chi non è tornato. L'archivio è dunque suscettibile di un'animazione potenziale, che lo scrittore ribadisce in un altro brano (al termine di *La segheria abbandonata*), dove si racconta della vita condotta dai fuggiaschi ebrei in qualche modo accolti nei paesini dell'Altopiano di Asiago, poi tornati nei loro paesi d'origine alla fine del conflitto mondiale, e infine scomparsi o dimenticati perché «non sono più in tanti a ricordare». Di fronte al passare delle generazioni e al mutare dei «quadri sociali della memoria», lo scrittore, «nel ricordo dei paesi e delle città, delle pianure e delle montagne, delle lande e dei boschi dell'Europa orientale, per quello che ho visto e sofferto» dichiara di aver «voluto sfogliare i vecchi registri polverosi e leggere i loro nomi anche per voi» (RD 86).

Ecco dunque il fine della scrittura letteraria: ricordare anche per gli altri e fare i nomi di chi non c'è più. Con questa breve considerazione, Rigoni Stern sembra in realtà avere inaugurato una nuova fase del suo lavoro, che ha mirato a rappresentare con consapevolezza e apertura sempre maggiori il rapporto tra la guerra e la vita della sua terra. Storia e geografia, già intrecciati sin dall'esordio narrativo, ma al di fuori di

ogni rasserenante pretesa cartografica, appaiono a partire da *Ritorno sul Don* come le due declinazioni di una medesima dimensione esistenziale, la quale viene chiudendosi sempre più intorno al piccolo paese d'origine, alla *Heimat*, che assume in questo modo il carattere di una sorta di condensato simbolico in cui potrà rispecchiarsi ogni altra vicenda.

Far ruotare storia e geografia l'una sull'altra significa lavorare sull'approfondimento, individuare le ragioni di medio e lungo periodo (come aveva, del resto, insegnato a fare la nuova storiografia di Fernand Braudel pochi anni prima) dentro i fatti che si svolgono nel breve periodo: gli esiti di una scaramuccia militare si possono leggere nelle pieghe geologiche del territorio; le poche ore s'interpretano nel tempo abissale degli anni contati a milioni.

Mario Rigoni Stern si fa allora linguista, antropologo, storico locale, alla ricerca di quella serie di fili sottili che tramano lo scorrere del tempo: e la sua indagine narrativa lo conduce fatalmente a tessere la storia delle generazioni che si sono succedute in quello spazio. Ed è qui che torna il tema, e direi l'assunto della guerra, la ragione profonda della presenza del fatto bellico in quanto fatto che separa le generazioni e addirittura rischia d'interromperne la catena naturale. Il fatto stesso che tra la fine della Prima e l'inizio della Seconda guerra mondiale siano passati meno di ventidue anni appare come la chiave allegorica di una micidiale successione: dalla prima si è generata la seconda, la quale è scoppiata davvero solo dopo che è diventata adulta.

Dentro questo quadro storico-geografico Rigoni Stern viene dunque componendo le sue storie, che almeno a partire dal 1973, con il racconto *Bepi, un richiamato del '13*, accoglieranno un nucleo ristretto di personaggi e situazioni ripresi e proseguiti di libro in libro, come nel caso di Irene, alla cui famiglia sfollata nella Grande Guerra si accenna in *Storia di Tönle* (1978), con la cui nascita si chiude *L'anno della vittoria* (1985), e la cui storia d'amore con Giacomo è raccontata in *Le stagioni di Giacomo* (1995). Ispirato dunque da un vero e proprio procedimento storiografico,²⁸ lo scrittore non mira alla ricostruzione

²⁸ Per la compresenza di eventi leggibili nel breve, medio e lungo periodo basti questo breve passaggio della *Storia di Tönle*. La guerra è appena iniziata nel 1915, e «Per la prima volta dal 1866, in quell'estate non si fece contrabbando tra le

di una famiglia, ma di un intero agglomerato umano colto nella sua duplice relazione temporale – il tempo lungo delle consuetudini secolari, il tempo breve degli accidenti storici (guerra, malattie, crisi economiche). È evidentemente ancora una volta il criterio dell'archivio, dalle cui filze affiancate emergono e acquistano di volta in volta un rilievo più definito dei personaggi in un primo momento soltanto abbozzati o consegnati alla sola identificazione nominale.²⁹

Una volta assunto un carattere individuale, questi personaggi finiscono con l'averne anche un punto di vista, uno sguardo sul mondo. È quel che accade a partire dal più anziano di questi personaggi Tönle Bintarn, rude e puro montanaro che da giovane ha fatto una guerra ancora ottocentesca nell'esercito austriaco, che poi, insieme al suo territorio, è diventato italiano, e che infine, in quel suo territorio, viene a trovarsi in una zona di confine, alternativamente occupata dai due eserciti contrapposti che si scambiano colpi sempre più devastanti distruggendo uomini e cose. La conclusione del breve romanzo ci presenta, attraverso appunto lo sguardo del protagonista, uno scenario del tutto simile a quello ungarettiano con cui abbiamo inaugurato questo capitolo:

Quando si pensò di guardare da una feritoia [Tönle] vide il paese laggiù oltre i prati. Ma non c'erano più prati: neve, sassi, reticolati, cadaveri di soldati erano tutti mischiati assieme; né c'erano più i grandi alberi sopra le tombe del cimitero dietro la chiesa. (p. 105)

Il paese è distrutto, come lo è la casa del protagonista, col marchio dell'albero di ciliegio cresciuto sul tetto. E distrutto è anche il cimitero, mentre i «cadaveri di soldati» sono «mischiatosi insieme» ai detriti della natura e a quanto resta delle

nostre montagne [...] per la prima volta da secoli una decina di malghe non vennero monticate»: guerra come fatto istantaneo, assetto statale come fatto pluridecennale, pastorizia come fatto plurisecolare (Torino, Einaudi, 1993², pp. 56-57). Altro aspetto interessante dei testi di Rigoni Stern è costituito dalle frequenti brevi apparizioni di personaggi storici reali, come per esempio Emilio Lussu e Carlo Rosselli.

²⁹ È stato detto che «paesaggio e archivi rivelano in modo univoco e complementare una precisa realtà umana»: Eugenio Turri, *Antropologia del paesaggio* [1974], prefazione di Franco Farinelli, Venezia, Marsilio, 2008, p. 101.

distruttive attività degli uomini. Se, come ha scritto Robert Pogue Harrison, «non è un caso che la parola greca per “segno”, *sema*, indichi anche la tomba», in quanto il monumento sepolcrale è per eccellenza qualcosa al posto di qualcos'altro, la stele al posto del corpo sotterrato o cremato,³⁰ allora qui appare evidente che la guerra è intervenuta a distruggere lo stesso rapporto che la cultura montana, con quei «grandi alberi sopra le tombe», aveva stabilito tra la dimensione naturale e la dimensione umana. La scelta di affidare la constatazione del disastro allo sguardo del protagonista, oramai anziano, rende ancora più definitiva la fine di quel mondo.

A questo romanzo ha dedicato nel 1980 uno scritto Andrea Zanzotto, il quale, dopo aver spiegato che tra lui e Rigoni Stern c'è una profonda e segreta affinità, dovuta al comune amore per il proprio «luogo di origine» e al comune tentativo «di capire che cosa si nascondesse nella sua humus e nel suo animo», ha sottolineato la coincidenza per cui entrambi si sono trovati a pubblicare nello stesso anno, il 1978, dei libri in cui parlano delle loro «piccole patrie còlte nel momento in cui vivevano l'esperienza tragica dello stesso evento storico decisivo: la prima guerra mondiale». Sia *Storia di Tönle* sia *Galateo in bosco* ruotano dunque intorno a dei territori, anzi a dei paesaggi naturali e culturali, il cui carattere è profondamente modificato da un evento catastrofico. E mi pare molto interessante che il poeta di Pieve di Soligo continui il suo intervento spiegando che i due progetti letterari, sebbene uno in prosa e l'altro in versi, hanno seguito una medesima istanza poetica. «Sappiamo – scrive Zanzotto – che ogni memoria è alquanto costruita e che ciò impedisce anche l'esistenza di una storiografia assolutamente veridica», ma esiste una memoria «onnicomprensiva e insieme selettiva [...] costituita da un sottofondo, da un brusio innumeri di voci contraddittorie». Si tratta di una memoria che tiene conto della «traccia scritta lasciata dall'uomo», come «del canto di un uccello», dello «spirare del vento», del «rombo della valanga», e che soprattutto sa riconoscere l'«eco misteriosa di una lingua che era in noi e che noi abbiamo perduta». L'arte che sa

³⁰ Robert Pogue Harrison, *Il dominio dei morti* [2003], traduzione di Pietro Meneghelli, Roma, Fazi editore, 2004, p. 25.

riconciliarsi con questa memoria fa «apparire un'antichissima sapienza, pure così indifesa, liberamente "minorenne"». ³¹

Lo scritto di Zanzotto ha una gran carica sentimentale, come di chi ha riconosciuto un sodale, o insomma qualcuno che si è assunto un lavoro affine a quello che si è scelto. Si tratta di un lavoro complesso, come abbiamo letto, che deve tener conto del fatto di natura come del fatto linguistico, e che deve considerare il fatto linguistico come un fatto di natura, o quasi, come un fatto antico, che ci precede da un'epoca non più assimilabile alla nostra. Con un lessico un po' antiquato possiamo insomma dire che il poeta di Pieve di Soligo ha riconosciuto nell'opera dello scrittore di Asiago la *pietas* della scrittura, il suo legame profondo coi morti. Del resto, «se è vero che parliamo con le parole dei morti, è altrettanto vero che i morti parlano con le parole dei vivi e attraverso di esse»: un compito, come ha ricordato Harrison (sulla traccia di Giambattista Vico, ovviamente), che si assumono i poeti, i quali lavorano «per far nascere la vita postuma della voce, nella sua singolarità lirica o nella sua molteplicità epica». ³²

Più avanti vedremo che cosa ha risposto Zanzotto a queste osservazioni. Prima è necessario un ultimo breve passaggio attraverso l'opera di Rigoni Stern. Ed è necessario per chiarire il legame di quest'opera con il concetto di archivio. *Le stagioni di Giacomo* si apre e si chiude, come accade anche altre volte nei testi dello scrittore di Asiago, col riferimento al "fuori testo", a quanto precede ed eccede la pagina scritta: che è poi quanto l'ha eccitata, prodotta. L'apertura racconta in maniera elusiva di un viaggio o escursione del narratore, che si è recato in una contrada, si direbbe oggi abbandonata, ma a lui estremamente familiare. Qui, tra le tante porte chiuse, ne trova una «socchiusa»: egli entra, «il silenzio e la penombra erano carichi di ricordi che sembravano chiedere la parola». ³³ Comincia a questo punto la storia di Giacomo, che alle elementari era stato il compagno di banco di Mario (che non è il narratore, ma che è

³¹ Andrea Zanzotto, *Mario Rigoni Stern: Storia di Tönle* [1980], in Id., *Scritti sulla letteratura, Aure e disincanti nel Novecento letterario*, a cura di Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 2001, pp. 181-86.

³² Harrison, *Il dominio dei morti...*, p. 161.

³³ Cfr. Mario Rigoni Stern, *Le stagioni di Giacomo*, Torino, Einaudi, 1995, p. 3. D'ora in avanti i richiami al testo, dopo la sigla "SG".

evidente sdoppiamento della *persona* autobiografica). La storia termina con un piccolo episodio militare della spedizione di Russia nel 1942, quando Mario, fermatosi a riposare in un'isba abbandonata, legge su una parete un messaggio in italiano che diceva «saluti ai paesani che passano» e recante il nome e il cognome di Giacomo, la contrada d'origine e la data del 18 dicembre 1941.

Troviamo qui tutti gli elementi già segnalati: storia e geografia s'incrociano, passando dal piccolo circuito del luogo originario all'immenso spazio della guerra; in questo incrocio si costruisce una vicenda individuale. Ma è interessante la pagina che segue alle ultime parole della storia: «Il suo cuore [di Mario] si rallegrò e sorrise, pensando di incontrarlo» (SG, 161). Subito dopo questa frase siamo infatti proiettati indietro (ma cronologicamente in avanti) alla prima pagina dell'opera, e ci troviamo di nuovo «Nella casa silenziosa». In questo luogo pieno di ricordi il narratore trova «un foglio ripiegato»; egli lo apre e legge il testo, una comunicazione ufficiale del Ministero della Guerra che in data 30 marzo 1942 certifica la scomparsa del fante (il narratore tace il nome, ma solo perché il lettore sa bene che Giacomo è stato arruolato in fanteria, e non tra gli alpini) durante il «combattimento avvenuto il 25 dicembre 1941 a Novo Orlowka, fronte russo». Mario non ha dunque più potuto incontrare il suo compagno di banco perché una settimana dopo l'incontro casuale nell'isba con la sua traccia scritta, quegli sarebbe scomparso in battaglia.

È importante che il testo sia come circoscritto, trattenuto dentro la dimensione interiore del ritorno al paesino e dell'ingresso in una casa conosciuta e cara al ricordo. Importante perché spiega il senso di tutta l'operazione di scrittura cui Rigoni Stern si è dedicato nei decenni. Per capirlo a pieno occorrono altre due, piccole informazioni. Innanzitutto è necessario sapere che Giacomo di mestiere è recuperante, cioè va «a recupero di bombe, cartucce, piombo, reticolati» rimasti sul terreno di battaglia dalla Grande Guerra. Come suo padre e come molti altri compaesani, Giacomo è dunque qualcuno che, in tempo di pace, vive dei resti materiali della guerra, e che, pertanto, intento ogni giorno a scavare nei luoghi in cui si sono svolte le azioni militari, si trova in costante contatto coi resti di chi in quella guerra è morto ed è rimasto senza sepoltura. Mentre i recuperanti ripuliscono il terreno del materiale

bellico, nel frattempo si sta costruendo il Monumento Ossario nel quale verranno accolti i corpi dei caduti dell'esercito italiano, sicché dai vari cimiteri «sparsi per i paesi e tra le montagne si incominciavano ad esumare le salme dei soldati [...] Nelle fosse comuni, dove invece erano sepolti gli ignoti, i teschi venivano separati dalle altre ossa ed erano loro che facevano fede sul numero dei dissepoliti» (SG, 101-2).

Le due storie, quella piccola e anonima degli umili recuperanti e quella grande e ufficiale della realizzazione dei Luoghi di Memoria, procedono dunque parallele, rimarcando la marginalità della prima rispetto alla seconda, regolata dalla burocrazia e cadenzata dai cerimoniali (con l'inaugurazione del luglio 1938 e la visita di Mussolini nel settembre dello stesso anno). E il parallelismo diventa feroce quando si esce dal racconto e si piomba nella sua matrice, cioè nel ritrovamento casuale, nella casa dei genitori, del documento che certifica la scomparsa ma che precisa che «il presente atto non è valido agli effetti dello Stato civile» (SG 161).

Recuperando la ricerca degli archeologi, ancora Harrison ha ricordato un episodio della Storia greca, quando alcuni generali furono condannati a morte al loro ritorno in patria dopo una guerra navale perché, a causa del brutto tempo, non avevano recuperato «i corpi di alcuni dei loro soldati»: la mancanza della salma rendeva infatti incerto lo statuto del morto, impedendo il rituale funebre necessario per separarlo definitivamente dal mondo dei vivi.³⁴ Che il bisogno di avere il corpo del defunto non sia soltanto un sentimento antico lo mostrano tanti tristissimi episodi della nostra storia contemporanea, dalle morti nelle stragi al caso dei *desaparecidos* argentini; ma ce n'è uno che mi sembra particolarmente attinente. Si tratta dell'opera di Nicola Grosa, un ex partigiano impegnato, a partire dalla metà degli anni Cinquanta e per più di venti anni, «a scavare e a ricomporre i cadaveri dei suoi compagni, caduti nella lotta di Resistenza tra il 1943 e il 1945».³⁵ Compito pietoso di seppellimento e restituzione alla serie simbolica delle generazioni e delle appartenenze del tutto affine a quello cui

³⁴ Ivi, p. 153.

³⁵ Cfr. Giovanni De Luna, *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 184-85.

si è dedicato Mario Rigoni Stern con la sua opera letteraria, con la quale ha attraversato la sua terra natale per recuperare quelli che, forse anche senza mai essere esistiti, sono rimasti senza storia, come appunto Giacomo, scomparso in terra di Russia il giorno di Natale del 1941 e così lasciato al di fuori di ogni stato civile.

Il paesaggio, è fatto ben noto, ha un ruolo assolutamente centrale nell'opera di Andrea Zanzotto, di cui incarna il volto duplice, in qualche modo analogo alla personalità poetica dell'autore: da una parte, vi è la tendenziale aderenza al concreto territorio di Pieve di Soligo e immediati dintorni; dall'altra, la fungibilità allegorica che trasforma quel territorio in emblema del rapporto dell'uomo con quanto lo circonda, con l'*Umwelt* in generale, come si legge in certe sue recenti dichiarazioni sui cambiamenti climatici nel pianeta.³⁶

La particolare capienza semantica di questo circoscritto spazio veneto è tanto maggiore per la potenza memoriale che esso racchiude. Scenario di una vicenda terribile, il paesaggio intorno a Montello, che è insieme sede della natura e della civiltà, diviene luogo della memoria: una memoria che si direbbe irriflessa, automatica, o forse meglio una memoria permanente, che sembra soggiacere al flusso percettivo e agli stati di coscienza ordinari. Andrea Cortellessa ha mostrato in maniera credo indiscutibile che alcuni dei testi apparentemente più ermetici e meno vincolati a un contenuto riconoscibile sono invece rappresentazioni, certo complesse, di una scena che viene da dire primaria, nel senso di "fondativa" di quello specifico romanzo che è la nevrosi, poetica, di Zanzotto.³⁷ Si tratta dell'episodio del 10 agosto 1944, quando, durante un rastrellamento, mentre l'autore riusciva a nascondersi tra i campi di granoturco, l'amico Gino era colpito da una raffica che lo avrebbe lasciato ucciso dissanguato ore dopo. Lo spazio originario, il paradiso dell'infanzia, della cultura rinascimentale, della poesia – insomma, lo spazio dell'eden bucolico – mostra

³⁶ Cfr. Andrea Zanzotto, *Eterna riabilitazione da un trauma di cui s'ignora la natura*, a cura di Laura Barile e Ginevra Bompiani, Roma, nottetempo, 2007.

³⁷ Cortellessa, *Sovrimpressioni, Sovraesistenze...*

così il suo *vulnus*, la ferita originale, che è poi il *trauma* da cui occorre eternamente riabilitarsi.

Questo continuo rovesciarsi dell'immagine è presente sin dalla prima raccolta poetica, del 1951, intitolata appunto *Dietro il paesaggio*, nella quale, se la guerra «lascia tracce troppo esigue» è solo perché l'autore ne tenta una rimozione che si rivela impossibile. Lo dimostra un titolo come *Notte di guerra, a tramontana*, e lo dimostra l'affioramento, nel componimento eponimo e collocato nel libro in penultima posizione, di un «riverbero» nel quale traluce «un tiepido coniglio di pelo» e che ha indotto un commentatore attento e vicinissimo al poeta come Stefano Dal Bianco a leggerci un riferimento «alle denominazioni autoironiche dei gruppi di partigiani sbandati» (PP 1423). L'indicazione di Dal Bianco è preziosa, soprattutto perché rimanda a un testo di *La Beltà* (libro del 1968), *Retorica su: lo sbandamento, il principio «resistenza»*, nel quale si leggono i seguenti versi: «Torna, dove sei? | Torna nel seno della cremazione | dai fieni cremati | torna io-noi. Hölderlin, | dipana il semplice sempre più semplice, | corri corri arrivano; battaglia lepre, brigata coniglio, | all'assalto: è il tempo | dell'opus maxime oratorium» (PP 307). Riconosciamo qui, insieme alla presenza del poeta tedesco che ha cantato *Heimat*, la terra-madre, e insieme alla conseguente invocazione di una forma di convivenza unitaria che si affidi ai riti naturali (l'«io-noi» che torna ai falò estivi), l'irruzione della «resistenza» del titolo, quella lotta partigiana fatta di corse furibonde tra le selve e le montagne. E riconosciamo anche la fondamentale contrapposizione tra il lavoro della poesia e la «retorica» della storiografia, eretta su un'altra e più nascosta contrapposizione. Nella quarta strofa del testo, tre versi dopo quelli appena citati, troviamo un'irruzione dell'io, il quale dichiara «E ho mangiato anche quel giorno | – dopo il sangue – | e mangio tutti i giorni | – dopo l'insegnamento | una zuppa gustosa, fagioli» (PP 307), che introduce alla davvero fondamentale sesta e ultima strofa, dove l'incoativo «Va' corri spera una zuppa di fagioli | spera arrivare possedere entrare» è stretto tra l'improvvisa emersione di una seconda persona plurale «E voi che veramente | precipitavate rotolavate fuori dall'agosto» e i versi conclusivi «L'azione sbanda si riprende | sbanda glissa e» (PP 309). Il sistema della «retorica» sullo «sbandamento» e sulla «resistenza» è dunque retto dalla contrapposizione tra l'io

(obiettivato nel *tu* dell'ultima strofa) e il voi: il primo è sopravvissuto, i secondi sono invece precipitati, al suolo.

L'unità io-noi, che la civiltà originaria rendeva possibile attraverso il riconoscimento reciproco dentro i vincoli della natura, si è dunque dissolta dopo che è stata sancita la distinzione irreparabile tra io e voi, tra chi è vivo e chi è defunto. E cambiato è di conseguenza il volto del paesaggio, che mostra quanto c'è dietro di sé, e insieme a sé. L'affannato avvertimento e il richiamo all'azione che s'inseriscono, improvvisa interferenza, dentro il discorso maggiore – «corri corri arrivano; battaglione lepre, brigata coniglio, l all'assalto» – rendono impossibile il canto di *Heimat* (e infatti il poeta invoca «Una riga tremante Hölderlin fammi scrivere»: PP 307) perché mostrano che quelle voci altre, *autres*, d'un altro mondo, si sono stabilmente insediate *dentro* il paesaggio. L'Arcadia, come ha commentato lo stesso poeta nell'occasione radiofonica già ricordata, è divenuta scenario di un film horror; i boschi sono animati dalle voci di quelli che non ci sono più e che si sono insediati nel territorio, quei «compagni che sono corsi avanti», come leggiamo in un passaggio di *Premesse all'abitazione* dov'è ripreso il titolo di una poesia apparsa nel 1957 nella raccolta *Vocativo*, di cui riprendiamo la sola quartina iniziale:

Compagno, a sera io volgo, ove più antico
d'aneliti e di piante affonda il bosco.
Ah perduto alle spalle, tra il nemico
sole, perché più ormai non ti conosco? (PP 149)³⁸

La situazione descritta è chiara, e il dettato linguistico puro, impreziosito di aulicismi che ne potenziano la dimensione ele-

³⁸ Cfr. ancora il commento di Cortellessa, *Sovrimpressioni, Sovraesistenze...*: «Il compagno al quale con vocativo non metaforico ci si rivolge, sineddoche di tutti i corsi avanti, è proprio il Gino di *Premesse all'abitazione*: rimasto *perduto alle spalle* di chi invece ha fatto in tempo a correre al riparo, caduto ferito nel *nemico / sole* dell'*estate in guerra*, mentre *agosto* lo *deflaga* e lo *consuma*: ferito a morte ed *esposto* al fuoco dei cecchini, senza che si possa soccorrerlo. E l'amarezza di chi ricorda, di chi è *sopravvissuto*, anticipa quella ben più violenta (e linguisticamente tormentata) della poesia a venire di *Pasque*: siamo sempre *a sera*, infatti, quando la mente d'improvviso trasalisce tornando a quel perno fisso, a quel chiodo che non si toglie – e s'incolpa proprio di quel trasalimento, di aver prima rimosso, di *più ormai non conoscere*: quella memoria "sacra"».

giaca, insieme alla misura endecasillabica rafforza l'evidente presenza, anche tematica, della poesia di Francesco Petrarca. Solo che, a differenza del grande Trecentista, il paesaggio non è infestato dall'immagine della donna amata, ma dalla presenza del «compagno», il quale abita «ormai» il fondo del bosco e, trasformato dagli agenti della natura in «alcunché di ricco e strano», è diventato irriconoscibile: un flatus vocis che si confonde col canto degli uccelli, una macchia di colore che riverbera dove l'erba è più scura. L'Arcadia è dunque diventata un ricetta insoave, come del resto insegnava già il capolavoro di Jacopo Sannazaro, e che Zanzotto abbia volutamente proceduto in questa direzione, convocando un'intera tradizione formale per sancirne la fine, l'inadeguatezza rispetto al mondo uscito dalla guerra lo mostra un piccolo indizio formale. Stefano Dal Bianco ha infatti individuato nel suo commento (PP 1456) che la misura endecasillaba utilizzata per *I compagni corsi avanti* è condivisa in tutta la raccolta *Vocativo* soltanto da un altro componimento, significativamente intitolato *Bucolica*: lo stigma della misura più nobile della tradizione italiana collega qui allo stesso tempo, attraverso la sottile memoria ritmica del metro, l'omaggio all'utopica serenità della pace pastorale e l'orrido riconoscimento del teschio saldamente installato nel bosco, nel fitto di quel mito.

Arriviamo così, finalmente, a uno degli apici della scrittura di Andrea Zanzotto, *Il galateo in bosco* pubblicato nel 1978, lo stesso anno in cui Rigoni Stern pubblica *Storia di Tönle*. Si tratta di un libro complesso e affascinante. Distinto in quattro sezioni – *Cliché*, *Galateo in bosco*, *I personetto* e una coda di diciotto componimenti non riuniti da un titolo comune –, il poeta restringe in uno spazio geograficamente circoscritto, tra Soligo e Montello, a breve distanza dal Piave, elementi a prima vista eterogenei: lo spazio naturale, la poesia di paesaggio e quella rusticale seicentesca, la composizione cinquecentesca del *Galateo* da parte di Giovanni Della Casa, l'attualità delle gite campestri tra i monumenti che ricordano la Grande Guerra, e infine, di conseguenza, la memoria di quei fatti bellici e dei successivi scontri della Guerra civile. Se la geografia è per Zanzotto «la forma in cui si dà la storia», occorre intendere che questa geografia è plurale, che essa ha lo spessore stratigrafico delle diverse sfoglie temporali poste l'una sull'altra. Quando si osserva un paesaggio, esso risulta allora costituito da immagini sovrapposte, da *sovrimpressioni*, come recita

il titolo della raccolta poetica del 2001, che sono i diversi momenti storici depositatisi in quello scenario.

Il carattere allegorico di questo gioco mobile tra spazio geografico e tempo storico diviene particolarmente chiaro quando appare, e siamo circa alla metà di *Cliché*, la prima sezione, una pianta geografica della zona. La rappresentazione cartografica, che dovrebbe offrire una soluzione razionale, priva di connotazioni emozionali, diventa invece uno degli espedienti per proiettarci nel fitto del bosco, con tutta la sua potenza sentimentale, o, com'è stato detto in maniera efficace, di «qualità *sensibile*». ³⁹ Guardando la cartina, ci accorgiamo infatti che lo spazio rappresentato, delimitato a Nord da una «brughiera», è costituito da un'area dalla pronunciata variazione altimetrica divisa in due dalla «linea degli Ossari», dentro la quale si riconoscono due zone distinte: l'«Isola dei Morti» e la «Valle dei Morti». Affianco a questa mappa leggiamo poi uno dei testi proposti in *cliché*, cioè in ristampa anastatica. Si tratta di alcune terzine provenienti da *Lauri e rose del Piave*, pubblicate nel 1926 a Pieve di Soligo per opera di Carlo Moretti, il cui primo verso recita: «Canto i miei Morti ch'ebbi in giuramento». Ecco quindi chiarita la natura del *cliché*, della figura che appare dentro il territorio: i versi citati, ricordando i caduti della guerra contro l'Impero austro-ungarico, fungono da legenda della rappresentazione cartografica e orientano il lettore a stabilire il legame tra il presente e il passato, cogliendo così l'emersione dentro il paesaggio di quelle chiazze intitolate ai morti.

Come già nelle composizioni precedenti, Andrea Zanzotto ribadisce qui che il bosco, come annota il commentatore, «è saturo dei resti di tutti i caduti restituiti nel disfacimento a una vita elementare» (PP 1579), che dunque in esso risuonano, assieme alla stridula zampogna del secentista Niccolò Zotti e alla sintassi boccacciana del *Galateo*, i suoni vegetali delle migliaia di corpi rimasti impigliati tra quei rami, impastoiati in quelle forre e botri.

Questa permutazione sonora, questo scambio tra umano e vegetale, e tra vegetale e umano, si fa particolarmente chiaro, a

³⁹ «Il paesaggio zanzottiano è sempre percorso in lungo e in largo dal tempo, ma qui il tempo – irregimentato nella grande finzione della Storia – è davvero una qualità *sensibile*»: Andrea Cortellessa, *Post-factum – La guerra postuma*, in Id., *Le notti chiare erano tutte un'alba*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, p. 505.

mio avviso, nella serie di cinque componimenti recanti il misterioso titolo *Ill Ill* (nelle varianti minuscola e maiuscola). Vi è qui probabilmente un dialogo con la filosofia di Martin Heidegger, col concetto di *ill*-uminazione, ossia *Lichtung*, che rischiarava i contorni delle cose consentendo la conoscenza dell'Essere; e vi è anche probabilmente il contatto interlinguistico con l'inglese *ill*, "malato", che consentirebbe forse un confronto con la riflessione leopardiana. Ma mi pare legittimo utilizzare la categoria escogitata da Gianfranco Contini (illustre prefatore, peraltro, del *Galateo in bosco*) per descrivere il lavoro poetico di Giovanni Pascoli: mi riferisco alla nozione di «linguaggio agrammaticale o pregrammaticale, estraneo alla lingua come istituto». ⁴⁰ Come in Pascoli un «videvitt» o uno «scilp» restituiscono i suoni della campagna, così qui vi è un suono che restituisce la vita misteriosa del bosco, il muoversi del fogliame, l'intricarsi delle radici nella terra. ⁴¹ Certo, l'intenzione poetica dei due autori è del tutto differente: Zanzotto non cerca, a differenza del suo predecessore, di motivare il linguaggio attraverso l'onomatopea e così giustificare i *nomina rerum*, come accade per esempio nel celebre verso pascoliano «sentivo un fru fru tra le fratte». Ma non si vede in che cosa il «Finch... finché» di *L'assiuolo*, dove il verso dell'uccello diviene parte del discorso umano, si distingua dall'incipit dell'ultimo *ILL ILL*

	Cresci piano
Acido	ma non impaurita
Alcalino	illumina l'orlo il contorno (PP 624)

È evidente anche qui, come nel sintagma di Pascoli, il tentativo di trasformare in un discorso intelligibile l'inarticolato verso della natura, qui addirittura di quei minimi composti minerali (l'acido alcalino) che agitano la foresta, facendola *crescere piano*.

⁴⁰ Gianfranco Contini, *Il linguaggio di Pascoli*, in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 219-245 [222].

⁴¹ Sul gioco del significante in Zanzotto, oltre che agli illuminanti lavori di Stefano Agosti, si rinvia a Luigi Tassoni, *Dall'esteriorità dell'essere all'interiorità del linguaggio* (in Id., *Caosmos. La poesia di Andrea Zanzotto*, Roma, Carocci, 2002) e *Senso e discorso nel testo poetico. Tra semiotica ed ermeneutica: un percorso critico da Petrarca a Zanzotto*, Roma, Carocci, 1999, specialmente pp. 190-94.

Questa vita cellulare e preorganica è esplicitamente ricondotta al massacro bellico, come si legge nello stesso componimento pochi versi più avanti (e la simmetria anaforica e tipografica rafforza questo passaggio):

Acido	Cresci piano	e di terreno bello a batteri
Alcalino	prima, sola, prima	che la ruggine
	blocchi tra pelle ed unghia	
	tra giada e giada	
	tra plotone e plotone	(erba)
		d'esecuzione. (PP 624)

Il mondo minerale qui riprende la via verso l'organizzazione superiore dei vegetali e dei primi animali, trasformando in erba e batteri ciò che in origine era «pelle ed unghia». Identica animazione troviamo ribadita a breve distanza dai versi appena citati, in una quartina di *Sotto l'alta guida*, in cui si spiega che

Di tutto quell'eiacularsi e sbrodarsi di sangue
 men che un nume o una nebulosa resta,
 alle lapidi qua e là sparse tra i delitti delle erbe
 tra i battimani delle erbe e dei boschi sbanderemo in festa
 (PP 634)

Il «verde dell'erba», commenta Dal Bianco «è ora intriso del sangue della storia» (PP 1605), che è tanto quella del 1915-18 quanto quella dello *sbandamento*, non certo festoso, del 1944.

Sotto il paesaggio, dunque, ancor più che *dietro* di esso, Zanzotto si presenta qui, come scrisse Contini nella prefazione al *Galateo in bosco*, «poeta ctonio». ⁴² E non solo per gli aspetti che stanno emergendo qui, ma anche per il suo modo di lavorare, di intersecare, sfoglia su sfoglia, memorie di suoni, immagini acustiche (*ill ill*) che si sovrappongono a immagini visive. Le sovrimpressioni e le diplopie non rispondono dunque al solo regime dell'ottica, ma al contrario sono direi subordinate al sistema sonoro, com'è fatale in un'opera poetica; anche in una poesia che dialoga in maniera così sapiente coi fatti iconici. Accade allo-

⁴² Cfr. Gianfranco Contini, *Il "Galateo in bosco"* (PP 1577-79); lo si legge anche in Id., *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 199-201.

ra che in un altro componimento sia rappresentata la carica dei fanti nel '15-'18 «sotto l'alta guida | baionettati incranati | futuri all'arma bianca», mentre su di loro cadono gli obici sparati da una batteria che «mette a punto la sua traiettoria di caduta», salvo poi sovrapporre crudamente questo *flash* visivo a uno dei più tradizionali, sin dal Vecchio Testamento, emblemi della morte: «Mosche: c'è tutto un enorme cadavere convito | Oh via, una mossa di mano | in relazione al convito» (PP 626). Insomma, qui c'è un gitante infastidito dal ronzio delle mosche; egli cerca pertanto di proteggere il pic-nic, mentre forse pensa all'altro banchetto, di carne umana. È qui che interviene la dimensione *ctonia* del sistema acustico: non solo quel «Mosche», isolato a inizio verso, implica il riconoscimento del suono da parte del gitante (e la conseguente «mossa di mano» caccia «via» l'insetto molesto), ma esso, come spiegano le *Note*, è il risultato dell'evocazione di «una famosa canzone “proibita” della Grande Guerra», due versi della quale recitano: «Noi come le mosche | dobbiam morir» (PP 649): all'immagine acustica, solo allusa, del ronzio si sovrappone l'immagine acustica della canzone militare.

Se allora, come ha scritto il commentatore, *Il Galateo in bosco* è «l'ultimo libro “etnico” della letteratura italiana», se esso è capace di accogliere «la grande tragedia popolare [...] nella prospettiva di rivitalizzarne la memoria nel presente» (PP 1574), ciò è ottenuto per mezzo di una convocazione dei mezzi propriamente poetici, così che, il «necessario superamento dell'ordinarietà quotidiana», come ha detto Contini, non è ottenuto «con la distanza nello spazio, ma al contrario con la distanza nel profondo» (PP 1578). Ed è da qui, da questo *profondo*, che emerge il teschio che fissa in emblema l'«“esile mito” (per usare un'espressione di Sereni)» di un'originaria Arcadia domestica, circoscritta «nella *ingens silva* del Montello, sulle rive del fiume di Gasparina e della Nassilide, prima del Piave e del Montello della Grande Guerra». ⁴³ Queste parole, inviate dal poeta in forma privata a Giuseppe Ungaretti, che le rese poi note, spiegano bene la situazione di partenza della poesia zanzottiana, che è rimasta immutata nei circa venticinque anni che separano *Die-*

⁴³ Giuseppe Ungaretti, *Piccolo discorso sopra «Dietro il paesaggio» di Andrea Zanzotto* [1954], in Id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, Milano, Mondadori, 1974, pp. 693-94.

tro il paesaggio dal *Galateo in bosco*. Ciò che semmai è cambiato è l'ispessimento di quello spazio, il suo *approfondimento*: resta dunque la convinzione che lo spazio sia costituito dalla sovrapposizione d'immagini, solo che viene potenziata la dimensione "discenditiva", catabatica, che dalla superficie del paesaggio conduce verso le sue fibre, il suo tessuto molecolare.

È a questo punto che pre-storia e storia s'incontrano. Non perché Zanzotto proponga la fuga verso un *prius* sovrattemporale (ogni fuga irrazionalistica è anzi invisibile al poeta di Pieve di Soligo), ma perché l'universale disfarsi dei corpi è ricondotto a un concretissimo evento. Lo dimostra con estrema chiarezza uno dei componimenti più straordinari del libro, nel quale è catalizzata la gran parte dei suoi temi più impegnativi e pregnanti. Mi riferisco a «Rivolgersi agli ossari», dove, se da una parte si dice che gli ossari sono «gremiti di mortalità lievi ormai, quali gemme di primavera», riconducendo il fatto militare alla ciclicità stagionale della natura, dall'altra si parla della «patria bidonista, l che promette casetta e campicello» (attenzione: è la situazione che apre le *Bucoliche* di Virgilio!) o dei «pazzi-di-guerra» chiusi nell'«asilo» (PP 565), sino a recuperare l'indeterminatezza linguistica di cui abbiamo discusso, volgendola in un gioco di parole dolorosamente beffardo: «os-ossa, ben catalogate, nemmeno geroglifici, ostie l rivomitate [...] in un aldilà d'erbe e d'enzimi l erbosi assunte» (PP 566).

Passiamo così, per riprendere le parole di Stefano Agosti, «dall'antropologico al naturale (al "boschivo"), dall'organico all'inorganico, dalla Storia monumentale alla Scrittura», che consente un'impressionante «compressione del significante» verso l'*humus*.⁴⁴ Questo passaggio tra ciò che sta al di là della storia e ciò che vi è dentro è reso possibile dal continuo movimento tra la memoria individuale del poeta e la memoria collettiva: in questo modo si coglie la sovrapposizione delle immagini sonore e visive, e si passa dal ronzo alla canzone militare congiungendo pic-nic e assalto alla baionetta: «Quando qualcuno scrive dei versi, molto spesso è trascinato proprio da una corrente sotterranea di memoria sua personale che però,

⁴⁴ Stefano Agosti, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto* (PP IX-XLIX [XXXVI-XXXVII]).

a guardare bene, è anche memoria di altri, della gente che ha intorno, una memoria strana, collettiva».⁴⁵

Questa mobilitazione della memoria fa superare il tradizionale procedimento allegorico, che prevede il passaggio da un'immagine "fittizia" a un contenuto "reale" (rosa per donna; lonza per lussuria) e generalizza una sorta di figuratività *in rebus*, dove ogni cosa può rimandare all'altra, tutte restando accomunate – dentro lo spazio predisposto per questa commutazione perpetua – dal segno della mortalità. Si ripropone qui la distinzione tra simbolo e allegoria illustrata in una celebre riflessione di Walter Benjamin a partire dal dramma barocco tedesco. Si tratta di righe che è forse utile riproporre per esteso. Dice infatti Benjamin che «Mentre nel simbolo, con la trasfigurazione della caducità fuggevolmente si rivela il volto trasfigurato della natura nella luce della redenzione, nell'allegoria si propone agli occhi dell'osservatore la *facies hippocratica* della storia come un pietrificato paesaggio primevo». Se dunque il simbolo «riassorbe in sé l'uomo»,⁴⁶ chiudendosi in una significazione totalizzante che redime la storia riassorbendola in una natura in cui domina la significazione dispiegata, l'allegoria è invece come dotata di una carica eccentrica, di una spinta si direbbe metonimica, di scivolamento di ente in ente, così da dissipare i significati stabiliti, i codici che garantiscono la trasparenza del segno. Il simbolo è dunque basato su una struttura del riconoscimento, e in quanto tale realizza il ripiegamento della Storia nella Natura; l'allegoria rende invece opaco il rapporto tra significante e significato, fino a mostrare la superficie immedicabile della Natura quale si presenta dopo l'avvento della Storia. E se il simbolo, infine, implica il passaggio diretto alla significazione globale con un salto necessario dal frammento all'intero (*symbolon*, e dunque "riconoscimento"), l'allegoria conserva il frammento come tale e impone

⁴⁵ Andrea Zanzotto, *Intervento*, in Id., *Prospezioni e consuntivi* (PP 1252). Si ricordino le riflessioni di Vittorio Sereni sulla popolarità di Saba di cui si è discusso nella "Introduzione" di questo libro.

⁴⁶ Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco* [1928], traduzione di Enrico Filippini, Torino, Einaudi, 1971, rispettivamente pp. 170 e 190. Se ne veda anche la discussione in Paul De Man, *La retorica della temporalità* [1971], traduzione di Giancarlo Mazzacurati, in Id., *Cecità e visione. Linguaggio letterario e critica contemporanea*, a cura di Eduardo Saccone, Napoli, Liguori, 1975, pp. 237-93.

all'osservatore che contempla desolato la scena del mondo la responsabilità di interpretare quel frammento.

La frammentazione del mondo non impedisce a Zanzotto di presentare un sistema compatto, ma segnato dallo scivolamento costante di immagini e strati. Che è poi quanto gli permette di mettere sotto gli occhi del lettore *in simultanea* l'Arcadia boschiva e la sua dissoluzione presente, passando per il massacro della Grande Guerra e l'orrore delle stragi nazifasciste. La questione è allora di sintesi della memoria, di capacità di mutare un tempo in un altro, fino a ritrovarsi nel presente, così da passare «dai luoghi della memoria alla memoria dei luoghi». ⁴⁷ Se questo è quanto lo stesso poeta ha riconosciuto nei processi storici concreti di chi tornò a vivere tra l'Isola dei Morti e la Valle dei Morti e «trovò modo di darsi forza magari costruendo leggende sopra i fatti reali», ⁴⁸ d'altra parte questo è anche il compito della poesia, che assume nella memoria personale (dov'è la Seconda guerra mondiale), la memoria collettiva (dov'è anche la Prima guerra mondiale) realizzando quel sommo gesto pietoso nei confronti di chi non c'è più che consiste nel trovargli un posto, fissarlo in un luogo. «Ma del resto – ha scritto Zanzotto – quale poeta non ha scritto pensando soprattutto all'*orizzonte* comune di tutti – la morte – e augurandosi che la catena delle presenze dei trapassati componga una frase, un positivo senso finale della realtà?» ⁴⁹

C'è qui, sottotraccia, il vecchissimo mito di Orfeo, ripreso da Orazio nella sua epistola *Ad Pisones*, e ancora più avanti da Vico. Il poeta scende tra i morti e quando torna su, seppur sconfitto nella sua lotta, raduna gli uomini e li conduce a fondare la città. I *silvestris homines*, gli uomini del bosco, diventano così i cittadini. Ed è forse questa la «coscienza ossimorica» di cui ha parlato Niva Lorenzini per il *Galateo in bosco*, ⁵⁰ nel quale, dopo che si è attraversata la distruzione del passato e del presente, si ripropone in chiusura il *cliché* dell'Arcadia seicentesca, coi versi di Nicolò Zotti che si congeda dal suo «bel bosco», promettendo di tornar «prest'a verte, e volentiera» perché so-

⁴⁷ Cortellessa, *Post-factum...*, p. 511.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Andrea Zanzotto, *Postfazione*, in Harrison, *Il dominio dei morti...*, p. 174.

⁵⁰ Niva Lorenzini, *Il presente della poesia. 1960-1990*, il Mulino, Bologna, 1991, p. 203.

lo lì si può trovare la «pase vera». La «pase», la pace: quella *Peace* che, recitando tra sé Hopkins, Fenoglio, come abbiamo visto, non riusciva a trovare nel paesaggio postbellico.

3. *Circoli*

Le singole date vanno comunque riferite, là dove appaiono, alle circostanze che originarono i versi e non al tempo dell'effettiva stesura.

Si dà quindi per inteso che là dove un riferimento temporale accompagna esplicitamente un testo, quel riferimento indica, senza eccezioni, una “partenza” o una fase e non rappresenta mai una data di composizione.⁵¹

Così si legge nelle *Note al Diario d'Algeria* pubblicato da Sansoni nel 1947 e nella *Nota* all'einaudiana prima edizione degli *Strumenti umani* (1965). Con parole quasi identiche Vittorio Sereni (1913-1983) ribadiva a distanza di venti anni la necessità di distinguere tra il momento sentimentale o ideativo e il momento della compiutezza compositiva. L'indicazione cronologica andava intesa non come un suggello conclusivo, ma come il marchio di una sollecitazione originaria, come la spinta da cui era scaturito il testo poetico. In questo modo il poeta suggeriva al suo lettore che il componimento aveva avuto una certa “vita” nel tempo, a partire da un preciso momento. Alle date si attribuiva pertanto un valore leggermente improprio. Da statiche esse diventano dinamiche: non fissano più nel tempo, ma indicano invece una durata. Il cartiglio «Campo Ospedale 127, giugno 1944» che segue ai versi di *Non sa più nulla, è alto sulle ali*, per prendere un solo celebre esempio, va pertanto inteso come la determinazione del primo ceppo di un percorso cronologico più articolato, che, apertosi nel giugno 1944 del fatto scatenante, si chiude con la pubblicazione del testo, e anzi si prolunga fin dentro il tempo della lettura.

La data non blocca, ma apre, inaugura un tempo nuovo,

⁵¹ Vittorio Sereni, *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1995, p. 417 e 470. Le successive citazioni saranno direttamente a testo col numero di pagina preceduto dalla sigla “P”.

che è il tempo a partire dall'evento e dalla sua ripercussione emotiva. Vi è dunque un fatto e la sua vibrazione attuale: vi è insomma un *durare*, un aprirsi di quel fatto nella dimensione del tempo, che si affida alla pagina stampata, convocando il lettore alla corresponsabilità per quell'evento originario e alla partecipazione a quel tempo iniziale. Di conseguenza, il "diario" perde ogni aspetto personale, autobiografico. La confessione scompare, tramutandosi in consegna: mentre si attenua la presenza dell'"io" s'intensifica la presenza di quel "tu", non detto ma presupposto in ogni atto di comunicazione.

Beninteso, un tale uso delle date è del tutto pertinente al modo di lavorare di Sereni, il quale, come ha spiegato Dante Isella, fissava «alcuni punti sicuri di riferimento» contratti in «un verso isolato», o in «un gruppo di due e anche più», quali «nuclei compatti, perfetti in se stessi, che, restando sempre intatti nella generale metamorfosi, si spostano da un punto all'altro del sistema» testuale, fino alla definizione conclusiva.⁵² Come mostra con chiarezza la storia testuale delle sue quattro raccolte, il poeta era incline alla trasformazione, alla ricombinazione, disponibile a sostenere una certa fluttuazione delle strutture, come mostrano le pubblicazioni provvisorie, parziali e frammentarie, di molti suoi testi precedenti la fissazione, spesso altrettanto provvisoria, nell'edizione in volume. L'indicazione della data non è il segnale di una conquistata identificazione formale, la quale si presenta piuttosto come un percorso, il tracciato di un movimento. Quella indicazione stabilisce invece la scaturigine. Ma non ha soltanto il valore di una testimonianza d'autore a uso dei futuri filologi; essa acquista un significato strategico nell'atto poetico complessivo, indicando che quei versi esistono "a partire da" e che attraverso di essi quel determinato punto di partenza si protrae nel tempo.

La distensione temporale è dunque collegata al permanere di stati ed eventi, i quali si ripropongono a distanza. Di qui proviene l'incidenza nella poesia di Vittorio Sereni dei più vari fenomeni della iteratività, come ha spiegato Pier Vincenzo Mengaldo mostrando che «una tecnica di disseminazione di membri simili» è il corrispettivo formale dell'importante «tema della sovrappo-

⁵² Dante Isella, *Prefazione*, in Sereni, *Poesie*, pp. XIII-XIV.

sizione del passato al presente». ⁵³ Il prolungarsi di una data nel tempo successivo incrina la successione regolare dei fenomeni, incrociandoli e sovrapponendoli. Si tratta di un fatto fondamentale, perché, per riprendere le considerazioni di Franco Fortini, che fu un interlocutore importante del poeta di Luino, «la presa di posizione della memoria» diventa «decisiva, non nel senso, caro ai nostri anni Trenta letterari, della evocazione, ma in quello della ripetizione». ⁵⁴ Sereni proveniva appunto da quegli anni Trenta, e cioè dall'ermetismo, cui era stato affiliato dallo stesso ambiente fiorentino dopo la pubblicazione nel 1941 della sua prima raccolta poetica, *Frontiera*. E fu proprio questo nuovo trattamento del tempo a distinguerlo da quell'esperienza, che egli del resto più volte indicò come insoddisfacente: anziché riandare indietro con la memoria verso una stagione cara e perduta, è *quella stagione perduta* a rivendicare la propria permanenza, il proprio insistere nel presente.

Il rovesciamento di prospettiva non potrebbe essere più radicale, ed è evidente che esso va letto dentro il complesso delle esperienze traumatiche a partire dalle quali Sereni volle costruire la sua poesia. Lo abbiamo già visto nella introduzione, dove abbiamo letto le osservazioni sereniane sugli effetti che la guerra ha prodotto nel campo poetico e sulla necessità di non cedere alla illusione di restituire quei «quattro o cinque sentimenti elementari» che tutti hanno vissuto, affidandosi, al contrario, «alla pazienza e alla memoria». ⁵⁵ In quelle pagine, come si ricorderà, Sereni argomentava contro ogni poesia scritta da dentro il tempo vissuto, e insomma soggetta al «male del reticolato», che è quanto dire alla creazione di una dimensione comunitaria, bastevole a se stessa e paradossalmente conciliatoria, pur nel disastro individuale e collettivo. Dimensione cui contrapponeva appunto la pazienza e la memoria, che, andranno rispettivamente intese come la capacità di sopportare una condizione divenuta definitiva, e come la disponibilità a diventare il veicolo della ripetizione, che è poi l'insistenza del trauma vissuto.

⁵³ Pier Vincenzo Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni* [1971], in Id., *La tradizione del Novecento* [1975], Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 382-410 [397].

⁵⁴ Franco Fortini, *Di Sereni* [1966 e 1972], in Id., *Saggi italiani* [1974], oggi in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzi e uno scritto di Rossana Rossanda, Milano, Mondadori, 2003, p. 648.

⁵⁵ Vittorio Sereni, *La tentazione della prosa*, pp. 23 e 24.

La svolta è dunque da fissare al tempo della guerra, e le prime conseguenze formali si dovranno pertanto rintracciare nel *Diario d'Algeria*, il quale, se pure ha elementi di continuità con *Frontiera* ed è lontano dagli esiti formidabili degli *Strumenti umani*, tuttavia reca già forte il nuovo passo. Del resto, la seconda edizione del *Diario*, apparsa pochi mesi dopo la pubblicazione del terzo libro, mostra alcuni significativi scambi con gli *Strumenti*, e soprattutto allinea le due prime sezioni, scritte durante la prigionia nel biennio '43-'45, con la sezione intitolata al "Male d'Africa" che fu invece composta dopo il 1947. Il fatto non è privo d'importanza, anche perché riguarda quella *necessitudo*, la fedeltà al contempo indesiderata e necessaria al fatto del passato, di cui parlò Pietro Chiodi per Beppe Fenoglio. Lo si vede nel componimento omonimo, recante la dedica «a Giansiro che va in Algeria» e la data 1958. In un dialogo con chi si appresta a visitare i luoghi in cui il poeta fu prigioniero emergono le immagini del ritorno dalla guerra, del complesso, paradossale tragitto «ponente ponente mezzogiorno» (v. 16) realizzato per arrivare in Italia, per raggiungere la quale, dall'Algeria, occorre piuttosto procedere verso levante e settentrione. Ma rispetto ai frammenti della memoria, «Trafitture del mondo che uno porta con sé | e di cui fa racconto a Milano», cui il poeta contrappone «la nuova | gioventù» che «s'industria a rianimare il ballo» (vv. 83-84), indifferente alle vicende di chi è passato attraverso la guerra, la voce di chi si accinge a viaggiare reclama la propria giovinezza («Siamo noi, vuoi capirlo, la nuova | gioventù – quasi mi grida in faccia [...]») e conseguente diversità rispetto alla generazione che ha fatto e perduto la guerra. Ed è a questo punto che la voce del poeta si rivolge al giovane chiedendogli «notizie d'Algeria | [...] di quanto | passò di noi fuori dal reticolato», le quali gli possano certificare che la propria non fu solo un'esistenza fantasmatica, di reclusi «sempre in ritardo sulla guerra | ma sempre nei dintorni | di una vera nostra guerra» (vv. 88-95).

Questa straziata richiesta di una controprova esterna, oggettiva, rispetto ai dati interiori precisa la situazione. Vi è un'esistenza bloccata, interrotta in un punto del tempo, anzi meglio: in un durare del tempo (i due anni della prigionia) che si distende nel tempo successivo. Durata e distensione si presentano nella forma della ripetizione, sicché non vi è alcun «racconto» che possa cristallizzarle, costringendole in una struttu-

ra che le blocchi e semmai le renda inerti. Questa situazione è per Sereni generazionale, come spiegò a Giancarlo Buzzi in un'importante lettera del 1961, nella quale, a fronte dell'osservazione dell'amico secondo cui egli non avrebbe «cantato né la guerra né la condizione della mia generazione», si chiede se non sia «proprio da escludere che proprio nello scoprirsi incapaci di descrivere la tragedia e di parteciparvi stia la "tragedia" della mia generazione, o – almeno – di ciò che la mia generazione possa appunto riconoscere» (P 481).⁵⁶ Riconoscere la necessità di una impossibilità: ecco qual è per Vittorio Sereni il lascito dell'esperienza della guerra per la generazione di chi è nato in Italia nei primi anni '10 del Novecento, e che dunque ha avuto venti anni negli anni Trenta, e trenta durante la Seconda guerra mondiale.

All'interno di questo quadro appare allora interessante il commento col quale Giacomo Debenedetti concluse il suo corso nell'anno accademico 1958-59, quando lesse agli studenti la già ricordata *Non sa più nulla, è alto sulle ali*. Di quei versi il grande critico dava un giudizio divenuto celebre: «In quel caduto, che il poeta non vorrebbe ascoltare, la storia è entrata nella poesia di Sereni. Potremmo quasi assumere emblematicamente questa lirica come il momento in cui la storia entra nella poesia nuova».⁵⁷ Debenedetti si riferisce al «primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna» che, una volta morto, tocca «la spalla» del poeta prigioniero in Algeria per parlargli, e che il poeta si rifiuta di ascoltare perché a sua volta «morto l alla guerra e alla pace». La lettera del 1961 illumina questo commento del 1959 (che Sereni non poteva conoscere), perché precisa che la storia entra nella poesia nuova solo nella forma dell'impossibilità di assumerla come fatto compiuto. Lo aveva avvertito Umberto Saba già nel 1947, quando, recensendo il *Diario d'Algeria*, aveva parlato del distacco della giovane generazione dalla storia e aveva spiegato che la

guerra spaventosa, che i popoli, a lungo andare, ricorderanno solo per i carri piombati e le camere a gas dei tedeschi, non sembra

⁵⁶ Cfr. anche Fabio Moliterni, *Forma e sapere tragico nel luogo della lirica. Giorgio Caproni e Vittorio Sereni*, in «Critica letteraria», XXIX (2001), n. 110, pp. 89-114.

⁵⁷ Giacomo Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento*, introduzione di Pier Paolo Pasolini, Milano, Garzanti, 1974, p. 229.

abbia scosso più che tanto i giovani vissuti nel clima che l'ha generata. È scivolata sulle loro spalle come fastidiosa acqua di pioggia; l'hanno subita come un normale fatto di amministrazione.

Il poeta triestino, che era divenuto amico del più giovane collega motivava l'elogio alla raccolta sereniana con un argomento forse paradossale, sostenendo che Sereni aveva «sentito tutto questo», cioè tutta questa distanza, «aggiungendovi, di suo, quella mestizia e quella tenerezza che fanno del suo *Diario* una testimonianza felice». ⁵⁸ Saba insisteva dunque sulla paradossale presenza della storia al di fuori di ogni partecipazione alla stessa, di ogni possibilità ad agirla e comprenderla. L'argomento è ripreso da Franco Fortini che giudica gli *Strumenti umani* come «un libro che può essere anche letto come una raffigurazione della storia italiana – in una certa misura europea – degli ultimi quindici anni»; ⁵⁹ ed è ribadito, sempre a proposito del terzo libro, da chi ha osservato che la poesia di Sereni contiene «in sé tanta storia: privata [...] e collettiva» e che la «resa dei due piani, personale e storico (con rara capacità di leggere il primo come metafora del secondo), è propria anche della sua importante produzione in prosa». ⁶⁰

Certo, la differenza di accento tra questi pareri in apparenza concordi sta tutta nelle date cui fanno riferimento, giacché per Debenedetti già la seconda raccolta accoglie la storia, mentre per Fortini e altri tale spostamento d'intenzionalità riguarda solo la terza raccolta. Resta però il punto comune, che consiste nel rimarcare la presenza del fatto storico nell'opera di Sereni. Semmai nella forma paradossale individuata per primo da Umberto Saba: storia ci sarebbe in Sereni perché subita come «normale fatto di amministrazione», dimensione grigia, non più eroica. Proprio come hanno osservato altri due critici d'eccezione, Mengaldo e Raboni. Il primo ha infatti spiegato la presenza del «passato come ricordo ossessivo entro l'insignificanza e monotonia del presente, ferita rimasta aperta», chiarendo che è la «prigionia come sospensione, come

⁵⁸ Umberto Saba, *Diario d'Algeria* [1947], in Id., *Tutte le prose*, pp. 999-1002.

⁵⁹ Fortini, *Di Sereni*, p. 635.

⁶⁰ Enrico Testa, Introduzione all'antologia da lui curata *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 4-5.

parentesi personale e storica, che ha costretto o consentito di continuare a “vivere... oltre la dittatura e ignorando la dittatura”, piuttosto che *contro* la dittatura, impedendo di partecipare a quel tentativo, finalmente, di costruirsi responsabilmente e attivamente la propria storia, senza più subirla, che è stata la Resistenza». Il secondo ha scritto invece che «la storia che, con il *Diario d'Algeria*, è “entrata nella poesia di Sereni”, [è] la storia come “angolo morto” di se stessa, limbo, “girone grigio”», concludendo che «a entrare con il *Diario* nella poesia di Sereni potrebbe essere, più precisamente, l'esperienza – l'esperienza nella specie emblematica e traumatica di fine della giovinezza, del suo limpido, incantevole, malinconico sogno d'attesa». ⁶¹

Ebbene, se con Cathy Caruth possiamo intendere il trauma come «una rottura nell'esperienza mentale del tempo», ⁶² la poesia di Sereni a partire dal 1947 si cimenta con la rappresentazione di una tale rottura, cioè col riconoscimento della necessità di una impossibilità. L'impossibilità di rappresentare la storia e insieme la necessità di rendere l'effetto singolare, o soggettivo, di una tale impossibilità. Che è poi, detto in altri termini, il modo della ripetizione come modo specifico col quale si vive il rapporto con la storia.

Quanto accade con le date, cioè il loro protendersi nel tempo, accade del resto anche coi luoghi. La distensione temporale comporta anche una certa *insistenza* spaziale. Lo spiega lo stesso poeta a proposito della *barbed wire fever*, quella febbre del reticolato sulla quale Sereni sarebbe tornato nel 1949 recensendo *Il campo 29* di Sergio Antonelli e che sarebbe il più visibile segno della scissione tra «la condanna – teorica – della guerra per la quale si era combattuto» e «il senso coecente di quella vitalità male impiegata e peggio spesa, ma pur sempre presente e disponibile quanto più impossibilitata a incidere su

⁶¹ Cfr. Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni*, pp. 405 e 409; Giovanni Raboni, *Sereni: una vita prossima e lontana*, in Id., *La poesia che si fa*, p. 172. Lo stesso Andrea Cortellessa ha ribadito le osservazioni di Raboni, osservando che «la storia che entrerebbe nel sistema sereniano all'altezza del *Diario* è piuttosto il rovescio grigio, limbico e purgatoriale, della Storia collettiva – quella Storia di cui Fortini disse acutamente che Sereni aveva in effetti subito il “furto”» (cfr. Andrea Cortellessa, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 2006, p. 97).

⁶² Cathy Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1996, p. 61.

una qualunque realtà». ⁶³ Queste osservazioni dell'autore illuminano i versi de *Il male d'Africa*. Il confronto tra una vecchia gioventù spesa male e una nuova gioventù che ignora, ballandoci sopra, quanto è accaduto in un passato ancora recente è il teatrino che consente di mettere in scena il più profondo conflitto tra l'astratta condanna della guerra e la vitalità che non si è adoperata, mostrando la mancata composizione di quelle spinte contrapposte.

Questa stessa condizione viene ripresentata decenni dopo in *Esterno rivisto in sogno*, pubblicata per la prima volta nel 1977 e poi raccolta in *Stella variabile* (1981). Vi vengono fatte precipitare e confondere almeno tre diverse fasce temporali: quella, vissuta, della prigionia («Andiamo per gli uadi d'Algeria | a cogliere sassame per muretti a secco», vv. 9-10), quella, fantasmizzata, in cui appare «Campana di Marradi | esperto in cariche aggiuntive | poeta a tempo perso» (vv. 21-23), presenza che rimanda alla Prima guerra mondiale, e quella infine dell'oggi, dove ci si rammarica che «Mai più [...] | saremmo stati tanto uguali» (vv. 1-2). La condizione di prigioniero diventa qui *figura*, proponendosi come analogo di quel «[...] vestibolo del tempo indifferente | comunemente detto fine della gioventù» (vv. 6-7). Il campo di prigionia vale dunque come trasfigurazione spaziale di una condizione temporale, dove vige un regime di uguaglianza dovuto alla riduzione di tutti alle medesime necessità elementari e alla identità dei compiti e delle responsabilità. Il recinto, il cui confine è sancito dal reticolato, diviene proiezione allegorica di un'inerzia di vita, di una stagnazione (la «vitalità male impiegata e peggio spesa» del 1949). Dentro questo recinto i prigionieri, che quasi si direbbero cugini delle coeve figure beckettiane, vanno avanti e indietro in una «*doppia fila | marciante negli opposti sensi*» (vv. 34-35), ognuna recando con sé un sasso da aggiungere al muretto che proteggerà «dalle piogge di quell'autunno» (v. 11). L'inserzione del personaggio Campana produce un anacronismo decisivo a questo punto del percorso poetico di Vittorio Sereni, perché svincola la nitida figurazione da ogni elemento anedddotico, e così sot-

⁶³ Vittorio Sereni, *Il campo 29* [1949], in Id., *Lecture preliminari*, Padova, Liviana, 1975, p. 15.

trae definitivamente il *Diario d'Algeria* al rischio "diaristico".⁶⁴ Vi riesce perché la guerra è adesso una condizione generale, un fatto non più "compiuto", sottratto alla cronaca, per il quale non valgono le partizioni cronologiche storiche. Essa diviene invece lo sfondo che rende i luoghi, e primo tra tutti il campo di prigionia, *insistenti*, al pari di quanto accade per le date che registravano gli eventi. Tale insistenza assume il carattere della ciclicità, o forse meglio ricorsività, per cui di testo in testo, e di epoca in epoca riappaiono i medesimi scenari.

Questo orizzonte permanente che trapela al di sotto delle sagome del quotidiano postbellico è il dispositivo allegorico principale della poesia sereniana, che giustifica la ricorrente immagine del *purgatorio* utilizzata per descriverla.⁶⁵ Al di là di ogni declinazione religiosa, quell'immagine rende infatti l'idea del ritorno, della ripetizione di uno schema fisso, o, più precisamente, della ripetizione di un tempo e di uno spazio. Se dunque, come è stato osservato, «dopo il decentramento patito sulla sabbia del deserto, Sereni non si accentra veramente mai»,⁶⁶ quella dimensione spaziale e psicologica («Vado a dannarmi insabbiarmi per anni», si legge in *Italiano in Grecia*) costituisce il centro intorno a cui ruota tutto la sua esperienza letteraria successiva, tale da assimilare dentro quella forma (la ripetizione) ogni altro spazio praticato, che sia la fabbrica, il luogo di lavoro, il «posto di vacanza», o, tra tutti, la città.⁶⁷

La forma della ripetizione riguarda soprattutto i luoghi segnati nella memoria, ed è dunque presente nei testi in cui più

⁶⁴ Per la presenza della Prima guerra mondiale nella poesia di Sereni, e per il rapporto tra il proprio padre carnale (che quella guerra la fece) e Ungaretti, il proprio padre poetico (che pure fece quella guerra), cfr. Andrea Cortellessa, *Tracce di un'altra guerra tra le «materie prime» di Vittorio Sereni*, in «Allegoria», XIV (2002), n. 40-41, pp. 53-79.

⁶⁵ Cfr. Giorgio Bàrberi Squarotti, *Gli incontri con le ombre*, in *La poesia di Vittorio Sereni*. Atti del Convegno, Milano, Librex, 1985, pp. 68-85. Si direbbe che la dimensione purgatoriale sia particolarmente conveniente con la confusione temporale. Si pensi che in una redazione scartata di *Esterno rivisto in sogno*, Campana si rivolge così al compagno che procede nella fila opposta: «"Tu eri Sereni" – tra le file l degli andanti e venienti l mi riconobbe alla voce» (PP 725).

⁶⁶ Roberto Galaverni, *Seguendo il luogo dei poeti: la terza generazione italiana (e oltre)* [2000], in Id., *Dopo la poesia. Saggio sui contemporanei*, Roma, Fazi, 2002, p. 37.

⁶⁷ Lo osservava già Maria Antonietta Grignani, «Lavori in corso»: addetti e dintorni, in *La poesia di Vittorio Sereni*, pp. 119-133. Cfr. anche Galaverni, *Seguendo il luogo dei poeti...*

forte è il riferimento all'esperienza vissuta, ma diventa significativa quando è presente anche in testi che non parlano, o non solo e non in maniera esplicita della guerra. È quanto accade in *L'otto settembre* (nel *Diario d'Algeria* a partire dalla seconda edizione del 1965) dove la doppia data «'43/'63» indica il protrarsi nel tempo non di un rituale celebrativo (come sarebbe il caso, per esempio, del venticinque aprile) ma del *vulnus* segnato dall'armistizio. Ed è quanto accade, come s'è visto, in *Esterno visto in sogno*, dove il tema spaziale del deserto algerino ha come effetto la sovrapposizione e confusione dei tempi.⁶⁸ Diverso invece è il caso di *Una visita in fabbrica*, dove la condizione lavorativa alienante induce un operaio a fare il confronto con la più pericolosa ma certo più vivificante condizione della guerra partigiana (IV, vv. 4-7); e diverso è il quadro offerto da quei componimenti del quarto libro (e quindi databili agli anni settanta), in cui il profilo del lager e delle sevizie naziste riappare dietro il quadretto onirico che ospita l'apparizione di alcune donne amate (*Le donne*) o nel gesto d'ira trattenuta con cui il soggetto vorrebbe castigare una bimbetta fastidiosa (*Sarà la noia*). Per non parlare di quella sorta di commento perpetuo del lavoro poetico costituito dalle prose raccolte in *Gli immediati dintorni* e *La traversata di Milano*, dove frequente è il trasferimento di immagini e situazioni dal passato al presente (valga per tutti il clima tetro costruito con *L'opzione*).

In tutti questi testi vige un'organizzazione dei dati spaziotemporalmente che spinge sul pedale della permanenza del passato, ottenendone una complessiva dimensione allegorica, e anzi direi figurale, nel senso che il passato è concepito come la *figura* che, risiedendo sottotraccia, permette di leggere il presente.⁶⁹ È questo dispositivo allegorico che trasfigura il fatto soggettivo o biografico in fatto generale, valido per tutti; ed è questo

⁶⁸ È interessante che questa sovrapposizione di luoghi, il fatto cioè che dietro, o sotto, un paesaggio si riveli lo schema di una ripetizione spaziale, Sereni l'abbia individuata anche in altri poeti. Penso alle osservazioni che nel 1977 dedicò a *Il ritorno* di Eugenio Montale individuando nelle «dune | sabbiose» di Bocca di Magra le «Fiandre, guerra tra le dune, Dunkerque». La sovrapposibilità dei versi montaliani sta per una sovrapposizione di spazi.

⁶⁹ L'eco di questa permanenza suona ancora più rimbombante per il fatto che Sereni ha pubblicato relativamente poco, e con grande distanza tra i testi: 1941, 1947, 1965, 1981, con pubblicazioni frammentarie progressive e con integrazioni delle raccolte già pubblicate che hanno contribuito a intrecciare i tempi.

stesso dispositivo che sottrae alla guerra il carattere storicamente definito di “seconda guerra mondiale” per trasformarla in condizione esistenziale. La dialettica pare a questo punto chiara: da una parte c’è la «persistenza del passato nonostante il tentativo di cancellare la guerra dal presente»;⁷⁰ dall’altra parte c’è invece un movimento formale che, individuata questa persistenza, la trasforma in strumento di rappresentazione dell’esperienza stessa.

In questa dialettica la poesia assume «la forza di capire la realtà», essa si fa «*capiente* nei suoi confronti», trovando «la capacità e la forza di accoglierla e narrarla senza farsene fagocitare, senza perdere la propria identità e la propria distanza».⁷¹ Queste parole di Giovanni Raboni appaiono quasi una glossa delle pagine sereniane dedicate al *Poeta della prigionia*: pazienza e memoria sono infatti gli strumenti di articolazione di questa capienza; ciò che impedisce all’operazione poetica di essere schiacciata su quella rottura dell’esperienza temporale che è il trauma.

Il che non vuol dire che il trauma non esista più e che il tempo si disponga in un disegno lineare e comprensibile. La frattura c’è, ed essa non permette nemmeno l’identificazione del soggetto come “soggetto ferito”, che è invece proprio quel che tenta di fare il poeta della prigionia nella sua restituzione falsificata dell’esperienza. Ecco perché la ripetizione assume in Sereni la forma figurale: perché appunto essa non viene congegnata come il meccanismo di costituzione di una vicenda individuale, ma come lo schema che congiunge una serie di eventi dislocati nello spazio. Lo chiarisce un brano di *Algeria '44* (in *Gli immediati dintorni*), in cui il poeta scrive :

Ripenso al [campo] 131, e, vedendolo ormai abitato soltanto dal ricordo di noi, mi domando se la pietà verso noi stessi non s’intratti per caso a una pietà prima ignorata per i luoghi che sono deserti, ora, di noi. (19-20)

⁷⁰ Laura Barile, *Il passato che non passa. Le «poetiche provvisorie» di Vittorio Sereni*, Firenze, Le Lettere, 2004, p. 194 (qui si legge anche una riflessione su Sereni che legge Montale, nel capitolo intitolato “Per una poetica della luce: Bocca di Magra e *Un posto di vacanza*”, pp. 103-127).

⁷¹ Giovanni Raboni, *Sereni a Milano*, in *Per Vittorio Sereni*. Convegno di poeti, Luino 25-26 maggio 1991, a cura di Dante Isella, Milano, All’insegna del pesce d’oro, 1992, pp. 41-49 [46].

Lieu de mémoire, il campo di prigionia diventa uno schema vuoto, in cui il ricordo dei singoli (vittime e testimoni) che vi si proietta viene trasformato in un nuovo potenziale emotivo, reso possibile dall'assenza di quei singoli. I luoghi, che sono già stati lo scenario dello strazio, si fissano adesso in una nuova fisionomia emblematica che ricorda la riflessione di Walter Benjamin sul rapporto tra storia e redenzione, dove la prima, che è la messa in ordine della successione dei fatti, così da ricavarne un disegno chiaro e manifesto, consiste nel rivelare all'uomo la necessità della seconda. Ma, come osserva il filosofo tedesco nella terza delle sue *Tesi di filosofia della storia*,

Il cronista che enumera gli avvenimenti senza distinguere tra piccoli e grandi, tiene conto della verità che nulla di ciò che si è verificato va dato perduto per la storia. Certo, solo all'umanità redenta tocca interamente il suo passato. Vale a dire che solo per l'umanità redenta il passato è citabile in ognuno dei suoi momenti. Ognuno dei suoi attimi vissuti diventa una "citation à l'ordre du jour" – e questo giorno è il giorno finale.⁷²

L'umanità redenta vive dunque in vista della fine, costruendo ogni tratto del suo cammino secondo il principio dell'entelechia, della disposizione teleologica. Di contro, ogni «immagine irrevocabile del passato [...] rischia di svanire» innanzi «ad ogni presente che non si riconosca significato, indicato in esso».⁷³ Quanto avviene in Sereni è che lo schema di ripetizione (un paesaggio che torna, un gesto che riappare) stringe in una forma (la *figura* che si diceva) il presente, il quale, mentre non si riconosce «significato, indicato» nel passato, tuttavia da quel medesimo passato è costituito. Il presente viene dunque snaturato dal suo passato, che è poi la via attraverso la quale si realizza l'incontro dei vivi coi morti e la trasfigurazione dello spazio, ossia la rivelazione della sua dimensione *haunted*, infestata, satura di una presenza "altra". Il tempo di Vittorio Sereni, con ogni evidenza, è un tempo privo di redenzione, nel quale gli avvenimenti non potranno essere né enumerati né ordinati in un disegno dotato di senso compiuto: non si dà, in lui, una storia che valga per la Storia.

⁷² Cfr. Walter Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in Id., *Angelus Novus*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962, p. 76.

⁷³ Ivi, p. 77.

La compiutezza, abbiamo letto prima nello stesso Benjamin, appartiene al registro del “simbolo”; lo spazio-tempo realizzato nell’opera di Sereni è invece segnato dal registro della “allegoria”, che si sottrae al regime del riconoscimento e della pienezza di senso dimostrando l’opacità del rapporto tra significante e significato. Come s’è visto anche a proposito del lavoro di Andrea Zanzotto, l’allegoria conserva i frammenti come tali, sottoponendo chi contempla la scena del mondo allo scorrimento e sovrapposizione di sequenze d’immagini frammentarie. Questo scivolamento metonimico – che poi null’altro è se non l’apparire in superficie (il volto immedicabile) di quanto corre sottotraccia – si legge in una serie di testi che il poeta ha voluto collocare l’uno di seguito all’altro in *Apparizioni o incontri*, la terza sezione degli *Strumenti umani*. La stessa incertezza dell’intertitolo rende conto della natura spettrale di cui parlano queste poesie, che rappresentano un’esperienza a mezzo tra la testimonianza di un’emersione dal mondo sommerso (l’improvviso apparire o “rendersi manifesto”) e l’impatto col reale (l’altrettanto improvviso incontrare o “imbattersi”). Il doppio statuto mi pare evidente nella breve serie costituita da *Dall’Olanda*, *La pietà ingiusta* e *Nel vero anno zero*; si tratta infatti di tre testi che parlano del manifestarsi “dopo” di quanto è stato “prima”, e che dunque, evitando ogni forma di cronaca storica, rendono conto del durare di quel che è stato.

Ognuno di questi componimenti meriterebbe un’analisi puntuale; ma per le nostre necessità può forse bastare render conto dei principali loro elementi e, direi così, del loro funzionamento, che ne fanno un insieme assai coerente. *Dall’Olanda* è un trittico i cui quadri s’intitolano *Amsterdam*, *L’interprete* e *Volendam*. Nel primo si racconta dell’improvviso incontro, «svoltando a un ponte», con un cartello che recita «non | questa è la casa», ma semplicemente: «Casa di Anna Frank» (vv. 5-8). È evidente in questo caso che, eliminando ogni forma di deissi spaziale (“questa è”, o anche “qui si rifugiò”, per esempio), l’iscrizione riesce a “rendere presente” il luogo dove la bambina si nascose scrivendo il suo diario sino agli ultimi giorni che la videro morire lentamente. Il commento dei versi successivi, che s’interrogano ancora una volta sulla questione se la scrittura sia un privilegio rispetto alla memoria (proseguendo in quella direzione di cui s’è discusso nella introduzione di questo libro), insiste sulla sovrapposizione dei tempi attraverso la disposizione nello

spazio – che è quanto dire che insiste sulla *struttura topologica della memoria*, sul suo costituirsi attraverso un linea permanente dell'orizzonte. L'avventura sentimentale narrata in *Amsterdam* continua infatti narrando il tentativo da parte dell'*io* di ritrovare, dopo il primo incontro, quella casa: «a ogni svolta a ogni ponte lungo ogni canale | continuavo a cercarla senza trovarla più | ritrovandola sempre» (vv. 15-17). La città olandese diventa così un grande teatro della memoria, dove le strade, i ponti, gli edifici si presentano come una «anima» coerente che «s'irraggia ferma e limpida | su migliaia d'altri volti», come «germe | dovunque e germoglio di Anna Frank» (vv. 23-25).

Lo spazio urbano diventa dunque una vertiginosa macchina del tempo, attraverso la quale si fa manifesto il perdurare di un evento terribile. Ma intanto lo spazio è anche quanto viene abitato dal presente dei rapporti economici e politici, dal presente che si pretende bidimensionale, privo di spessore temporale. Di questo rende conto il secondo quadro del trittico, *L'interprete*, costituito da una breve allocuzione del personaggio indicato nel titolo, il quale spiega che «Adesso tornano. Floridi, chiassosi | pieni zeppi di valuta» (vv. 1-2): si tratta, ovviamente, dei tedeschi, che, dopo l'impetuosa ripresa economica degli anni Cinquanta, tornano in Olanda come turisti dopo esserci stati come invasori. Di fronte a tanto, l'interprete, che dovrebbe appunto mediare tra i due mondi linguistici e culturali, ha deciso di limitarsi al suo lavoro, dando «Informazioni, quante vogliono», ma senza concedere «una parola di più» (vv. 4-5), e spiega che «Non si tratta | di rappresaglia o rancore. | Ma d'inflessibile memoria» (vv. 5-7). Vedremo tra poco che cosa voglia dire questa pretesa inflessibilità, che cosa essa possa effettivamente realizzare. Prima è necessario presentare il terzo brano del trittico, intitolato *Volendam*, dov'è descritto una breve escursione per visitare la piccola città olandese, costruita su un *polder*, e quindi sottratta al mare attraverso il sistema delle dighe. Il componimento si presenta come una *interpretatio nominis*, la figura retorica che dà conto di una realtà effettuale spiegandone il nome: in questo caso, il modo gerundivo del verbo latino “volo” (‘volere’), da cui appunto “volendus, -a, -um”, suggerisce la costruzione perifrastica passiva che indica la necessità di un'azione. Sotto il nome della città (Volendam) c'è allora il suo significato, se è vero che per avere quello spazio è stato ‘necessario volerlo’, fatto che Sereni sintetizza spiegando che «qui c'è posto | per

la procreazione solamente l e la difesa dalla morte» (vv. 4-6). Il tritico sembra dunque chiudersi con una nota “progressiva”, o “eroica”, richiamando i versi della *Ginestra* leopardiana (testo tra i più influenti nel Novecento italiano), con la lotta degli uomini contro le forze della distruzione, dopo la quale potrà venire l’«amore», che «è dei figli l ed è più grande. Impara» (vv. 11-12): versi che chiudono componimento e tritico.

Ma il componimento successivo, *La pietà ingiusta*, riapre il significato che sembrava consegnato al primo elemento del tritico, presentando la scena di un incontro d’affari condotto in lingua francese e in contesto internazionale alla presenza di un importante compratore, del quale si dice subito che «il paraît qu’il en fut un, un SS». Istruito a dovere sulla necessità di non dire cose sconvenienti perché l’affare vada in porto, l’*io* si sente preso in un grande «trucco», una «messinscena» che nasconde l’orrore, le «nubi d’anime l esalanti-esulanti da camini» (vv. 23-24). Di fronte a questa scena mentale si pone «una questione d’occhi fermi sul cammello che passa l e ripassa per la cruna in piena libertà» (vv. 27-28), e cioè la necessità di guardare il mondo del presente in cui la parabola evangelica è stata sconfesata e dove pertanto il ricco ha l’ingresso privilegiato nel regno del Signore, mentre il cammello va avanti e indietro attraverso lo stretto pertugio della cruna dell’ago. Il neocapitalismo ha insomma azzerato la storia, risarcendo chi già fu carnefice e facendolo «bene pransus et bene potus arbitro dell’affare» (v. 52), quale una reincarnazione del Trimalcione petroniano.

Di questo stesso azzeramento parla *Nel vero anno zero*, che alludendo al titolo del film di Rossellini ne stravolge il significato. Altro che *ground zero* delle rovine tedesche, altro che panorama desertico dei bombardamenti aerei, la riduzione della storia a un presente immemoriale è l’effetto della ripresa economica, del *boom*, del «miracolo» accelerato dalla progettualità del Piano Marshall. Nella baldoria di un finesettimana tedesco, terminato il lavoro, un altro personaggio prende la parola. Questa volta non si tratta né di un interprete olandese, né di un uomo d’affare, ma di un tedesco, il «più festante», compiaciuto del fatto che si siano ritrovati tutti per andare insieme a Sachsenhausen «a mangiare ginocchio di porco». All’invito di questa figurina, l’*io* risponde freddo, così che ne nasce un dialogo nel quale le due voci si mischiano mentre pian piano si rivela l’inconciliabilità dei loro orizzonti. Ancora una volta Sereni uti-

lizza le due figure retoriche della prosopopea (e dunque la dimensione dialogica) e della *interpretatio nominis* per mostrare la dimensione irrendente della storia, la sua inconciliabilità sentimentale. Se infatti Sachsenhausen significa semplicemente «le Case dei Sassoni», ed è dunque un toponimo assolutamente banale nel mondo germanico (in questo caso specifico «è il nome di un quartiere di Francoforte»), in una omonima cittadina nei pressi di Berlino venne realizzato – lo spiega una nota dell'autore – «il primo campo di concentramento nazista».

Il conflitto diventa allora chiaro. Da una parte ci sono i giovani, i sopravvissuti, e insomma «le nuove belve», capaci di ingoiare di tutto, che «A balzi nel chiaro di luna s'infilano in un night» (v. 20),⁷⁴ dall'altra c'è chi vede nella continuità dei nomi la continuità delle cose, riconoscendo nel presente lo schema della ripetizione. Uno schema, come spiegò in maniera illuminante Franco Fortini, dominato dalla figura dell'*ancora*, cioè di quell'«avverbio che annulla la memoria nella identità».⁷⁵

Si dispiega, così, davanti agli occhi di chi viene dopo la guerra mondiale la frammentazione del mondo, e con questa l'impossibilità di darvi un significato compiuto, di leggerci una soluzione complessiva e unificante. *Time is out of joint*, come aveva detto Amleto e come ripeteva in quegli stessi anni Philip K. Dick presentando i suoi mondi fantascientifici che ricoprono, morta spoglia, il mondo della realtà postbellica.⁷⁶ Il tempo è scardinato, e pertanto irrigidito in una sua, forse a volte sontuosa, forma funebre. Su questa dimensione temporale, che è tempo sigillato in uno spazio, dinamismo bloccato in icona, Vittorio Sereni allestisce uno dei suoi componimenti più celebri, il complesso poemetto in sette parti intitolato *Un posto di vacanza* e ambientato a Bocca di Magra, località di vacanza piuttosto celebre negli anni Cinquanta per la presenza di scrittori, intellettuali e artisti. Intorno al punto in cui il fiume entra nel mare, Sereni anima un teatrino dialogico, contapponendo le due rive del fiume come similitudine della divisione filosofica e politica

⁷⁴ Sullo «scenario cittadino» come «parabola del "morto tempo", cioè della seconda guerra mondiale sentita come colpa storica in via di rimozione», cfr. Maria Antonietta Grignani, «Lavori in corso»..., p. 126.

⁷⁵ Fortini, *Di Sereni*, p. 638.

⁷⁶ Per una lettura politica di Dick, cfr. Gabriele Frasca, *L'oscuro scrutare di Philip Dick*, Roma, Meltemi, 2007.

che in quegli stessi anni caratterizzava le due rive della Senna, e accampano nella sinistra una presenza insieme amica e severa dietro la quale s'individua l'allusione a Franco Fortini. Ci sono, nel lungo componimento, anche altre presenze, il cui statuto si direbbe in qualche modo extratemporale, come per esempio nel caso di «Elio», cioè Elio Vittorini; ma soprattutto c'è un fitto dialogo con la poesia, col suo senso, col vuoto dei nomi, che non riescono a bloccare le cose, e, innanzitutto, la storia (qui è il senso dell'impegno filosofico e politico), che innerva le vicende dei singoli e delle collettività, come ricorda perentorio il verso che recita: «Anno il '51. Tempo del mondo: la Corea» (I, 34). Il '51: ancora una volta Sereni, indicando una data precisa, non blocca il flusso temporale, ma fissa l'inizio di un processo. In questo caso, fingendo lo scrupolo del vacanziero, cronista del suo svago, che vuole ricordare con precisione un'estate, quel che vi si fece, quel che si discusse, il poeta marca l'epoca del passaggio, dal dopoguerra alla stagione del miracolo economico italiano e della conseguente affermazione del neocapitalismo. Di fronte allo svolgersi dimentico di un'epoca che si trasfigura in quella successiva, il paesaggio fissa le coordinate del significato, e di nuovo l'apparente dinamicità del tempo resta bloccata nello spettro della staticità spaziale, attraverso cui si struttura la memoria. A partire da un localizzatissimo *qua*:

Qua sopra c'era la linea, l'estrema destra della Gotica,
 si vedono ancora – ancora oggi lo ripeto
 ai nuovi arrivi con la monotonia di una guida –
 le postazioni dei tedeschi.
 Dal Forte gli americani tiravano con l'artiglieria
 e nel '51 la lagna di un raro fuoribordo su per il fiume
 era ancora sottilmente allarmante,
 qualunque cosa andasse sul filo della corrente
 passava per una testa mozzata di trucidato.
 Ancora balordo di guerra, di quella guerra
 solo questo mi univa a quei parlanti parlanti
 e ancora parlanti sull'onda della libertà

(I 45-56)

Si contano ben cinque *ancora* in soli dodici versi, a ribadire l'insistenza del tempo nello spazio, e il conseguente prolungamento del passato dentro il presente. I residui dei trinceramenti; il corto-circuito tra il ricordo del suono dei mezzi milita-

ri e i suoni attuali della vita di villeggiatura; la sovrapposizione della sequenza di un film (la «testa mozzata» è il ricordo di una scena di *Paisà*)⁷⁷ a quanto si agita innanzi agli occhi carnali: l'intero campo percettivo del soggetto sopravvissuto si anima di *revenants*, senza che però le tracce del passato – a dispetto di ogni filosofia ermeneutica – si possano costituire in un intero.

Come sempre accade in Sereni, anche questo importante testo ha avuto una lunga e complessa gestazione, un cui primo assestamento, prima di conseguire la forma definitiva, si ebbe nel 1967, quando sulla rivista «Paragone» furono anticipati alcuni versi del componimento allora *in progress*. L'edizione era accompagnata da alcuni interventi critici, tra cui figuravano anche delle notevoli pagine di Roberto Roversi, che ragionava sull'importanza nel testo, a quell'epoca ancora monco, del tema della guerra, intesa non come «una possibilità nera del futuro, ma la realtà stessa, il presente, la condizione della vita».⁷⁸ Roversi riconosceva dunque nella poesia di Vittorio Sereni una sorta di funzione perenne della guerra, quale avrebbe poi constatata anni dopo anche Giovanni Raboni. Una funzione che va al di là di una specifica sovrapposizione tra il 1945 e 1951, pur rilevata puntualmente dallo stesso autore,⁷⁹ e che va letta piuttosto alla luce di un prezioso appunto, presente nei materiali «del fondo Spagnol» e raccolto nell'apparato approntato da Dante Isella, dove leggiamo che due fonti sarebbero presenti in *Un posto di vacanza*, il vangelo di Matteo (IV, 8-9) e l'ottava novella della quinta giornata del *Decameron*, meglio nota come novella di Nastagio degli Onesti.⁸⁰ Il riferimento è prezioso. La

⁷⁷ Cfr. gli apparati al testo in OP 782. Si tratta del sesto episodio del capolavoro di Rossellini, che può anche essere considerato un grande poema visivo sull'impossibilità della sepoltura, secondo uno schema simile a quanto discusso qui nel secondo capitolo. L'episodio si apre con il corpo di un partigiano trucidato dai nazifascisti che scivola lungo la corrente; dopo averlo recuperato esponendosi ai tiri dei cecchini tedeschi, alcuni suoi compagni lo seppelliscono scavando con le mani, in una zona di infidi acquitrini, una buca provvisoria: alla fine dell'episodio, tutti questi partigiani, fatti prigionieri dai tedeschi, vengono ributtati nel fiume coi mani e le braccia legati. Il cadavere è, così, restituito alla corrente.

⁷⁸ Cfr. Roberto Roversi, *Questioni di poesia. Vittorio Sereni per «Un posto di vacanza»*, in «Paragone», XVIII n.s. (1967), n. 24, pp. 98-101, p. 99. Gli altri interventi sono di Aldo Rossi e Andrea Zanzotto.

⁷⁹ Cfr. Vittorio Sereni, *Tra vacanza e lavoro*, in AA. VV., *Giancarlo De Carlo*, Milano, Bassoli Fotoincisioni, 1964, pp. 5-6 (si legge negli apparati di OP 787-88).

⁸⁰ Cfr. gli apparati al testo in OP 750.

novella boccacciana racconta di un gentiluomo, amante non riamato, che, perdutosi nei boschi del Ravennate durante una battuta di caccia, assiste alla terribile scena di una donna sbrannata da una muta di cani infernali istigati da un cavaliere. Questi, interrogato dal giovane, risponde che quel che ha visto è la punizione impartita alla giovane in eterno per aver rifiutato il suo amore e indotto l'amante al suicidio, e che, pur ripetendosi continuamente nell'Inferno, ogni venerdì viene inscenata nel paesaggio reale in cui la vicenda ebbe luogo (*Dec.*, V, 8, 21-27). Conta poco lo sviluppo della vicenda e l'esito felice che Nastagio può ricavare da questo terribile spettacolo; è invece importante che l'ambientazione e il meccanismo della novella si siano sovrapposti allo spazio di Bocca di Magra, che è a sua volta diventato lo scenario di una ripetizione, segnando l'insistenza di un tempo che non si risolve. Un'ossessione, contro la quale altrove lo stesso Vittorio Sereni, incrociando un'altra reminiscenza evangelica, ha invocato: «[...] scaccia l da me questo spino molesto, l la memoria: l non si sfama mai».⁸¹

Come il "posto di vacanza", così anche il "posto di lavoro" e la città si rivelano spazi infestati dalla memoria, dalla compresenza, sovrapposizione e scivolamento dei tempi. Preso in questo cinema infernale, il soggetto di cui parla la poesia di Sereni sembra rispondere a quel responso dell'oracolo di Delfi su cui ha riportato l'attenzione Laura Barile: egli sembra infatti obbedire all'ordine che gli ingiunge di trascolorare «nel, del, colore dei morti». Anche in questo caso, come già s'è visto in Andrea Zanzotto, l'effetto è di un profondo «foscolismo», come riconobbe tempestivamente Franco Fortini.

Ne va ancora una volta del senso della poesia, del suo compito «civile», come appunto nel *carmen* che volle realizzare Ugo Foscolo sull'ispirazione di Giambattista Vico. Solo che i tempi sono mutati rispetto a quando poté ancora riattivarsi il mito neoclassico di fondazione della civiltà umana attraverso la poesia. Adesso siamo in un'epoca nuova, in cui la guerra «invade il fronte interno» anche dopo «lo svolgimento del conflitto» quando «i veterani portano a casa le loro ferite e il loro trauma e infettano le loro famiglie, comunità, istituzioni».⁸²

⁸¹ Si tratta *La malattia dell'olmo*, vv. 19-25, sempre nell'ultima raccolta *Stella variabile*.

⁸² Margaret Norris, *Writing War int the Twentieth Century*, Charlottesville and London, University of Virginia Press, 2000, p. 32.

In questo tempo nuovo, sono gli spazi a trascolorare del colore dei morti, assumendo la forma di uno schema circolare, un ritorno che non può che restare implacato, mai redento nella composizione del simbolo, del senso finalmente acquisito. La memoria, che non si sfama mai, trova il proprio correlativo oggettivo nelle *unreal cities* del dopoguerra. È questo, in particolare, il caso. Milano, che, per il lavoro dei suoi poeti sulla sua caratteristica pianta radiale, sembra diventare una delle effigi più significative della circolarità della memoria. Come si legge nell'ultimo campione che preleviamo dal grande cantiere allestito in decenni di assidua ossessione da Vittorio Sereni. Si tratta di *L'alibi e il beneficio*, componimento raccolto nella sezione *Il centro abitato* di *Gli strumenti umani*:

Le portiere spalancate a vuoto sulla sera di nebbia
nessuno che salga o scenda se non
una folata di smog la voce dello strillone
– paradossale – il Tempo di Milano l'alibi
e il beneficio della nebbia cose occulte
camminano al coperto muovono verso di me
divergono da me passato come storia passato
come memoria: il venti il tredici il trentatre
anni come cifre tramviarie
o solo indizio ammiccante della radice perduta
una sera di nebbia agli incroci di ogni possibile sera
infatti è *sera qualunque traversata da tram semivuoti*
mi vedi avanzare come sai nei quartieri senza ricordo
mai visto un quartiere così ricco di ricordi
come quei sedicenti «senza» nei versi del giovane Erba
tra due fonde barriere dentro un grigio acre tunnel
con che pensa il trasporto buca la nebbia stasera
alibi ma beneficio della nebbia globalità del possibile
che si nasconde ma per fiorire
in alberi e fontane questa polvere d'anni di Milano.

Si riconoscono qui gli aspetti tipici della poesia sereniana, la ripetizione e la sovrapposizione temporale – caratteristici di una memoria insaziata che non si riconosce nella storia ufficiale («passato come storia passato | come memoria») – i quali si trasformano nella fissazione di uno spazio circoscritto, che è insieme lo scenario su cui si svolge la memoria e il suo innesco. E qui il teatrino della mente trova davvero una realizzazione allegorica

nell'allestimento urbano, con quel tram le cui portiere si aprono sul vuoto, sull'accecamento della nebbia, e il «paradossale» richiamo dello strillone che invita ad acquistare il «Tempo di Milano», quando invece è oramai diventata tutta una questione di transito nello spazio, come dimostra l'insistita figura del mezzo di trasporto pubblico, le cui «cifre tramviarie» mettono gli «anni» in movimento, facendo baluginare un «indizio ammiccante della radice perduta».

La citazione dei versi di Luciano Erba in questa poesia di Sereni (in corsivo nel testo) è indice di una piccola tradizione tematica interna alla poesia milanese che trasfigura il tram in una figura dello scorrere del tempo dentro lo spazio circoscritto della città. È quanto accade anche nella poesia di Giovanni Raboni (1932-2004), di cui sembra assurgere a emblema privilegiato, in particolare nell'ultima sua raccolta, *Barlumi di storia* (2002), la cui terza sezione è costituita da quattro testi in metro diverso dedicati alla linea tramviaria recante la bizzarra doppia numerazione 29/30.⁸³ La vettura segue infatti un tragitto circolare lungo la fascia urbana esterna, percorrendolo prima in un verso poi nell'altro e cambiando numerazione di conseguenza. La circolarità del percorso diventa nella poesia di Raboni circolarità del tempo, la cui manifestazione lascia il soggetto sospeso, incerto su quale sia la giusta direzione. Come si legge nell'incipit della breve serie: «Uno dei due va da una parte, l'altro dall'altra... Troppo vago, l mi rendo conto. Forse meglio: l uno dei due va a destra, l'altro a sinistra – ma di cosa?» (vv. 1-4). Al soggetto si pone la questione di trovare un punto a partire dal quale orientarsi, fissando il movimento dentro una griglia logica univoca e coerente, pena la perdita di ogni capacità di agire nel mondo, minaccia allusa nella conclusione del primo componimento:

⁸³ Un altro tram milanese, ma precedente la composizione, si può intravedere in *rimarrà mario*, sonetto che Gabriele Frasca ha dedicato alla memoria di un grande protagonista della vita intellettuale di Milano come Mario Spinella. Cfr. Gabriele Frasca, *Lime*, Torino, Einaudi, 1995 (p. 60): per il movimento «torno torno» e un'allusa parentela tra Milano e l'inferno, si legga anche, nella stessa raccolta, *rimastichi*, testo, d'altra parte, che a Spinella è dedicato. Per un panorama sulla presenza del tema bellico nella recente poesia italiana si rimanda a Martin Rueff, *A corpo a corpo. Nuove variazioni belliche*, in «Cartaditalia», I (2009), n. 2, pp. 6-19, introduzione a un'interessante antologia a sua cura di undici poeti italiani contemporanei.

«mai, mai che io riesca a ricordarmi l quale va e quale viene, l quale dei due va da una parte, l quale dall'altra...» (vv. 22-27).⁸⁴

A questa sospensione risponde il terzo componimento, dove si spiega che «Molto semplicemente l (cosa c'è di più semplice di un cerchio?) l sia l'uno che l'altro, sia il trenta l che il suo gemello ventinove l girano in cerchio intorno alla città, l uno (ma quale?) in senso orario, l l'altro in senso antiorario». Il problema dell'orientamento è così ricondotto alla pianta radiale della città di Milano, sulla quale – come si trattasse di un orologio – è possibile misurare il tempo. Il 29 e il 30 sono i numeri che contrassegnano un certo movimento nel tempo: uno avanza lungo lo spostamento delle lancette, l'altro procede in senso antiorario; uno segue il tempo nel suo compiersi e disfarsi, l'altro lo risale e, forse, lo reintegra.

Questo movimento contrapposto, da una parte l'andamento regolare dello scorrere cronologico dall'altra la risalita a ritroso, pare annullarsi quando le due vetture, il 29 e il 30, s'incrociano. I due spostamenti paralleli fissano così la *figura temporis* in una sorta d'icona allegorica, cui è dedicato il quarto e ultimo testo della serie.

Quando in un punto del suo giro
un tram che viaggia in senso orario
sfiora per un istante uno di quelli
che viaggiano in senso antiorario
anche a noi passeggeri
dalle opposte destinazioni
capita a volte di sfiorarci
con brevi occhiate da cui sbucano
malinconia e stanchezza
e un'ombra, solo un'ombra di pietà
simili a quelle che si scambiano
chi entra al Pini o in via Pace e chi ne esce⁸⁵
per pratiche attinenti
alla propria o all'altrui sopravvivenza.

⁸⁴ Il testo, raccolto in *Bartumi di storia*, si legge adesso in Giovanni Raboni, *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di Rodolfo Zucco e uno scritto di Andrea Zanzotto, Milano, Mondadori, 2006, p. 1219. Le citazioni d'ora in poi direttamente a testo con la sigla "OP" seguita dal riscontro numerico della pagina.

⁸⁵ Si tratta della «appellazione familiare dell'Istituto Ortopedico Gaetano Pini e dell'Ospedale Maggiore di Milano», come spiega Rodolfo Zucco nelle note in OP 1764.

Il tempo – che è tempo vissuto, radicato in un'esperienza soggettiva – non esiste al di fuori della dimensione spaziale della città.⁸⁶ Tempo circolare e struttura urbana convergono in questa *figura* della rete tranviaria, dentro il cui circuito, ripetuto nel tragitto sempre uguale delle vetture, si costituisce quella comunità dei vivi e dei morti che è assunto di tutta la poesia di Raboni, nella quale, come ha ripetuto lo stesso poeta in una delle sue ultime dichiarazioni (era il 2003), da una parte ci sono i temi civili, mentre dall'altra si ritrovano «i temi della mia fedeltà a certi valori, della mia fedeltà al passato, ai morti; la mia fede nella comunione dei vivi e dei morti» (OP 1755). Il tema della comunità acquista senso a partire dall'esperienza sentimentale del poeta, che con sempre maggiore chiarezza ha voluto riconoscere nel paesaggio milanese la traccia persistente della guerra. Sul volto cittadino del presente si mostrano così le scene di una distruzione rimasta custodita nella memoria di chi ha vissuto la guerra, a partire dall'agosto 1943 quando Milano fu sottoposta alla serie più intensa dei bombardamenti. Al pari di quelle pagine di giornale che nella poesia di Giorgio Caproni tornano ossessivamente a datare l'occasione del trauma, nell'opera di Giovanni Raboni emergono le immagini di una città all'improvviso sfigurata dalla distruzione bellica. In questo modo, memoria personale e storia della città vengono fondendosi dentro un unico e coerente dispositivo allegorico incentrato sul tram come trasposizione figurale del trascorrere del tempo.

È ancora l'ultima raccolta raboniana a mostrare la coerenza del sistema, come leggiamo per esempio nell'incipit della quinta sezione, che esplode «in un profluvio di rovine», dalle quali si staglia «incredibilmente ancora l'infanzia» (vv. 1-4). Dopo la lettura ravvicinata dell'opera di Vittorio Sereni non manca qui di colpire l'apparizione dell'avverbio *ancora*, che, come abbiamo visto in precedenza, «annulla la memoria nella identità». Altro che distanza, differenza tra due momenti nel tempo, l'opera di Raboni realizza un trascinarsi del passato nell'oggi, che sovrappone i tempi e li porta al livello zero dei primi bombardamenti e del conseguente sconvolgimento di una puerizia sin lì rimasta al di fuori

⁸⁶ Per un acuto studio dell'ultimo Raboni, cfr. Giovanna Frene, «L'incerta lux» del tempo storico: per una lettura di «Barlumi di storia» di Giovanni Raboni, in «Paragone», LIV s. III (2003), pp. 227-43.

della storia e che da quel momento in poi avrebbe perso le coordinate minime per la distribuzione delle azioni e delle vicende nel tempo: «Come si fa – dice il poeta – a distinguere l’inizio del finimondo dall’inizio della grande vacanza, l’angoscia dello sradicamento dall’euforia di un’inaspettata totale libertà?» (OP 1257, rr. 108-110). All’esperienza del bombardamento corrisponde così un importante disturbo della temporalità, che è innanzitutto un problema di organizzazione del tempo, di riconoscimento del verso lungo il quale esso scorre (l’indecisione tra il tram 29 e il tram 30) e pertanto di individuazione della dimensione a partire dalla quale guardare il mondo per tentare di comprenderlo.⁸⁷

Che si tratti di un problema di posizionamento lo ha del resto dichiarato lo stesso poeta, spiegando che l’arcano della circonvallazione è collegato alla *struttura morfologica* della città. L’orientamento è pertanto collegato alla collocazione al di dentro o al di fuori della cerchia delle mura spagnole (o della cerchia dei navigli), solo a partire dalla quale si può stabilire che cosa sia a destra e che cosa a sinistra. Ma è evidente che l’arcano posto da una città «attorno e al tempo stesso dentro alla quale si può girare praticamente all’infinito» si presenta come un grande schema allegorico:⁸⁸ la questione del punto di vista rispetto al «cerchio» delle mura, incrocia infatti il modello dantesco, a partire dall’ingresso del protagonista nella città di Dite e al successivo incontro coi sacelli in cui giacciono Farinata e Cavalcante (*Inferno*, IX-X). Come accade coi due tram che s’incrociano mentre transitano in direzioni opposte, o come accade nel poema di Dante col pellegrino che s’imbatte nei

⁸⁷ Cfr. per esempio la descrizione del pellegrinaggio a Santa Maria del Monte: «Non si doveva per forza percorrerla in salita, la strada verso Santa Maria del Monte. L’ultima fermata del tram non coincideva solo con il suo inizio, segnato dal grande arco del Rosario e dalla fabbrica spoglia, più grotta che tempio secentesco, della Prima Cappella, ma anche con la stazione della funicolare che portava direttamente alla fine del borgo medievale, al Santuario; una volta arrivati lassù avremmo fatto il percorso in discesa e, naturalmente, a ritroso [percorrendo le stazioni della storia sacra in senso inverso n.d.r.]. La storia, quella volta, diventava un’altra; occorreva parecchia immaginazione per accertare che il Calvario venisse prima della Disputa con i dottori e che l’Incoronazione di spine precedesse la Natività. Anche a questo si poteva pensare, anche su questo si potevano costruire fantasie e rimorsi mentre più tardi, si tornava in tram verso casa» (p. 1239, rr. 176-190).

⁸⁸ La dichiarazione di Raboni era negli *Otto capoversi per Giovanni Chiaramonte*, in Giovanni Chiaramonte, *Milano. Cerchi della città di mezzo*, Milano, Federico Motta, 2000, pp. 90-93 (e adesso si legge in OP 1760-62).

diversi ospiti dei regni extramondani, abbiamo a che fare con la traduzione di un movimento nello spazio in un movimento nel tempo: la struttura ciclica del primo, e la conseguente sua infinita ripetibilità, rendono anche il secondo ripetibile «praticamente all'infinito»; come accade in Dante, che contempla per breve tratto una scena che nell'inferno si ripete in eterno.

Nella poesia di Raboni non c'è dimensione extratemporale. Il problema è al contrario il rapporto con la storia, che – lo abbiamo detto – è insieme dell'individuo e della città. La sequenza di luoghi e oggetti urbani raccolti in un grande catalogo insieme percettivo e memoriale che con Francesco Orlando chiamerei “desolato-sconnesso” rivela sotto gli scenari oggi inerti una vita trascorsa e un tempo animata, come mostrano alcuni illuminanti versi di *Quare tristis* (1998): «Numeri sbiaditi o divelti, rete | fatua di sentinelle, pagherei | per essere con voi dove non siete | più, 9 su un portone, 26 | su un cancello, sbarrato il primo, muto | atrocemente il secondo [...]» (vv. 1-6). Al passare degli anni, la scomparsa di chi visse in certi luoghi comporta il deperimento dei luoghi stessi, il loro ingrigire, dismettersi, rovinare.⁸⁹ Come nella grande pittura barocca di rovine, Raboni allestisce uno scenario di sparizione sul quale viene poi allestita l'apparizione fantasmatica del passato, e infine realizzata la comunione dei vivi e dei morti. Non è questa, però, la via della redenzione del presente; non è il punto a partire dal quale lo storiografo possa realizzare il suo progetto di congiunzione di tutti i punti del tempo e tracciare soddisfatto il suo disegno di sviluppo coerente della storia. Quest'opera poetica, pure interrogandosi sempre sulla possibilità di salvezza, è infatti costruita su una dinamica allegorica, di scorrimento e sovrapposizione di due serie d'immagini: il presente e il passato, le vicende personali e quelle collettive. Così, se la città sparisce insieme al soggetto, questi ne porta però ancora memoria, una memoria che direi però “oggettiva”, allucinata. Del resto, la disponibilità metaforica, la strutturale disposizione analogica del tram, col suo movimento lungo un cerchio e col suo conseguente ritorno dei medesimi spazi rafforza quel disturbo della temporalità che abbiamo

⁸⁹ A proposito degli oggetti e dei luoghi desueti, cfr. Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti* [1993], Torino, Einaudi, 1994.

già riconosciuto e che significa una tendenziale sovrapposizione delle epoche volta a realizzare quella che Walter Benjamin avrebbe detto un'«immagine dialettica»:⁹⁰

Dentro il tardo crepuscolo
 delle nove e tre quarti del mattino
 in attesa che il semaforo scivoli
 dall'impossibile al possibile
 come se niente fosse già avvenuto
 appena più in là di un'edicola
 che da almeno trent'anni non c'è più
 ancora recalcitra, ancora
 disperato ma incredulo s'interroga
 su come cavarsela il cuore
 se grondanti d'inchiostro
 nel buio d'ottobre all'incrocio
 tra via Pisani e viale Tunisia
 i carri armati addentano l'asfalto

Milano è dunque traslucida. Immagini trasparenti si sovrappongono lasciando vedere la filigrana soggiacente, secondo uno schema dinamico simile a quello allestito da Vittorio Sereni con lo sfruttamento “distensivo” delle date. Pur fisso nell'oggi, a una voltata d'angolo, a un incrocio di vie, sopra lo stucco di un palazzo o a un cancello col numero civico arrugginito, il contemplatore vede riapparire le scene del passato, del passato quale era al momento dell'irruzione della guerra. Il punto è importante, perché se è vero che la storia è stata oggetto costante della poesia raboniana, è solo a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta che essa si è condensata intorno alla Seconda guerra mondiale. Lo si vede in un importante componimento di *A tanto caro sangue*, comparso nel 1987, e lo si vede soprattutto nella raccolta che per prima è coerentemente articolata intorno al tema bellico e alla dinamica di sovrapposizione temporale che ne consegue, ossia i *Versi guerrieri e amorosi* apparsi nel 1990,⁹¹

⁹⁰ A questo proposito si legge un riferimento ai *Passages di Benjamin* in Andrea Cortellesa, *Le strane provviste*, in *Per Giovanni Raboni*, Atti del Convegno di Studi Firenze 20 ottobre 2005, a cura di Adele Dei e Paolo Maccari, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 129-47.

⁹¹ Ecco quanto spiega Concetta Di Franza, una delle più attente lettrici della poesia raboniana: «Esiste per Raboni un passato intimamente privato, l'infanzia,

un libro profondamente dialettico, tutto tramato com'è sulla sovrapposizione contrastiva tra l'allora e l'oggi, a partire dalla prima sezione, costituita da un solo componimento, in prosa, che immerge il lettore in un vertiginoso andirivieni temporale:

Per una ragione improvvisa la luce si è fatta bianca e fissa: i passanti, smilzi e sbigottiti come se avessero in testa un gibus o una magistrina, hanno smesso di colpo di fare ombra; nella facciata del teatro non si vede una sola crepa. Sono passati quarantaquattro anni, un mese e un giorno. Mio padre, elegante e asciutto come un ufficiale di legno traforato, è appena salito sull'1 dalla porta anteriore riservata agli abbonati e probabilmente agli invalidi esibendo al manovratore la sua tessera valida per l'intera rete tranviaria. Impossibile, in tutto questo bianco, non accorgersi che la vettura è verde. Invece nessuno se ne accorge, perché tutti i tram e tutti i tassì sono verdi e non è ragionevole né decante supporre che un giorno, un giorno di questo stesso secolo, potranno non esserlo più.

Mio padre sale dalla porta anteriore, vietata ai non abbonati e ai non ancora invalidi, su una vettura della linea tranviaria numero 1. Come di consueto, non è né in ritardo né in anticipo. Fra due fermate le portiere del tram, aprendosi, sfioreranno le foglie dei platani della piazza. Fra tre anni, un mese e ventisette giorni non ci saranno più platani. Mio padre, che in tram non si siede mai, si regge a una maniglia di cuoio e non vede i platani (né potrebbe notare la loro assenza) perché guarda, come di consueto, dall'altra parte.

Fra quattro fermate, il tram arriverà ai grattacieli. La luce è sempre più bianca e fissa. Mancano tre fermate. Mancano dodici minuti e diciassette secondi. Mancano quattro anni, dieci mesi e quindici giorni, un metro e trentasei centimetri di neve, un numero imprecisabile di mitragliamenti a bassa quota. Mancano

che si stringe in nodo inestricabile ad un momento eminentemente pubblico: la Seconda Guerra Mondiale, che solo nel 1990 assurgerà a tema dominante di un intero libro, i *Versi guerrieri e amorosi*, dalla composizione compresa tra 1984 e 1989; prima era comparso, sempre filtrato dal ricordo dell'infanzia, solo in due liriche: *L'album di ricordi di guerra*, che, coerente al registro generale de *Le case della Vetra*, ricorre all'exasperata impersonalità dell'*école du regard*, e *La guerra*, nel 1987 comparsa in *A tanto caro sangue*: cfr. Ead., *Giovanni Raboni poeta della storia*, in Elisabetta Menetti e Carlo Varotti (a cura di), *La letteratura e la storia. Atti del IX Congresso annuale dell'ADI* (Bologna-Rimini, 21-24 settembre 2005), Bologna, Gedit, 2007, pp. 1117-1125.

ventisette gradini. In casa, nella penombra del cortile, una mano sta già toccando la manopola di bachelite della radio.

In un'atmosfera onirica, col bianco che scancella tutti i colori e li riduce al loro primo elemento costitutivo, la luce, si svolge il tragitto del tram che conduce il padre del soggetto poetante (e padre biografico del poeta) dal luogo di lavoro al rifugio domestico. Calcolando la distribuzione delle date, Rodolfo Zucco, curatore dell'opera poetica, ha stabilito la prima divaricazione temporale tra il fatto di partenza, accaduto il 10 giugno 1940, giorno in cui la radio italiana trasmise la dichiarazione di guerra alla Francia pronunciata da Benito Mussolini, e il presente della scrittura, fissato all'11 luglio 1984. Su questa oscillazione si fissano inoltre le date del 25 aprile 1945 (i «quattro anni, dieci mesi e quindici giorni» che *mancano* per la fine della guerra) e dell'agosto 1943, quando i bombardamenti portano la guerra in città. Dopo la catastrofe, è evidente, il tempo non può più essere raccontato in maniera lineare e progressiva, e lo stesso passaggio generazionale di padre in figlio non può che risulterne segnato dalla sovrapposizione, dall'andirivieni, con le memorie dell'uno che diventano memorie dell'altro. Che sia questione di un *passaggio* non più solo genetico, ma traumatico, al pari di quanto Sergio Finzi ha insegnato a proposito delle *nevrosi di guerra in tempo di pace*, lo mostra un'altra sovrapposizione, che funge quasi da emblema di tutta l'ultima produzione poetica di Raboni. Siamo di nuovo all'ultima raccolta, il cui testo di apertura, *Smettila, hai capito? di immaginarci*, presenta una sorta di coro di morti che impongono al soggetto di non trafficare più con le ombre e di restituire loro «la nostra quiete, e basta». Il componimento si fissa nuovamente su una «mano», «quella mano d'adulto che si posa l in primissimo piano l su una mano più piccola e più bianca». Il *primissimo piano* è evidentemente ancora una volta elemento onirico, e il colore *più bianco* della mano è dovuto al contrasto con le unghie «senza il marrone della nicotina» di cui Raboni aveva già parlato in *La guerra* del 1987: le due mani sono, insomma, quella del padre e quella del figlio, raffigurate al momento di una trasmissione, rivisitata in sogno, che è insieme corporea e destinale. Il va e vieni cronologico è dunque il frutto di un passaggio «dialettico», tanto più che, come osservava Benjamin, l'«utilizzo degli elementi onirici al risveglio è il

caso esemplare del pensiero dialettico». ⁹² Solo che qui onirismo e dialettica sono gli strumenti espressivi che occorrono per dare forma a quell'origine in cui si è fissato il disturbo del tempo. Tra sovrapposizione e andirivieni si organizza, insomma, il racconto del trauma, dell'irruzione del mondo esterno nel mondo interno della psiche: racconto che è poi la traccia della mancata cicatrizzazione di quella ferita i cui percorsi abbiamo inseguito nel corso di questo libro.

Il carattere traumatico della guerra è del resto presente nella straordinaria immagine del sonetto, sempre in un *Quare tristis*, intitolato *L'oro – be', quello si sapeva: oro*, nel quale, dopo aver alluso alla pratica di donare gli oggetti d'oro allo Stato fascista per affrontare l'impresa militare, si sofferma sul ricordo delle «Cancellate l' intere portate via a camionate l per farne, dicevano, qualche loro ll cannone! Ne fu, ricordo, alle occhiate l caute dei vicini, scosso il decoro l del giardino. E: Rimettetela, imploro l ancora in un sogno, al suo posto, fate ll che si chiuda quella ferita, almeno l quella, che sparisca, di là, l'osceno l chiarore della strada [...]» (vv. 2-11). È significativo che in questo sonetto siano stretti insieme situazione onirica e riemersione della «ferita», proprio a suggellare la fissazione traumatica alla quale il soggetto è rimasto fedele e di cui il poeta si assume l'incarico di render conto.

Farsi carico della rappresentazione della storia e del suo portato traumatico è però possibile solo rifiutando, per tornare alla riflessione di Benjamin, ogni presunzione di illuminazione a giorno o di dispiegamento totalizzante. È possibile, cioè, solo procedendo «a barlumi», come si direbbe andare avanti «a tentoni». A questo proposito, pochi mesi prima di morire Giovanni Raboni ha rilasciato una dichiarazione assai importante, dove tra l'altro ha spiegato che «*Barlumi di storia* è l'idea che non ci sia mai una rappresentazione frontale della storia, ma dettagli, una luce intermittente, di taglio» (OP 1756). Torniamo, con queste parole dette quasi in punto di morte, alla riflessione pluridecennale di Vittorio Sereni, che in maniera puntuale aveva insistito, sin dal primissimo dopoguerra, sulla necessità di sottrarsi ai

⁹² Cfr. Walter Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo. I «passages» di Parigi*, edizione a cura di Rolf Tiedemann, traduzione a cura di Renato Solmi et al., Torino, Einaudi, 1986, p. 19.

compiacimenti derivanti dal «male del reticolato» e pertanto di trasformare la poesia in uno strumento soggetto alla «memoria» e alla «pazienza». Solo la pazienza, l'attitudine a *sentire* e a *ricevere dentro di sé*, avrebbe ribadito lo stesso Raboni parlando di Sereni, può rendere la poesia «capiente», dandole «la capacità e la forza di accoglierla [la storia, n.d.r.] e narrarla senza farsene fagocitare, senza perdere la propria identità e la propria distanza».

In questo modo si aggirano le pretese di compiutezza dello storicismo; e in questo modo si evita anche l'ingombro sentimentale che trasforma l'operazione memoriale in elegia del passato. Acuto commentatore del proprio lavoro, Raboni, finalmente arrivato con *Versi guerrieri e amorosi* a trattare il tema bellico, consegnava alla quarta di copertina della prima edizione del libro la dichiarazione di aver, sì, voluto a lungo parlare della guerra, ma di esserne stato trattenuto per il timore di un abbandono, sia pure inconsapevole, alla «memoria [...] elegiaca» (OP 1641). Di contro alla «confessione personale», al linguaggio «ripugnante» di chi accentra su di sé e la propria supposta consistenza il racconto del disastro collettivo, il poeta milanese ha preferito tacere per anni prima di trovare l'indicazione sulla via da perseguire, rivelatagli infine da un avvertimento di Goethe: «Bisogna confessare che ogni poesia converte i soggetti che tratta in anacronismi».

Ecco allora il senso del ragionamento sulla struttura morfologica della città; ed ecco il motivo del trattamento allegorico del tram come veicolo della memoria. La circolarità dello spazio e la ricorsività del movimento consente di ghiacciare la successione cronologica degli eventi in una grande figurazione dialettica che mostra il legame tra l'ora e l'allora, tra il figlio e il padre, tra il vivo e il morto. L'anacronismo è il modo per dare forma a quella condizione traumatica del presente, la cui evidenza Giovanni Raboni ha siglato nei versi conclusivi di un sonetto pubblicato in *Quare tristis*, versi che possono qui valere come epigrafe conclusiva per quell'orizzonte permanente che il nostro percorso si è sforzato di tracciare:

Che strida nella sua Patmo Giovanni
ha udito, di quante stragi si tace

nel suo cuore... E pensare che la guerra
è finita che avevo tredici anni,
poi c'è stata, lo sappiamo, la pace.

BIBLIOGRAFIA

Opere

- Giorgio Bassani, *Cinque storie ferraresi* [1956], Torino, Einaudi, 2005
- Giuseppe Berto, *Il cielo è rosso* [1947], Milano, Rizzoli, 2006
- Giuseppe Berto, *Colonia Faletti. I racconti di guerra e di prigionia*, postfazione di Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 1987
- Massimo Bontempelli, *L'avventura novecentista* [1938], Firenze, 1974
- Massimo Bontempelli, *La vita intensa. La vita operosa*, [1921], Milano, Mondadori, 1998
- Giuseppe Antonio Borgese, *Rubè* [1921], Milano, Mondadori, 1994
- Italo Calvino, *Omero antimilitarista* [1946], in Id., *Saggi*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi, vol. I, Milano, Mondadori, 1991, pp. 2118-19
- Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno* [1947], in Id., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, vol. I, Milano, Mondadori, 1991, pp. 3-147
- Italo Calvino, *La letteratura italiana sulla Resistenza* [1949], in Id., *Saggi*, vol. I, pp. 1492-1500
- Italo Calvino, *L'entrata in guerra* [1954], in Id., *Romanzi e racconti*, vol. I, pp. 483-545
- Italo Calvino, *Natura e storia nel romanzo* [1959], in Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, pp. 28-51
- Italo Calvino, *Pavese: essere e fare* [1960], in Id., *Una pietra sopra*, pp. 76-82
- Italo Calvino, *Prefazione a Il sentiero dei nidi di ragno*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. I, pp. 1185-1204

- Italo Calvino, *Pavese e i sacrifici umani* [1965], in Id., *Saggi*, vol. II, pp. 1230-33
- Italo Calvino, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società* [1980], in Id., *Saggi*, vol. I, pp. 5-405
- Giorgio Caproni, *Noi, Enea*, in «La fiera letteraria», IV (luglio 1949), p. 2
- Giorgio Caproni, *Il labirinto*, Milano, Garzanti, 1992
- Giorgio Caproni, *La scatola nera*, prefazione di Giovanni Raboni, Milano, Garzanti, 1996
- Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Luca Zuliani. Introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, Cronologia e Bibliografia a cura di Adele Dei, Milano, Mondadori, 1998
- Giorgio Caproni, «Era così bello parlare». *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*. Prefazione di Luigi Surdich, Genova, il melangolo, 2004
- Giorgio Caproni, *Amore, com'è ferito il secolo. Poesie e lettere alla moglie*, a cura di Stefano Verdino, Lecce, Manni, 2006
- Giorgio Caproni, *Racconti scritti per forza*, a cura di Adele Dei, con la collaborazione di Michela Baldini, Milano, Garzanti, 2008
- Giovanni Comisso, *Gioventù che muore* [1949], Roma, Gherardo Casini Editore, 1965
- Giovanni Comisso, *Il fuggitivo*, «Il Ponte», VI (1950), nn. 7, pp. 794-802, e 8, pp. 913-24
- Stefano D'Arrigo, *Codice siciliano* [1957], Milano Mondadori, 1978
- Stefano D'Arrigo, *Horcynus Orca* [1975], introduzione di Walter Pedullà, Milano, Rizzoli, 2003
- Beppe Fenoglio, *Ur partigiano Johnny*, testo stabilito da John Meddemmen, in Id., *Opere*, edizione critica diretta da Maria Corti, vol. I, to. I
- Beppe Fenoglio, *Il partigiano Johnny*, I e II redazione, testo stabilito da Maria Antonietta Grignani, in Id., *Opere*, vol. I, to. II, Torino, Einaudi, 1978
- Beppe Fenoglio, *Una questione privata*, I, II e III redazione, testo stabilito da Maria Antonietta Grignani, in Id., *Opere*, vol. I, to. III, rispettivamente pp. 1719-1822 pp. 1823-1933, pp. 1935-2063
- Beppe Fenoglio, *I ventitre giorni della città di Alba*, testo stabilito da Piera Tomasoni, in Id., *Opere*, vol. II, pp. 225-368
- Beppe Fenoglio, *La malora*, testo stabilito da Piera Tomasoni, in Id., *Opere*, vol. II, pp. 369-438
- Beppe Fenoglio, *Diario*, testo stabilito da Piera Tomasoni in Id., *Opere*, vol. III, pp. 197-213

- Beppe Fenoglio, *Appunti partigiani. 1944-1945*, Einaudi, Torino 1994
- Beppe Fenoglio, *Lettere (1940-1962)*, a cura di Luca Bufano, Torino, Einaudi, 2002
- Beppe Fenoglio, *Epigrammi*, a cura di Gabriele Pedulà, Einaudi Torino 2005
- Francesco Formigari, *Quelli che hanno fatto la guerra*, Milano, Bompiani, 1935
- Francesco Formigari, *Classe di ferro*, Milano, Casa Editrice Italiana Panorama, 1935
- Francesco Formigari, *La letteratura di guerra in Italia. 1915-1935*, Istituto Nazionale Fascista di Cultura, «Quaderni dell'Istituto Nazionale Fascista di Cultura», Serie Quinta, VI, Roma, 1935
- Gabriele Frasca, *Lime*, Torino, Einaudi, 1995
- Carlo Emilio Gadda, *Opere di Carlo Emilio Gadda*, edizione diretta da Dante Isella, 5 voll., Milano, Garzanti, 1988-1993
- Carlo Emilio Gadda, *Il castello di Udine*, a cura di Raffaella Rodondi, in *Opere...*, vol. I, *Romanzi e racconti I*, pp. 109-281
- Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, a cura di Emilio Manzotti, in *Opere...*, vol. I, *Romanzi e racconti I*, pp. 565-772
- Carlo Emilio Gadda, *Dejanira Classis*, a cura di Dante Isella, in *Opere...*, vol. II, *Romanzi e racconti II*, pp. 1027-1069
- Carlo Emilio Gadda, *La Meccanica*, a cura di Dante Isella, in *Opere...*, vol. II, *Romanzi e racconti II*, pp. 461-589
- Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, a cura di Giorgio Pinotti, in *Opere...*, vol. II, *Romanzi e racconti II*, pp. 11-276
- Carlo Emilio Gadda, *I viaggi la morte*, a cura di Clelia Martignoni, in *Opere di Carlo Emilio Gadda*, vol. III, *Saggio, giornali e favole I*, pp. 419-667
- Carlo Emilio Gadda, *Quartieri suburbani*, a cura di Dante Isella, in *Opere...*, vol. III, *Saggio, giornali e favole I*, pp. 1128-1143
- Carlo Emilio Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, a cura di Dante Isella, in *Opere...*, vol. IV, *Saggio, giornali e favole II*, pp. 431-867
- Carlo Emilio Gadda, *Racconto italiano di ignoto del novecento (Cahier d'études)*, a cura di Dante Isella, in *Opere...*, vol. V, *Scritti vari e postumi*, pp. 381-613
- Carlo Emilio Gadda, *Meditazione milanese*, a cura di Paola Italia, in *Opere...*, vol. V, *Scritti vari e postumi*, pp. 615-894
- Carlo Emilio Gadda, *Meditazione milanese*, edizione a cura di Gian Carlo Roscioni, Torino, Einaudi 1974
- Carlo Emilio Gadda, *Le Marie Luise e la eziologia del loro patriottaggio*

- verbale*, a cura di Giorgio Pinotti, in «I Quaderni dell'Ingegnere. Testi e Studi gaddiani», 2 (2003); pp. 29-45
- Carlo Emilio Gadda, *I Littoriali del Lavoro e altri scritti giornalistici 1932-1941*, a cura di Manuela Bertone, Pisa, ETS, 2005
- Marco Gallina, *Il soldato postumo* [1935], a cura di Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 1988
- Ernst Jünger, *Nelle tempeste d'acciaio* [1920], traduzione di Giorgio Zampaglione, introduzione di Giorgio Zampa, Parma, Guanda, 1990
- Primo Levi, *La tregua* [1963], Torino, Einaudi, 1997
- Primo Levi, *I sommersi e i salvati* [1986], Torino, Einaudi, 2003
- Mario Luzi, *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di Stefano Verdino, Milano, Mondadori, 1999
- Luigi Meneghello, *I piccoli maestri* [1964], in Id., *Opere scelte*, progetto editoriale e introduzione di Giulio Lepschy, a cura di Francesca Caputo con uno scritto di Domenico Starnone, Milano, Mondadori, 2006
- Elsa Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini* [1968], Torino, Einaudi, 2007, pp. 166-167.
- Elsa Morante, *La Storia*, Torino, Einaudi, 1974
- Elsa Morante, *Opere*, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Milano, Mondadori, 1988
- Elsa Morante, *Opere*, vol. 2, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Milano, Mondadori, 1990
- Goffredo Parise, *Gli Americani a Vicenza e altri racconti (1952-1965)*, nota introduttiva di Cesare Garboli, Milano, Mondadori, 1987
- Goffredo Parise, *Il ragazzo morto e le comete*, a cura di Silvio Perrella, Milano, Adelphi, 2006
- Goffredo Parise, *I movimenti remoti*, in «Marka», n° 32 (1995), pp. 10-18
- Pier Paolo Pasolini, *Ragazzi di vita*, in Id., *Tutte le opere*, edizione diretta da Walter Siti, *Romanzi e racconti*, vol. I 1946-1961, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1998
- Cesare Pavese, *Lavorare stanca* [1943], Torino, Einaudi, 1952
- Cesare Pavese, *Feria d'agosto* [1945], Torino, Einaudi, 1968
- Cesare Pavese, *Dialoghi con Leucò* [1947], Torino, Einaudi, 1986
- Cesare Pavese, *La casa in collina*, in Id., *Prima che il gallo canti* [1949], Torino, Einaudi, 1954
- Cesare Pavese, *La luna e i falò* [1950], Torino, Einaudi, 1952

- Cesare Pavese, *Saggi letterari* [1951], Torino, Einaudi, 1977
- Cesare Pavese, *Lettere*, a cura di Lorenzo Mondo e Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1977
- Cesare Pavese-Ernesto De Martino, *La collana viola. Lettere 1945-1950*, a cura di Pietro Angelini, Torino, Bollati Boringhieri, 1991
- Mario Pomilio, *Il quinto Evangelio* [1975], Milano, Bompiani, 2000
- Neri Pozza e Goffredo Parise, *Lettere*, a cura di Fernando Bandini, Vicenza, errepidueveneto, 1997
- Giovanni Raboni, *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di Rodolfo Zucco e uno scritto di Andrea Zanzotto, Milano, Mondadori, 2006
- Mario Rigoni Stern, *Il sergente nella neve* [1953], Torino, Einaudi, 1965
- Mario Rigoni Stern, *Ritorno sul Don* [1973], Torino, Einaudi, 1989
- Mario Rigoni Stern, *Storia di Tönle* [1978], in Id., *Storia di Tönle. L'anno della vittoria*, Torino, Einaudi, 2001
- Mario Rigoni Stern, *Le stagioni di Giacomo* [1995], Torino, Einaudi, 1997
- Umberto Saba, *Tutte le prose*, a cura di Arrigo Stara, Milano, Mondadori, 2001
- Umberto Saba, *Storia e cronistoria del «Canzoniere»*, in Id., *Tutte le prose*, pp. 107-352
- Umberto Saba, *Scorciatoie e raccontini*, in Id., *Tutte le prose*, pp. 3-106
- Umberto Saba *Diario d'Algeria* [1947], in Id., *Tutte le prose*, pp. 999-1002
- Winfred Georg Sebald, *Storia naturale della distruzione* [2001], a cura di Ada Vigliani, Milano, Adelphi, 2004
- Vittorio Sereni, *Letture preliminari*, Padova, Liviana, 1975
- Vittorio Sereni, *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1995
- Vittorio Sereni, *Sentieri di gloria. Note e ragionamenti sulla letteratura*, a cura di Giuseppe Stracuzzi. Introduzione di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1996
- Lettere di Vittorio Sereni e Umberto Saba (1946-1953)* con una nota di Gianfranca Lavezzi, in «Autografo», IV, n° 11 (1987), pp. 75-92
- Vittorio Sereni, *La tentazione della prosa*, a cura di Giulia Roboni, Introduzione di Giovanni Roboni, Milano, Mondadori, 1998
- Giani Stuparich, *Ritornarono* [1941 []], a cura di Bruno Maier, Milano, Garzanti, 1991
- Italo Svevo, *Romanzi e «continuazioni»*, edizione critica con apparato genetico e commento di Nunzia Calmieri e Fabio Vittorini, Sag-

- gio introduttivo e Cronologia di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004
- Italo Svevo, *Soggiorno londinese*, in Id., *Teatro e saggi*, edizione critica con apparato genetico e commento di Federico Bertoni, Saggio introduttivo e Cronologia di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004, pp. 893-910
- Italo Svevo, *Profilo autobiografico*, in Id., *Racconti e scritti autobiografici*, edizione critica con apparato genetico e commento di Clotilde Bertoni, Saggio introduttivo e Cronologia di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004, pp. 797-813
- Giovanni Testori, *Il ponte della Ghisolfia*, in Id., *Opere 1943-1961*, introduzione di Giovanni Raboni, a cura di Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani, 2003
- Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni, Milano, Mondadori, 1969
- Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, Milano, Mondadori, 1974
- Andrea Zanzotto, *Le Poesie e Prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, saggi introduttivi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Milano, Mondadori, 1999
- Andrea Zanzotto, *Scritti sulla letteratura, Aure e disincanti nel Novecento letterario*, a cura di G.M. Villalta, Milano, Mondadori, 2001
- Andrea Zanzotto, *Mario Rigoni Stern: Storia di Tönle* [1980], in Id., *Scritti sulla letteratura...*, pp. 181-186
- Andrea Zanzotto, *Per Goffredo Parise* [1987], in Id., *Scritti sulla letteratura...*, pp. 253-273
- Andrea Zanzotto, *Una attiva testimonianza*, premessa a Lino Masin, *La lotta di liberazione nel Quartier del Piave e la Brigata Mazzini: 1943-45*, Treviso, ANPI, 1989
- Andrea Zanzotto, *Giuseppe Berto, oggi* [1989], in Id., *Scritti sulla letteratura...*, pp. 300-307
- Andrea Zanzotto, *Per Giorgio Caproni* [1997], in Id., *Scritti sulla letteratura...*, pp. 419-423
- Andrea Zanzotto, *Postfazione*, in Robert Pogue Harrison, *Il dominio dei morti* [2003], traduzione di Pietro Meneghelli, Roma, Fazi editore, 2004, pp. 173-174
- Andrea Zanzotto, *Eterna riabilitazione da un trauma di cui s'ignora la natura*, a cura di Laura Barile e Ginevra Bompiani, Roma, notte-tempo, 2007

Studi

- Theodor W. Adorno, *Il gergo dell'autenticità. Sull'ideologia tedesca* [1964], traduzione e cura di Pietro Lauro, introduzione di Remo Bodei, Torino, Bollati Boringhieri, 1989
- Giorgio Agamben, *La festa del tesoro nascosto*, in *Per Elsa Morante*, Milano, Linea d'ombra edizioni, 1995, pp. 137-145
- Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998
- Elena Aga Rossi, *Uno nazione allo sbando. L'armistizio italiano del 1943 e le sue conseguenze* [1998], Bologna, il Mulino, 2006
- Giancarlo Alfano, *Gli effetti della guerra. Su "Hercynus Orca" di Stefano D'Arrigo*, Roma, Luca Sossella editore, 2000
- Giancarlo Alfano, *Presente assoluto e campo della scrittura nel "Partigiano Johnny" di Beppe Fenoglio*, in «Testo», XXIV (2003), pp. 9-38
- Giancarlo Alfano, *Ciò che ritorna. La forma del romanzo alla prova della guerra*, in «Intersezioni», XXVII (2007), pp. 23-39
- Giancarlo Alfano, *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su letteratura e geografia*, Napoli, Liguori, 2010
- Claudio Altarocca, *Parise*, Firenze, La Nuova Italia, 1972
- Janine Altounian, *La survivance*, Paris, Dunod, 2000
- Ferdinando Amigoni, *Logos e naufragio. Gadda lettore di Freud*, in *La biblioteca di Don Gonzalo. Il Fondo Gadda alla Biblioteca del Burcardo*, a cura di Andrea Cortellessa e Giorgio Patrizi, Roma, Bulzoni, 2001, vol. II, pp. 151-66
- Carlo Annoni, *L'ora «albina». Saggio su Giorgio Caproni narratore*, in «Otto/Novecento» XVIII (1994), n. 5, pp. 99-117
- Hannah Arendt, *Le origini del totalitarismo* [1973], traduzione di Amerigo Guadagnin, Torino, Einaudi, 2004
- Alberto Asor Rosa, *Scrittori e popolo*, Torino, Einaudi, 1988²
- Alberto Asor Rosa e Angelo Cicchetti, *Roma*, in *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, *Storia e Geografia*, vol. III *L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 547-652
- Stéphane Audoin-Rouzeau e Annette Becker, *La violenza, la crociata, il lutto. La Grande Guerra e la storia del Novecento* [2000], traduzione di Silvia Vacca, Torino, Einaudi, 2002
- Mario Avagliano (a cura di), *Generazione ribelle. Diari e lettere dal 1943 al 1945*, Torino, Einaudi, 2008
- Michail Bachtin, *Epos e romanzo* [1938], in Id., *Estetica e romanzo*, a cura di Carla Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1979

- Alfredo Bajocco, *La Grande Guerra madre del Fascismo*, «Collana di educazione fascista», Torino, Paravia, 1935
- Luigi Baldacci, *Massimo Bontempelli*, Torino, Borla, 1967
- Guido Baldi, *Il caso e l'inconscio. Sulla costruzione narrativa del Rubè di Borgese*, in «Lettere italiane» LIV (2002)
- Fernando Bandini, *L'esordio di Goffredo Parise: "Il ragazzo morto e le comete"*, in Gianfranco Folena (a cura di), *Tre narratori: Calvino, Primo Levi, Parise*, Padova, Liviana, 1989
- Giorgio Bàrberi Squarotti, *Gli incontri con le ombre*, in *La poesia di Vittorio Sereni*. Atti del Convegno, Milano, Librex, 1985, pp. 68-85
- Giorgio Bàrberi Squarotti, *Quale rosso del cielo*, in *Giuseppe Berto vent'anni dopo*, a cura di Beatrice Bartolomeo e Saveria Chemotti, introduzione di Cesare De Michelis, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2000, pp. 15-33
- Giorgio Barberi Squarotti, *Parise: l'avventura, la morte*, in *Goffredo Parise*, a cura di Ilaria Crotti, Firenze, Olschki, 1998, pp. 3-25
- Mario Barenghi, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, il Mulino, 2007
- Laura Barile, *Il passato che non passa. Le «poetiche provvisorie» di Vittorio Sereni*, Firenze, Le Lettere, 2004
- Daniela Baroncini, *Caproni e la poesia del nulla*, Pisa, Pacini, 2002
- Roland Barthes, *Il grado zero della scrittura* [1953], traduzione di Giuseppe Bartolucci et alii, Torino Einaudi, 1982
- Roland Barthes, *Loyola* [1969], in Id., *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso* [1971], traduzione di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1977
- Gian Luigi Beccaria, *Forme della lontananza*, Garzanti, Milano 1989
- Marco Belpoliti, *Primo Levi*, Milano, Bruno Mondadori, 1998
- Marco Belpoliti, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001
- Carla Benedetti, *Una trappola di parole. Lettura del «Pasticciccio»*, nuova ed. accresciuta, Pisa, ETS, 1987, pp. 81-99
- Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco* [1928], traduzione di Enrico Filippini, Torino, Einaudi, 1971
- Walter Benjamin, *Il Narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov* [1936], in *Angelus novus*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962, pp. 247-74
- Walter Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in Id., *Angelus Novus*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962, pp. 75-86
- Walter Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo. I «passages» di Parigi*, edizione a cura di Rolf Tiedemann, traduzione di Renato Solmi et al., Torino, Einaudi, 1986
- Émile Benveniste, *Le relazioni di tempo nel verbo francese* [1959], in Id.,

- Problemi di linguistica generale*, traduzione di Maria Vittoria Giuliani, Milano, Il Saggiatore, 1971
- Émile Benveniste, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee* [1969], edizione di Mariantonia Liborio, Torino, Einaudi, 1976
- Federico Bertoni, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Torino, Einaudi, 2001
- Gian Paolo Biasin, *Il rosso e il nero* [1979], in Id., *Icone italiane*, Roma, Bulzoni, 1983
- Roberto Bigazzi, *Fenoglio: personaggi e narratori*, Roma, Salerno, 1983
- Agostino Bistarelli, *La storia del ritorno. I reduci italiani del secondo dopoguerra*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007
- Marc Bloch, *Riflessioni di uno storico sulle false notizie di guerra* [1921], in Id., *La guerra e le false notizie*, traduzione di Gregorio De Paola, introduzione di Maurice Aymard, Roma, Donzelli, 2004
- Piero Boitani, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna, il Mulino, 1992
- Giulio Bollati, *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Torino, Einaudi, 1983
- Corrado Bologna, *Il filo della storia. «Tessitura» della trama e «ritmica» del tempo narrativo fra Manzoni e Gadda*, «Critica del testo», I (1998), pp. 345-406
- Giorgio Bonacina, *Obiettivo Italia. I bombardamenti aerei delle città italiane dal 1940 al 1945*, Milano, Mursia, 1972
- Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini* [1992], Rimini, Guaraldi, 1994
- Yves Bonnefoy, *Alberto Giacometti. Biografia di un'opera* [1991], traduzione di Alda La Rosa, Milano, Leonardo, 1991
- Marie Bornand, *Témoignage et fiction. Les récits des rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Droz, 2004, p. 53
- John Bossy, *Dalla comunità all'individuo. Per una storia sociale dei sacramenti nell'Europa moderna*, traduzione italiana di Piero Arlorio, Torino, Einaudi, 1998
- Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, edizione italiana a cura di Maria Nadotti, Milano, Bruno Mondadori, 2007
- Giorgio Candeloro, *Storia dell'Italia moderna*, vol. X, *La Seconda guerra mondiale; il crollo del fascismo; la Resistenza (1939-1945)*, Milano, Feltrinelli, 1984
- Enrico Capodaglio, *Il volto chiaro. Storie critiche del '900 italiano*, Venezia, Marsilio, 2003
- Enrica Capussotti, *Soggetti e luoghi della modernità: giovani a Milano ne-*

- gli anni Cinquanta, in *Le città visibili. Spazi urbani in Italia, culture e trasformazioni dal dopoguerra a oggi* [2004], a cura di Robert Lumley e John Foot, Milano, il Saggiatore, 2007, pp. 203-220
- Cesare Caravaglios, *I canti delle trincee: contributo al folklore di guerra*, Roma, Leonardo da Vinci, 1930
- Cesare Caravaglios, *L'anima religiosa della guerra*, «Collezione italiana di diari, memorie, studi e documenti per servire alla storia della guerra del mondo» diretta da Alfonso Gatti, Milano Mondadori, 1935
- Mary Carruthers *Machina memorialis. Meditazione, retorica e costruzione delle immagini (400-1200)* [1998], traduzione di Laura Iseppi, Pisa, Edizioni della Normale, 2006
- Cathy Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1996
- Alberto Casadei, *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*, Roma, Carocci, 2000
- Alberto Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, il Mulino, 2007
- Cesare Cases, *Un confronto con «Menzogna e sortilegio»*, in «Quaderni piacentini» (1974), n. 53-54, pp. 177-91
- Annamaria Cavalli Pasini, *L'unità della letteratura. Borgese critico scrittore*, Bologna, Patron, 1994
- Giovanni Chiaramonte, *Milano. Cerchi della città di mezzo*, Milano, Federico Motta, 2000
- Pietro Chiodi, *Fenoglio scrittore civile* [1965], in Beppe Fenoglio, *Lettere. 1940-1962*, a cura di Luca Bufano, Torino, Einaudi, 2002, pp. 197-202
- Gianfranco Contini, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970
- Gianfranco Contini, *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, 1989
- Ferdinando Cordova, *Arditi e legionari dannunziani*, nuova edizione Roma, manifestolibri, 2007
- Andrea Cortellessa, (a cura di), *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, prefazione di Mario Isnenghi, Milano, Bruno Mondadori, 1998
- Andrea Cortellessa, *Tracce di un'altra guerra tra le «materie prime» di Vittorio Sereni*, in «Allegoria», XIV (2002), n. 40-41, pp. 53-79
- Andrea Cortellessa, *Le strane provviste*, in *Per Giovanni Raboni*, Atti del Convegno di Studi Firenze 20 ottobre 2005, a cura di Adele Dei e Paolo Maccari, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 129-47
- Andrea Cortellessa, *Sovrimpressioni, sovraesistenze. Indizi di guerre civili in Andrea Zanzotto*, in *1963-2003 Fenoglio, la Resistenza*, a cura di

- Giulio Ferroni e Gabriele Pedullà, Roma, Fahrenheit 451, 2006, pp. 181-206
- Andrea Cortellessa, *Andrea Zanzotto. La poesia e il sublime*, «Galatea. European magazine», XIV (2005), 10, pp. 30-37
- Andrea Cortellessa, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 2006
- Andrea Cortellessa, *Al tempo che la vita esplodeva. Clemente Rebora nella prima guerra mondiale*, in Perette-Cécile Buffaria e Christophe Mileschi (a cura di), *Gli scrittori e la Grande Guerra*, Parigi, Quaderni dell'Hôtel de Galliffet, 2009, pp. 11-42
- Maria Corti, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978
- Maria Corti, *Beppe Fenoglio. Storia di un «continuum» narrativo*, Padova, Liviana, 1980
- Guido Crainz, *L'ombra della guerra. Il 1945, l'Italia*, Roma, Donzelli, 2007
- Benedetto Croce, *Storia d'Italia dal 1871 al 1915* [1928], a cura di Giuseppe Galasso, Milano Adelphi, 1991
- Benedetto Croce, *Discorsi parlamentari*, Bologna, il Mulino, 2002
- Jean-Norton Cru, *Témoins: essais d'analyse et de critique des souvenirs des combattants édités en français de 1915 à 1928* [1929], préface et postface de Frédéric Rousseau, Nancy, P.U. de Nancy, 2006
- Jean-Norton Cru, *Du témoignage* [1930], suivi par Jean Norton Cru par Melena Volgel, Paris, Allia, 1989
- Concetta D'Angeli, «*Soltanto l'animale è veramente innocente*», in *Lecture di Elsa Morante*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1987, pp. 66-72
- Concetta D'Angeli, *Leggere Elsa Morante. "Aracoeli", "La Storia" e "Il mondo salvato dai ragazzini"*, Roma, Carocci, 2003
- Giacomo Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento*, introduzione di Pier Paolo Pasolini, Milano, Garzanti, 1974
- Caterina De Caprio e Ugo M. Olivieri (a cura di), *Il fantastico e il visibile*, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2000
- Renzo De Felice, *Le interpretazioni del fascismo* [1969], Roma-Bari, Laterza, 1995
- Cesare Degli Occhi, *Che cosa ho pensato del Fascismo mentre ero "popolare"*, Bologna, Cappelli, 1923
- Adele Dei, *Caproni, i viaggi, la caccia*, in «Studi italiani», I, 1989
- Adele Dei, *Giorgio Caproni*, Milano, Mursia, 1992
- Adele Dei, *Le carte incrociate. Sulla poesia di Giorgio Caproni*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003
- Gilles Deleuze, *Differenza e ripetizione* [1968], traduzione di Giuseppe Guglielmi, Milano, Cortina, 1997

- Gilles Deleuze, *Critica e clinica* [1993], traduzione di Alberto Panaro, Milano, Cortina, 1996
- Giovanni De Leva, *Dalla trama al personaggio. Rubè di G. A. Borgese e il romanzo modernista*, Napoli, Liguori, 2010
- Enza Del Tedesco, *Goffredo Parise. Nascita narrativa e imitazione poetica*, in «Studi novecenteschi» XXVII (2000), n. 59, pp. 135-159
- Giovanni De Luna, *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea*, Torino, Einaudi, 2006
- Paul De Man, *La retorica della temporalità* [1971], traduzione di Giancarlo Mazzacurati, in Id., *Cecità e visione. Linguaggio letterario e critica contemporanea*, a cura di Eduardo Saccone, Napoli, Liguori, 1975, pp. 237-93
- Cesare De Michelis, *Berto e il neorealismo*, in *Giuseppe Berto. La sua opera, il suo tempo*, a cura di Everardo Artico e Laura Lepri, Venezia-Firenze, Marsilio-Olschki, 1989, pp. 71-78
- Jacque Derrida, *Ciò che resta del fuoco* [1983], a cura di Stefano Agosti, Milano SE, 1984
- Georges Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto* [2003], traduzione di Davide Tarizzo, Milano, Cortina, 2005
- Concetta Di Franza, *Giovanni Raboni poeta della storia*, in Elisabetta Menetti e Carlo Varotti (a cura di), *La letteratura e la storia. "Atti del IX Congresso annuale dell'ADI" (Bologna-Rimini, 21-24 settembre 2005)*, Bologna, Gedit, 2007, pp. 1117-1125
- Reanud Dulong, *L'émergence du témoignage historique lors de la Première Guerre Mondiale*, in *Formes discursives du témoignage*, sous la direction de François-Charles Gaudard et Modesta Suárez, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 2003
- Reanud Dulong, *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1998
- Reanud Dulong, *Transmettre de corps à corps*, in *Esthétique du témoignage*, ouvrage cordonnée par Carole Darnier et Renaud Dulong, Caen, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 2005, pp. 241-52
- Hans Magnus Enzensberger (a cura di), *Europa in Ruinen. Augenzuegenberichte aus den Jahren 1944-1948*, Vito von Eichborn, Frankfurt am Mein 1990
- Elvio Fachinelli, *La freccia ferma. Tre tentativi di annullare il tempo* [1979], Milano, Adelphi, 1992
- Giovanni Falaschi, *La resistenza armata nella narrativa italiana*, Torino, Einaudi, 1976

- Dominique Fernandez, *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza europea* [1958], Milano, Lerici, 1960
- Sergio Finzi, *Neurosi di guerra in tempo di pace*, Bari, Dedalo, 1989
- Sergio Finzi, *Tradimento e fedeltà. Il primo libro dell'Alzheimer*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2008
- Virginia Finzi Ghisi, *I saggi. 1968-1998*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1999
- Alessandro Fo, *Virgilio nei poeti e nel racconto (dal secondo Novecento italiano)*, Atti del Convegno *Il classico nella Roma contemporanea. Mito, modelli, memoria*, Roma, 18-20 ottobre 2000, a cura di Fernanda Roscetti con la collaborazione di Letizia Lanzetto e Lorenzo Cantatore, Roma, Istituto nazionale di studi romani, 2002, pp. 181-239
- Franco Fortini, *Saggi italiani* [1974], in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzi e uno scritto di Rossana Rossanda, Milano, Mondadori, 2003
- Gabriele Frasca, *La scimmia di Dio. L'emozione della guerra medievale*, Genova, Costa & Nolan, 1996
- Garbiele Frasca., *Introduzione a Samuel Beckett, Watt*, traduzione di Gabriele Frasca, Torino, Einaudi, 1998
- Gabriele Frasca, *La lettera che muore. La "letteratura" nel reticolo medievale*, Roma, Meltemi, 2005
- Gabriele Frasca, *L'oscuro scrutare di Philip Dick*, Roma, Meltemi, 2007
- Giovanna Frene in *"L'incerta lux" del tempo storico: per una lettura di «Barlumi di storia» di Giovanni Raboni*, in «Paragone», LIV, s. III (2003), pp. 227-43
- Sigmund Freud, *Il perturbante* [1919], traduzione di Silvano Daniele, in Id., *Opere*, vol. 9, 1917-1923, *L'io e l'es e altri scritti*, Bollati Boringhieri, 1977, pp. 79-118
- Sigmund Freud, *Al di là del principio di piacere* [1920], traduzione di Anna Maria Marietti e Renata Colorni, in Id., *Opere*, vol. 9, 1917-1923, *L'io e l'es e altri scritti*, pp. 189-249
- Sigmund Freud, *Psicologia delle masse e analisi dell'Io* [1921], traduzione di Emilio A. Panaitescu, in Id., *Opere*, vol. 9, 1917-1923, *L'io e l'es e altri scritti*, pp. 259-330
- Sigmund Freud, *Inibizione, sintomo e angoscia* [1925], traduzione di Mario Rossi, in Id., *Opere*, vol. 10, 1924-1929, *Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti*, Bollati Boringhieri, 1978, pp. 233-317
- Northrop Frye, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari* [1957], traduzione di Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta, Torino, Einaudi, 1967
- Elena Fumi, *La "Storia" negli occhi*, in *Vent'anni dopo "La Storia": omaggio a Elsa Morante*, a cura di Concetta D'Angeli e Giacomo Magrini, «Studi novecenteschi», XXI (1994), n. 47-48, pp. 237-50

- Elena Fumi, *In digressione veritas*, «Paragone», XLVIII (1997), pp. 106-27
- Roberto Galaverni, «*Prima che il gallo canti*»: *la guerra di liberazione di Cesare Pavese*, in Andrea Bianchini e Francesca Lolli (a cura di), *Letteratura e Resistenza*, Bologna, Clueb, 1997, pp. 107-155
- Roberto Galaverni, *Dopo la poesia. Saggio sui contemporanei*, Roma, Fazi, 2002
- Luigi Ganapini, *Una città, la guerra. Lotte di classe, ideologie e forze politiche a Milano (1939-1951)*, Milano, Franco Angeli, 1988
- Cesare Garboli, *Nota introduttiva a Goffredo Parise, Gli Americani a Vicenza e altri racconti (1952-1965)*, Milano, Mondadori, 1987, p. 8
- Cesare Garboli, *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi, 1995
- Francesca Gatta (a cura di), *Il mare di sangue pestato. Studi su Stefano D'Arrigo*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002
- Emilio Gentile, *La Grande Italia. Il mito della nazione nel XX secolo* [1997], Roma-Bari, Laterza, 2006
- Antonio Gibelli, *L'officina della guerra. La Grande Guerra e la trasformazione del mondo mentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998²
- Antonio Gibelli, *La Grande Guerra degli italiani. 1915-1918*, Milano, Rizzoli, 1998
- Daniele Giglioli, *All'ordine del giorno è il terrore*, Milano, Bompiani, 2007
- Carlo Ginzburg, *Unus testis. Lo sterminio degli ebrei e il principio di realtà* [1992], in Id., *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 205-224
- Emilio Giordano, «*Horcynus Orca*»: *il viaggio e la morte*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1984
- Gian Paolo Giudicetti, *La narrativa di Giuseppe Antonio Borgese. Una risposta alla crisi letteraria e di valori del primo '900*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2005
- Maria Antonietta Grignani, «*Lavori in corso*»: *addetti e dintorni*, in *La poesia di Vittorio Sereni. Atti del Convegno*, Milano, Librex, 1985, pp. 119-133
- Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire* [1925], postface de Gérard Namer, Paris, Albin Michel, 1994
- Robert Pogue Harrison, *Il dominio dei morti* [2003], traduzione di Pietro Meneghelli, Roma, Fazi editore, 2004
- François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003
- François Hartog, *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, Paris, Gallimard, 2007

Eric J. Hobsbawm, *Il secolo breve* [1994], traduzione di Brunello Lotti, Milano, Rizzoli, 1995

Orsetta Innocenti, *La biblioteca inglese di Fenoglio. Percorsi romanzeschi in "Una questione privata"*, Manziana, Vecchiarelli, 2001

Mario Isnenghi, *Il mito della Grande Guerra* [1970], Bologna, il Mulino, 1989

Mario Isnenghi, *Le guerre degli italiani. Parole, immagini, ricordi 1848-1945*, Milano, Mondadori, 1989

Mario Isnenghi, *L'esposizione della morte*, in *Guerre fratricide. Le guerre civili in età contemporanea*, a cura di Gabriele Ranzato, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, pp. 330-354

Mario Isnenghi, *La tragedia necessaria. Da Caporetto all'Otto settembre*, Il Mulino, Bologna 1999

Mario Isnenghi e Giorgio Rochat, *La Grande Guerra. 1914-1918*, Firenze, La Nuova Italia, 2000

Furio Jesi, *Letteratura e mito* [1968], Torino, Einaudi, 1981

Furio Jesi, *Spartakus. Simbologia della rivolta* [1969], a cura di Andrea Cavalletti, Torino, Bollati Boringhieri, 2000

Furio Jesi, *Lettura del "Bateau ivre" di Rimbaud* [1972], Macerata, Quodlibet, 1996

Jean Kaempfer, *Poétique du récit de guerre*, Parsi, José Corti, 1998

Stefen Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento* [1983], Bologna, il Mulino, 1995

Stephen Kern, *A cultural history of causality. Science, murder novels, and systems of thought*, Oxford, Princeton University Press, 2004

Tullio Kezich, *Fellini*, Milano, Rizzoli, 1987

Jacques Lacan, *Seminario VII, L'etica della psicoanalisi* [1959-1960], a cura di Antonio Di Caccia, Torino, Einaudi, 1994

Davide Lajolo, *Pavese e Fenoglio*, Vallecchi, Firenze 1970

Luca La Rovere, *L'eredità del fascismo. Gli intellettuali, i giovani e la transizione al postfascismo. 1943-1948*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008

Dori Laub, *An Event Without a Witness*, in Shashama Felman and Dori Laub, M.D., *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York and London, Routledge, 1992, pp. 75-92

Mario Lavagetto, *L'impiegato Schmitz. E altri saggi su Svevo* [1975], nuova edizione aumentata Torino, Einaudi, 1986

Mario Lavagetto, *Il romanzo oltre la fine del mondo* [1993], introduzione a Italo Svevo, *Romanzi e «continuazioni»*, pp. LXXIX-LXXXII

- Mario Lavagetto, *Dovuto a Calvino*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001
- Gustave Le Bon, *Psychologie des foules* [1895], Paris, Flammarion, 2009
- Jean Leclercq, *Cultura umanistica e desiderio di Dio. Studio sulla cultura monastica del Medioevo* [1957], prefazione di Pier Cesare Bori, Milano, Rusconi, 2002
- Giuseppe Leonelli, "Giorni aperti" di Giorgio Caproni, in «Paragone» XXXV (1984), n. 412, pp. 87-9
- Giancarlo Leucadi, *Il naso e l'anima. Saggio su Carlo Emilio Gadda*, Bologna, Il Mulino, 2000
- Emmanuel Lévinas, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità* [1961], traduzione di Adriano Dell'Asta, Milano Jaka Book, 2004⁵
- Niva Lorenzini, *Il presente della poesia. 1960-1990*, il Mulino, Bologna, 1991
- Robert Lumley e John Foot (a cura di), *Le città visibili. Spazi urbani in Italia, culture e trasformazioni dal dopoguerra a oggi* [2004], Milano, il Saggiatore, 2007
- Sergio Luzzatto, *La crisi dell'antifascismo*, Torino, Einaudi, 2004
- Emilio Manzotti, "La cognizione del dolore" di Carlo Emilio Gadda, in *Letteratura italiana. Le Opere*, vol. IV, *Il Novecento*, to. II, *La ricerca letteraria*, pp. 201-337
- Arturo Marpicati, *La proletaria. Saggi sulla psicologia delle masse combattenti*, Firenze, R. Bemporad e figli, s.a. [la *princeps* è del 1920]
- Marinella Mascia Galateria, *Tattica della sorpresa e romanzo comico di Massimo Bontempelli*, Roma, Bulzoni, 1977
- Marinella Mascia Galateria, *Parodia, paradosso e qualche favilla di verità*, in Massimo Bontempelli, *La vita intensa. La vita operosa*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 303-319
- Giancarlo Mazzacurati, *Stagioni dell'apocalisse. Verga Pirandello Svevo*, a cura di Matteo Palombo, Torino, Einaudi, 1998
- Giancarlo Mazzacurati, *Pirandello nel romanzo europeo*, seconda edizione accresciuta, Bologna, il Mulino, 1995
- Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento* [1975], Torino, Bollati Boringhieri, 1996
- Pier Vincenzo Mengaldo, *La vendetta è il racconto. Testimonianze e riflessioni sulla Shoah*, Bollati Boringhieri, 2007
- Philippe Mesnard, *À l'articulation des point de vue*, in *Esthétique du témoignage*, ouvrage cordonnée par Carole Darnier et Renaud Dulong, Caen, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 2005, pp. 175-89
- Claudio Milanini, *Calvino e la Resistenza: l'identità in gioco*, in *Letteratu-*

- ra e Resistenza*, a cura di Andrea Bianchini e Francesca Lolli Bologna, Clueb, 1997, pp. 173-191
- Fabio Moliterni, *Forma e sapere tragico nel luogo della lirica. Giorgio Caproni e Vittorio Sereni*, in «Critica letteraria», XXIX (2001), n. 110, pp. 89-114
- Lorenzo Mondo, *Introduzione a Beppe Fenoglio, Appunti partigiani. 1944-1945*, Einaudi, Torino 1994
- Eugenio Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Milano Mondadori, 1996
- Bruno Moroncini, *Il discorso e la cenere. Il compito della filosofia dopo Auschwitz* [1988], prefazione di Carmelo Colangelo, Macerata, Quodlibet, 2006
- Bruno Moroncini e Rosanna Petrillo, *L'etica del desiderio. Un commento al seminario di Lacan*, Napoli, Cronopio, 2007
- Cristoforo Moscioni Negri, *Linea gotica*, Bologna, il Mulino, 2006
- George L. Mosse, *La prima guerra mondiale e l'appropriazione della natura* [1981], in Id., *L'uomo e le masse nelle ideologie nazionaliste*, traduzione di Pietro Negri, Roma-Bari, Laterza, 2002
- George L. Mosse, *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti* [1990], traduzione di Giovanni Ferrara degli Uberti, Bari-Roma, Laterza, 1990
- Anco Marzio Mutterle, *Epifania in nero*, in *Goffredo Parise*, a cura di Ilaria Crotti, Firenze, Olschki, 1998, pp. 27-45
- John Neubauer, *Adolescenza fin-de-siècle* [1992], traduzione di Fulvia Galli Della Loggia, Bologna, il Mulino, 1997
- Pierre Nora (éd.), *Lieux de mémoire*, 3 voll., Paris, Gallimard, 1997
- Margaret Norris, *Writing War in the Twentieth Century*, Charlottesville and London, University of Virginia Press, 2000
- Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, nuova ed. ampliata, Torino, Einaudi, 1987
- Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti* [1993], Torino, Einaudi, 1994
- Tommaso Ottonieri, *La plastica della lingua. Stili in fuga lungo una età postrema*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000
- Giuseppe Pagano, *Architettura rurale italiana*, Milano, Hoepli, 1936
- Giuseppe Pagano e Guarniero Daniel (a cura di), *Catalogo della mostra di architettura rurale, nell'ambito della 6. Triennale di Milano 1936*, in «Quaderni della Triennale», 1936

- Fulvio Panzeri, *Vita di Testori*, Milano, Longanesi, 2003
- Marco Patricelli, *L'Italia sotto le bombe. Guerra aerea e vita civile 1940-1945*, Roma-Bari, Laterza 2007
- Claudio Pavone, *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991
- Gabriele Pedullà, *Una lieve colomba*, introduzione a *Racconti della Resistenza*, Torino, Einaudi, 2005
- Gabriele Pedullà, *Alla ricerca del romanzo*, introduzione a Beppe Fenoglio, *Una questione privata*, Torino, Einaudi, 2006
- Gabriele Pedullà, *Amor de lohn*, introduzione a Beppe Fenoglio, *Epi grammi*, Torino, Einaudi, 2005
- Franco Petroni, *Sugli «Appunti Partigiani» di Fenoglio*, in «Allegoria», VII (1995), n. 19 n.s., pp. 157-163
- Paolo Petroni, *Invito alla lettura di Parise*, Milano, Mursia, 1975
- Daniel Pick, *War Machine. The Rationalisation of Slaughter in the Modern Age*, New Haven & London, Yale University Press, 1993
- Daniel Pick, *Volti della degenerazione. Una sindrome europea 1848-1918* [1989], traduzione di Sergio Minucci, Scandicci, La Nuova Italia, 1999
- Marzio Pieri, *L'oscenità dell'anima, ovvero l'inverno di Dio*, in «Paragone» XXXV (1984), n. 414, pp. 3-18
- Ugo Piscopo, *Massimo Bontempelli. Per una modernità dalle pareti lisce*, Napoli, ESI, 2001
- G. Aurelio Privitera, *Il ritorno del guerriero. Lettura dell'«Odissea»*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 166-178
- Adriano Prosperi, «La Storia» di Elsa Morante, in «Paragone» XLVI (1995), n. 49-50, pp. 21-27
- Giovanni Raboni, *Le parole che abbiamo attraversato* [1990], col titolo *Il prima e il dopo* in Id., *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005, pp. 187-189
- Giovanni Raboni, *Il libro di Elsa Morante*, in «Quaderni piacentini» (1974), n. 53-54, pp. 173-77
- Giovanni Raboni, *Sereni a Milano*, in *Per Vittorio Sereni. Convegno di poeti*, Luino 25-26 maggio 1991, a cura di D. Isella, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1992, pp. 41-49
- Giovanni Raboni, *Parise 1954: l'eresia picaresca*, in *Goffredo Parise*, a cura di Ilaria Crotti, Firenze, Olschki, 1998, pp. 205-210
- Racconti della Resistenza*, a cura di Gabriele Pedullà, Torino, Einaudi, 2005

- Achille Rastelli, *Bombe sulla città. Gli attacchi aerei alleati e le vittime civili a Milano*, Milano, Mursia, 2000
- Alain Robbe-Grillet, *La conscience malade de Zeno*, in Id., *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1969
- Paul Ricoeur, *Percorsi del riconoscimento. Tre studi* [2004], traduzione di Fabio Polidori, Milano, Cortina, 2005
- Mario Rigoni Stern, *Primo Levi, moderna Odissea* [1988], in «Riga», *Primo Levi*, a cura di Marco Belpoliti, 1997, pp. 148-151 e in Id., *Aspettando l'alba e altri racconti*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 83-89
- François Restier, *Ulysse à Auschwitz. Primo Levi, le survivant*, Paris, Cerf, 2005
- Frédéric Rousseau, *Le procès des témoins de la Grande Guerre. L'affaire Norton Cru*, Paris, Seuil, 2003
- Frédéric Rousseau, *Pour une lecture critique de "Témoins"*, in Cru, *Témoins*
- Gian Carlo Roscioni, *La disarmonia prestabilita. Studio su Gadda*, Torino, Einaudi 1969
- Gian Carlo Roscioni, *Il duca di Sant'Aquila. Infanzia e giovinezza di Gadda*, Milano, Mondadori, 1997
- Roberto Roversi, *Questioni di poesia. Vittorio Sereni per «Un posto di vacanza»*, in «Paragone» XVIII (1967), n. 24 n.s., pp. 98-101
- Martin Rueff (a cura di), *A corpo a corpo. Nuove variazioni belliche*, in «Cartaditalia», I (2009), n. 2, pp. 6-19
- Edoardo Sanguineti, *Documenti per Montale* [1962], in Id., *Ideologia e linguaggio* [1965], a cura di Erminio Riso, Milano, Feltrinelli, 2001
- Virgilio A. Savona e Michele L. Straniero, *Canti della Grande Guerra*, Milano, Garzanti, 1981, 2 voll.
- Marco Santagata, *Dal sonetto al canzoniere*, Padova, Liviana, 1979
- Domenico Scarpa, *Italo Calvino*, Milano, Bruno Mondadori, 1999
- Domenico Scarpa, *Un volontario sincero*, prefazione a Giuseppe Berto, *Il cielo è rosso*, UTET, Torino 2007, pp. ix-xxvi
- Carl Schmitt, *Teoria del partigiano. Integrazione al concetto del politico* [1962], traduzione di Antonio De Martinis, con un saggio di Franco Volpi, Milano, Adelphi, 2005
- Antonio Scurati, *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, nuova edizione con una Postfazione dell'autore, Roma, Donzelli, 2007
- Wolfgang Schivelbush, *La cultura dei vinti* [2001], traduzione dall'edizione inglese di Nicola Rainò, Bologna il Mulino, 2006
- Edoardo Saccone, *Commento a «Zeno»*, Bologna il Mulino, 1973

- Eduardo Saccone, *Fenoglio. I testi, l'opera*, Torino, Einaudi, 1988
- Peter Sloterdijk, *Terrore nell'aria* [2002], traduzione di Gianluca Bonaiuti, Roma, Meltemi, 2007
- Elisabetta Soletti, *Beppe Fenoglio*, Milano, Mursia, 1987
- Vittorio Spinazzola, *Itaca, addio. Vittorini, Pavese, Meneghello, Satta: il romanzo del ritorno*, Milano, il Saggiatore, 2001
- Luigi Surdich, *I racconti di Giorgio Caproni*, in *Studi di Filologia e Letteratura*, vol. V, *Scrittori e riviste in Liguria tra '800 e '900*, Genova, Università degli Studi di Genova-Istituto di Letteratura italiana, 1980, pp. 563-629
- Luigi Surdich, *Le idee e la poesia. Montale e Caproni*, Genova, il melangolo, 1998
- Luigi Surdich, *I racconti partigiani di Giorgio Caproni*, in «La rassegna europea della letteratura italiana» (2004), n. 24, pp. 47-63
- Antonella Tarpino, *Geografie della memoria. Case, rovine, oggetti quotidiani*, Torino, Einaudi, 2008
- Luigi Tassoni, *Caosmos. La poesia di Andrea Zanzotto*, Roma, Carocci, 2002
- Luigi Tassoni, *Senso e discorso nel testo poetico. Tra semiotica ed ermeneutica: un percorso critico da Petrarca a Zanzotto*, Roma, Carocci, 1999
- Enrico Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999
- Enrico Testa (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005
- Palmiro Togliatti, *Per una Costituzione democratica e progressiva* in «Critica marxista» a. 2, nn. 4-5 (1964), pp. 200-22
- Eugenio Turri, *Antropologia del paesaggio* [1974], prefazione di F. Fari-nelli, Venezia, Marsilio, 2008
- Mario Untersteiner, *Fisiologia del mito* [1946], Torino, Bollati Borin-ghieri, 1991
- Elena Ugnani, *Sogni e visioni. Massimo Bontempelli tra realismo e futuri-smo*, Ravenna, Longo, 1991
- Jean-Pierre Vernant, *La Traversée des frontières. Entre mythe et politique II*, Paris, Seuil, «La Librairie du XXI^e siècle», 2004
- Giancarlo Vigorelli, *Per Berto, discorso da rifare*, in *Giuseppe Berto. La sua opera, il suo tempo*, a cura di Everardo Artico e Laura Lepri, Venezia-Firenze, Marsilio-Olschki, 1989, pp. 3-28
- Paul Virilio, in *Guerra e cinema. Logistica della percezione* [1983], tradu-zione di Dario Buzzolan Torino, Lindau, 2002²

Drude Von Der Fehr, *Violenza e interpretazione. "La Storia" di Elsa Morante*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1999

Harald Weinrich, *Tempus. le funzioni dei tempi nel testo* [1964], traduzione di Maria Pia La Valva, Bologna, Il Mulino, 2004²

Harald Weinrich, *Lete. Arte e critica dell'oblio* [1997], traduzione di Francesca Rigotti, Bologna, il Mulino, 1999

Annette Wiewiorka, *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Hachette, 1992

Annette Wiewiorka, *L'ère du témoin*, Paris, Hachette, 1998 (*L'era del testimone*, traduzione di Federica Sossi, Milano, Cortina, 1999)

Jay M. Winter, *Sites of Memory Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History*, Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge University Press, 1995

Dagmar Wieser, «D'un fraterno lutto» (*Appunti per una lettura freudiana di Gadda*), in *Le lingue di Gadda*, Atti del Convegno di Basilea (10-12 dicembre 1993), a cura di Maria Antonietta Terzoli, Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. 81-148

Silvia Zoppi Garampi, *Bruno e Gadda*, «La cultura», XXXVIII (2000), pp. 475-86

Paolo Zublena, *Cartoline da Vega. Il tema della morte nella poesia di Caproni dal lutto alla "meditatio mortis"*, in «Istmi», 5-6, 1999, pp. 53-124



INDICE DEI NOMI

- Theodor W. Adorno 95, 196n., 339
Giorgio Agamben 24n., 26n., 159n.,
167 e n., 339
Elena Aga Rossi 171n., 339
Stefano Agosti 274n., 279n., 297n.,
300, 338, 340
Dante Alighieri 181, 326, 327
Claudio Altarocca 145n., 339
Janine Altounian 26n., 280, 281n., 339
Ferdinando Amigoni 85n., 339
Pietro Angelini 116n., 339
Carlo Annoni 209 e n., 222, 339
Hannah Arendt 24n., 47 e n., 61 e n.,
339
Ludovico Ariosto 112
Aristotele 5, 22
Piero Arlorio 173n., 341
Emanuele Artom 105n.
Alberto Asor Rosa 60n., 64n., 65n., 339
Rosario Assunto 208
Stéphane Audoin-Rouzeau 8n., 339
Mario Avagliano 163n., 339
Maurice Aymard 14n., 341
- Isaak Babel 126
Michail Bachtin 1993 e n., 339
Alfredo Bajocco 31, 44n., 91, 95, 340
Luigi Baldacci 65n., 340
Guido Baldi 62n., 63, 340
Fernando Bandini 145n., 146n. 274,
337, 338
Giorgio Bärberi Squarotti 140n., 144n.,
149n., 311, 340
- Henri Barbusse 13
Mario Barenghi 99n., 104n., 117n., 132n.,
133n., 333, 340
Laura Barile 292n., 313n., 321, 338,
340
Daniela Baroncini 214n., 216n., 236 e
n., 340
Roland Barthes 6 e n., 202 e n., 340
Beatrice Bartolomeo 140, 340
Giuseppe Bartolucci 202n., 340
Giorgio Bassani 9 e n., 11, 91, 98, 101,
108, 109, 110n., 168, 333
Charles Baudelaire 79, 232, 234
Gian Luigi Beccaria 201n., 203n., 340
Annette Becker 8n., 339
Samuel Beckett 222, 310
Joseph Bédier 15
Marco Belpoliti 27n., 30n., 104n., 136n.,
340, 351
Walter Benjamin 13, 71 e n., 124 e n.,
169, 215, 217, 301 e n., 314 e n., 315,
328 e n., 330, 331 e n., 340
Émile Benveniste 23, 24n., 202 e n.,
340
Henri Bergson 14
Giuseppe Berto 138-144, 145, 150,
152, 164 e n., 171, 178, 333
Attilio Bertolucci 218
Manuela Bertone 84n., 260n., 336,
Clotilde Bertoni 36n, 338
Federico Bertoni 32n., 81n., 338, 341
Carlo Betocchi 207n., 233, 234, 236
Andrea Bianchini 128n., 346, 349

- Gian Paolo Biasin 62n., 341
 Roberto Bigazzi 188 e n., 341
 Marino Biondi 55n.
 Agostino Bistarelli 97n., 100n., 104n., 341
 Marc Bloch 13, 14n., 16, 341
 Remo Bodei 196n., 336
 Piero Boitani 41, 42n., 341
 Giulio Bollati 42, 43n., 341
 Corrado Bologna 83n., 341
 Ginevra Bompiani 292n., 338
 Gianluca Bonaiuti 95n., 352
 Peter Bondanella 257n., 341
 Yves Bonnefoy 223 e n., 341
 Massimo Bontempelli 63-74, 333, 340, 348, 350, 352
 Giuseppe Antonio Borgese 48-63, 333
 Marie Bornand 24n., 341
 John Bossy 173n., 341
 Paul Bourget 84
 Bertold Brecht 130n.
 Giuliana Bruno 138n. 341
 Luca Bufano 129n., 192n., 200n., 335, 342
 Perette-Cécile Buffaria 47n., 343
 Giancarlo Buzzi 307
- Piero Calamandrei 124, 133, 136
 Nunzia Calmieri 31n., 337
 Italo Calvino 99 e n., 103, 104 e n., 105 e n., 111-118, 123-136, 143n., 146, 179 e n., 180, 182, 185, 221, 269, 333, 334, 337
 Giorgio Candeloro 282n., 341
 Elias Canetti 82n., 123, 140
 Lorenzo Cantatore 215n., 343
 Alberto Cantoni 68
 Enrico Capodaglio 217n., 341
 Giorgio Caproni 48, 80, 108, 207-247, 325, 334
 Enrica Capussotti 261n., 341
 Francesca Caputo 93n., 336
 Cesare Caravaglios 40 e n., 48, 342
 Mary Carruthers 6 e n., 342
 Cathy Caruth 92n., 309 e n., 342
 Alberto Casadei 19n., 30n., 82n., 186n., 194n., 200n., 342
 Renato Castellani 153, 154, 158, 163
 Andrea Cavalletti 130n., 347
 Annamaria Cavalli Pasini 61n., 342
 René Char 224n.
 Saveria Chemotti 140n., 340
 Giovanni Chiamonte 326n., 342
- Pietro Chioldi 129 e n., 132, 134, 180, 192 e n., 306, 342
 Angelo Cicchetti 64n., 65n., 339
 Marco Tullio Cicerone 3, 4, 5, 196
 Carl Phillip Gottlieb von Clausewitz 82n.
 Renata Colorni 88n., 335
 Giovanni Comisso 100, 101n., 102, 124 e n., 334
 Gianfranco Contini 297 e n., 298 e n., 299, 342
 Ferdinando Cordova 56n., 342
 Andrea Cortellessa 39n., 47n., 48n., 74, 79n., 85n., 93n., 219n., 271 e n., 274 e n., 277n., 292 e n., 294n., 296n., 302n., 309n., 311n., 328n., 339, 342, 343
 Maria Corti 180n., 181n., 194n., 200n., 334, 343
 Guido Crainz 98n., 258n., 343
 Benjamin Crémieux 13
 Benedetto Croce 66, 68, 75 e n., 98, 106 e n., 107, 343
 Ilaria Crotti 146n., 149n., 349, 350
 Jean Norton Cru 12-22, 30, 168, 201, 272, 343
- Stefano Dal Bianco 274n., 293, 295, 298, 334
 Concetta D'Angeli 159n., 161, 343, 345
 Guarniero Daniel 260n., 249
 Silvano Daniele 74n., 345
 Gabriele d'Annunzio 43, 66, 75
 Carole Darnier 23, 343, 348
 Stefano D'Arrigo 99, 124, 125n., 136, 164, 170-178, 221, 334
 Giacomo Debenedetti 107, 307 e n., 308, 343
 Caterina De Caprio 135n., 343
 Giancarlo De Carlo 320n.
 Renzo De Felice 50n., 343
 Cesare Degli Occhi 43, 44n., 343
 Adele Dei 207n., 216n., 222n., 225n., 233n., 328n., 334, 342, 343
 Silvia De Laude 251n., 336
 Oreste Del Buono 104
 Gilles Deleuze 2, 22 e n., 205 e n., 343, 344
 Giovanni De Leva 48n., 344
 Adriano Dell'Asta 228n., 348
 Enza Del Tedesco 146n., 148n., 344
 Giovanni De Luna 121n., 291n., 344
 Paul De Man 109 e n., 301, 344
 Antonio De Martinis 282n., 351

- Ernesto De Martino 116, 264, 337
 Cesare De Michelis 44n., 140n., 141n.,
 144n., 333, 336, 340, 344
 Gregorio De Paola 14n., 341
 Jacques Derrida 279 e n., 344
 Mario Diacono 299n., 338
 Philip K. Dick 318 e n.
 Charles Dickens 112, 139
 Goerges Didi-Huberman 23n., 168n.,
 344
 Concetta Di Franza 328n., 344
 Renaud Dulong 22n., 23 e n., 25 e n.,
 234n., 344, 348
 Emile Durkheim 14
- Adolf Eichmann 24
 Albert Einstein 32 e n.
 Hans Magnus Enzensberger 182n., 344
 Luciano Erba 322, 323
- Elvio Fachinelli 47 e n., 344
 Giovanni Falaschi 100n., 104n., 105n.,
 243, 244n., 344
 Bruno Falchetto 99n., 117n., 333
 Franco Farinelli 287n., 352
 Federico Fellini 256, 257
 Shashama Felman 30, 347
 Dominique Fernandez 115n., 345
 Beppe Fenoglio 48, 99, 103, 105, 125 e
 n., 126 e n., 128, 129 e n., 130, 132,
 134, 135 e n., 136, 164, 171, 179-
 205, 221, 222, 224n., 227n., 244,
 269, 275, 280, 303, 306, 334
 Sándor Ferenczi 281
 Giovanni Ferrara degli Uberti 8n.,
 44n., 349
 Giulio Ferroni 274n., 343
 Enrico Filippini 301n., 340
 Sergio Finzi 191n., 222n., 281n., 330,
 345
 Virginia Finzi Ghisi 281n., 345
 Gustave Flaubert 253
 Alessandro Fo 215 e n., 345
 Gianfranco Folena 146n., 340
 John Foot 261n., 342, 348
 Francesco Formigari 40-48, 54 e n., 60,
 61, 335
 Franco Fortini 305 e n., 308 e n., 309n.,
 318 e n., 319, 321, 345
 Ugo Foscolo 273, 321
 Anna Frank 315, 316
 Gabriele Frasca 191n., 221n., 222n.,
 318n., 323n., 335, 345
 Giovanna Frene 325n., 345
- Sigmund Freud 5, 6n., 7, 32 e n., 60, 74
 e n., 85 e n., 88 e n., 92 e n., 222,
 265, 276, 277, 281, 345
 Northrop Frye 195 e n., 345
 Samuel Fuller 94 e n., 95 e n., 96
 Elena Fumi 83n., 161n., 345, 346
- Carlo Emilio Gadda 62, 76-90, 130n.,
 179, 257, 258 e n., 259 e n., 260 e
 n., 335-336
 Giuseppe Galasso 75n., 106n., 343
 Roberto Galaverni 134n., 311n., 346
 Fulvia Galli Della Loggia 75n., 349
 Marco Gallina 44n., 336
 Luigi Ganapini 261n., 346
 Cesare Garboli 145 e n., 158 e n., 167n.,
 169n., 336, 346
 Livio Garzanti 200n., 252, 254n.
 Francesca Gatta 171n., 346
 François-Charles Gaudard 22n., 344
 Emilio Gentile 44n., 346
 Alberto Giacometti 223 e n., 341
 Antonio Gibelli 44n., 346
 Daniele Giglioli 95n., 346
 Carlo Ginzburg 24n., 346
 Emilio Giordano 171n., 346
 Stefano Giovanardi 211
 René Girard 159
 Gian Paolo Giudicetti 51n., 346
 Maria Vittoria Giuliani 203n., 341
 Johann Wolfgang von Goethe 203n.,
 332
 Ramón Gómez de la Serna 64
 Zalman Gradowski 23
 Antonio Gramsci 80
 Maria Antonietta Grignani 135n., 180n.,
 311n., 318n., 334, 346
 Nicola Grosa 291
 Amerigo Guadagnin 24n., 47n., 339
 Giuseppe Guglielmi 22n., 343
- Maurice Halbwachs 13, 14 e n., 16, 346
 Robert Pogue Harrison 288 e n., 289 e
 n., 291, 302n., 346
 François Hartog 8 e n., 346
 Martin Heidegger 192, 195, 275n., 297
 Ernest Hemingway 126
 Eric Hobsbawm 47, 48n., 347
 Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann 147
 Johann Christian Friedrich Hölderlin
 277, 293, 294
 Gerald Manley Hopkins 126, 190, 191,
 192, 303

- Orsetta Innocenti 193n., 347
 Dante Isella 77n., 130n., 181n., 258n.,
 303n., 304 e n., 313n., 320, 335,
 337, 350
 Laura Iseppi 6n., 342
 Mario Isnenghi 39n., 45n., 50n., 56n.,
 57, 58n., 61n., 92n., 93n., 97n.,
 100n., 182, 193n., 342, 347
 Paola Italia 77n., 335
- Furio Jesi 130 e n., 135 e n., 347
 James Joyce 64, 179
 Ernst Jünger 57 e n., 336
- Jean Kaempfer 280 e n., 284, 347
 Franz Kafka 26, 60
 Wassily Kandinsky 179
 Immanuel Kant 5
 John Keats 190, 191
 Stefen Kern 64n., 83n., 347
 Tullio Kezich 257n., 347
 Søren Aabye Kierkegaard 192
 Joseph Rudyard Kipling 112
- Jacques Lacan 6n., 229, 347
 Karl Lachmann 16
 Davide Lajolo 186n., 347
 Letizia Lanzetta 215n., 345
 Alda La Rosa 223 e n., 341
 Luca La Rovere 106n., 164n., 347
 Dori Laub 30n., 347
 Pietro Lauro 196n., 339
 Mario Lavagetto 31n., 32n., 35 e n.,
 36n., 38n., 128n., 338, 347, 348
 Maria Pia La Valva 203n., 227n., 353
 Gianfranca Lavezzi 20n., 337
 Jean Leclercq 6n., 348
 Luca Lenzi 305n., 345
 Giuseppe Leonelli 223n., 348
 Giacomo Leopardi 80, 211, 218, 297,
 317
 Laura Lepri 141n., 344, 352
 Giulio Lepschy 93n., 336
 Nikolaj Semënovič Leskov 13, 124
 Giancarlo Leucadi 77n. 348
 Primo Levi 26-30, 97, 99, 136, 170,
 221, 336
 Emmanuel Lévinas 228 e n., 229, 230,
 231, 348
 Mariantonia Liborio 24n., 341
 Francesca Lolli 128n., 346, 349
 Lidia Lonzi 6n., 340
 Ignacio de Loyola 6
 Niva Lorenzini 302 e n., 348
- Brunello Lotti 48n., 347
 Robert Lumley 261n., 342, 348
 Emilio Lussu 79, 287n.
 Mario Luzi 218, 272n., 336
 Sergio Luzzatto 98n., 348
- Oreste Macri 208n.
 Giacomo Magrini 161n., 345
 Bruno Maier 39n., 337
 Curzio Malaparte 55n.
 Alessandro Manzoni 50, 86, 157, 243
 Emilio Manzotti 83n., 335, 348
 Anna Maria Marietti 88n., 345
 Filippo Tommaso Marinetti 67, 68
 Arturo Marpicati 39 e n., 42, 43n., 348
 Lee Marvin 95n.
 Marinella Mascia Galateria 67n., 71n.,
 72n., 348
 Lino Masin 277n., 338
 Matteo, evangelista 320
 Giancarlo Mazzacurati 31n., 66n., 109n.,
 301n., 344, 348
 Luigi Meneghello 93 e n., 95, 99 e n.,
 102, 103 e n., 221, 227n., 336
 Pietro Meneghelli 288n., 338, 346
 Elisabetta Menetti 329n., 344
 Pier Vincenzo Mengaldo 29n., 207n.,
 304, 305n., 308, 309n., 334, 348
 Philippe Mesnard 23n., 227n., 348
 Sergio Minucci 86n., 350
 Claudio Milanini 99n., 104n., 117n.,
 128n., 132n., 333
 Cristophe Mileschi 47n., 343
 Fabio Moliterni 307n., 349
 Lorenzo Mondo 133n., 200n., 337, 349
 Eugenio Montale 51 e n., 200n., 312n.,
 313n., 349
 Elsa Morante 147, 155-170, 173, 178,
 336
 Alberto Moravia 99, 101
 Carlo Moretti 296
 Bruno Moroncini 6n., 279n., 349
 Cristoforo Mosconi Negri 97 e n.
 George L. Mosse 8n., 44n., 52, 349
 Cesare Luigi Musatti 60n., 74n., 88n.,
 92n.
 Benito Mussolini 65, 98, 158, 252, 291,
 330
 Anco Marzio Mutterle 146n., 149, 349
- Maria Nadotti 138n., 341
 Gérard Namer 14n., 346
 Pietro Negri 32n.,
 John Neubauer 75n., 349

- Ippolito Nievo 112, 126
 Pierre Nora 14n., 346
 Max Nordau 84
 Margaret Norris 29n., 321n., 349
- Giulio Oliviero 260n.
 Ugo M. Olivieri 135n., 343
 Francesco Orlando 242 e n., 347 e n., 349
 Anna Maria Ortese 256, 257
 Tommaso Ottonieri 195n., 349
- Giuseppe Pagano 260n., 249
 Aldo Palazzeschi 58n.
 Matteo Palumbo 32n.
 Geno Pampaloni 150
 Emilio A. Panaitescu 60n., 345
 Alberto Panaro 205n., 344
 Fulvio Panzeri 261n., 263n., 338, 350
 Goffredo Parise 144-152, 144, 164, 171, 178, 336
 Giovanni Pascoli 297
 Pier Paolo Pasolini 99, 154, 170, 221, 251-258, 262, 263n., 307n., 336, 343
 Marco Patricelli 261n., 350
 Giorgio Patrizi 85n., 339
 Cesare Pavese 103, 111, 112-123, 127, 131-136, 221, 269, 336, 337
 Claudio Pavone 98n., 350
 Gabriele Pedullà 181n., 185n., 194n., 225n., 246n., 274n., 275n., 343, 350
 Walter Pedullà 125n., 172n., 334
 Silvio Perrella 145n., 148n., 336
 Francesco Petrarca 296
 Rosanna Petrillo 6n., 349
 Franco Petroni 200n., 350
 Paolo Petroni 145n., 350
 Daniel Pick 86n., 350
 Marzio Pieri 222n., 224n., 226n., 240 e n., 350
 Mark Pietralunga 181n.
 Giorgio Pinotti 84n., 335, 336
 Giaime Pintor 236n.
 Luigi Pirandello 66, 67, 70n.
 Ugo Piscopo 65n., 70n., 72n., 350
 Clio Pizzingrilli 148n.
 Platone 22, 78
 Fabio Polidori 22n., 351
 Mario Pomilio 170, 205 e n.
 Neri Pozza 145 e n., 337
 G. Aurelio Privitera 42n., 350
 Adriano Prospero 169n., 350
- Giovanni Raboni 17n., 18n., 146 e n., 155 e n., 214n., 218, 219 e n., 221, 247, 261n., 308, 309n., 313 e n., 320, 323, 332, 338, 350
 Giulia Raboni 17n.,
 Nicola Rainò 45n., 351
 Gabriele Ranzato 92n., 347
 Achille Rastelli 261n., 351
 Luciano Rebay 299n., 338
 François Restier 26 e n., 351
 Paul Ricoeur 22 e n., 351
 Mario Rigoni Stern 27 e n., 104, 281-292, 295, 337, 351
 Francesca Rigotti 7n., 353
 Rainer Maria Rilke 236
 Alain Robbe-Grillet 32 e n., 351
 Giorgio Rochat 45, 56, 347
 Paola Rosa-Clot 195n., 345
 Fernanda Roscetti 215n., 345
 Gian Carlo Roscioni 77n., 83n., 335, 351
 Rossana Rossanda 305n., 345
 Carlo Rosselli 287
 Roberto Rossellini 130, 170, 317, 320n.
 Frédéric Rousseau 12n., 15n., 17n., 343, 351
 Roberto Roversi 320 e n., 351
 Martin Rueff 323n., 351
- Umberto Saba 17, 18 e n., 20n., 107 e n., 108n., 130, 301n., 307, 308 e n., 337
 Eduardo Saccone 38n., 109n., 181, 182n., 192n., 301n., 344, 351, 352
 Edoardo Sanguineti 51n., 351
 Jacopo Sannazaro 295
 Marco Santagata 223n., 351
 Virgilio A. Savona 48n., 351
 Domenico Scarpa 135n., 138n., 351
 Johann Christoph Friedrich von Schiller 203n.
 Wolfgang Schivelbush 45n., 72n., 75 e n., 351
 Carl Schmitt 282 e n., 351
 Antonio Scurati 19n., 42n., 280n., 351
 Winfred Georg Sebald 267n., 337
 Vittorio Sereni 17-20, 30, 168, 213, 214, 218, 220n., 224n., 299, 301n., 303-323, 325, 328, 331, 332, 337
 Percy Bysshe Shelley 190, 191
 Simonide di Ceo 3, 4, 6, 8, 9, 285
 Walter Siti 251n., 336
 Peter Sloterdijk 95n., 352
 Elisabetta Soletti 202n., 352

- Renato Solmi 71n., 124n., 314n., 331n.,
340
- Federica Sossi 24n., 353
- Philippe Soupault 64
- Vittorio Spinazzola 118n., 352
- Mario Spinella 323n.
- Arturo Stanghellini 44 e n.
- Arrigo Stara 107n., 337
- Domenico Starnone 93n., 336
- Laurence Sterne 66
- Robert Stevenson 126
- Giuseppe Stracuzzi 18n., 357
- Carla Strada Janovič 193n., 339
- Michele L. Straniero 48n., 351
- Sandro Stratta 195n., 345
- Giani Stuparich 38, 39n., 337
- Modesta 22n., 344
- Luigi Surdich 208n., 209n., 211n., 212n.,
220n., 222n., 223n., 224 e n., 225n.,
226n., 237, 238n., 239n., 244n., 352
- Davide Tarizzo 23n., 168n., 344
- Antonella Tarpino 7n., 352
- Luigi Tassoni 297n., 352
- Maria Antonietta Terzoli 77n., 353
- Enrico Testa 233n., 244n., 308n., 352
- Giovanni Testori 261-271, 338
- Albert Thibaudet 13
- Rolf Tiedemann 331n., 340
- Palmiro Togliatti 106n., 352
- Lev Tolstoj 179
- Piera Tomasoni 189n., 334
- Eugenio Turri 287n., 352
- Giuseppe Ungaretti 79, 271, 272n.,
273, 287, 299 e n., 311n., 338
- Mario Untersteiner 116n., 352
- Elena Urganani 66n., 352
- Silvia Vacca 8n., 339
- Lorenzo Valla 16
- Carlo Varotti 329n., 344
- Stefano Verdino 212n., 273n., 334, 336
- Giovanni Verga 49, 156
- Jean-Pierre Vernant 42n., 352
- Giovanbattista Vico 4, 8, 289, 302, 321
- Ada Vigliani 267n., 337
- Giancarlo Vigorelli 141n., 352
- Gian Mario Villalta 164n., 274n.,
289n., 338
- Luciano Violante 98
- Publio Virgilio Marone 124, 300
- Paul Virilio 82n., 352
- Elio Vittorini 319
- Fabio Vittorini 31n., 337
- Paolo Volponi 99
- Drude Von Der Fehr 156n., 353
- John Wayne 94n.
- Simone Weil 159
- Harald Weinrich 7 e n., 203n., 227n.,
353
- Dagmar Wieser 77n., 353
- Annette Wiewiorka 24 e n., 30n., 353
- Jay Winter 7, 8n., 353
- Giorgio Zampa 57n., 200n., 336, 349
- Giorgio Zampaglione 57., 336
- Andrea Zanzotto 164 e n., 271-280, 288,
289 e n., 292 e n., 295, 296, 297 e
n., 298, 300 e n., 301n., 302 e n.,
315, 320n., 321, 324n., 337, 338
- Silvia Zoppi Garampi 89n., 353
- Niccolò Zotti 296., 302,
- Paolo Zublena 244n., 353
- Rodolfo Zucco 324, 330, 337
- Luca Zuliani 207n., 209, 212, 237, 334