

NUOVA CORVINA



Istituto
Italiano
di
Cultura

RIVISTA DI ITALIANISTICA

N.

NUOVA CORVINA



RIVISTA DI ITALIANISTICA

DIRETTORE RESPONSABILE

CLAUDIA ROMANO
ADDETTO REGGENTE DELL'ISTITUTO ITALIANO DI
CULTURA DI BUDAPEST



COMITATO DI REDAZIONE

IMRE BARNÁ
BUDAPEST

ZSUZSANNA FÁBIÁN
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI EÖTVÖS LORÁND
DI BUDAPEST

ILONA FRIED
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI EÖTVÖS LORÁND
DI BUDAPEST

GYÖRGY DOMOKOS
UNIVERSITÀ CATTOLICA PÁZMÁNY PÉTER
DI PILISCSABA

JÁNOS KELEMEN
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI EÖTVÖS LORÁND
DI BUDAPEST

IMRE MADARÁSZ
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI DEBRECEN

JÓZSEF PÁL
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SZEGED

GIAMPAOLO SALVI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI EÖTVÖS LORÁND
DI BUDAPEST

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI
SCUOLA DI STUDI SUPERIORI BERZSENYI DÁNIEL
DI SZOMBATHELY

GYŐZŐ SZABÓ
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI EÖTVÖS LORÁND
DI BUDAPEST

LUIGI TASSONI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PÉCS

IL PRESENTE VOLUME È STATO CURATO DA
ILONA FRIED

COORDINAMENTO REDAZIONALE:
MICHELE SITÀ
UNIVERSITÀ CATTOLICA PÁZMÁNY PÉTER
DI PILISCSABA

N.

NUOVA CORVINA



CLAUDIA ROMANO	Presentazione	5
ILONA FRIED	Premessa	6

La guerra nella cultura e nella società italiana dal Novecento ai nostri giorni

LORENZO MANGO	La guerra come realtà e come metafora nel teatro italiano del Novecento	10
GERARDO GUCCINI	La nera «Turandot». Postumi della guerra e avvisaglie di totalitarismo nell'ultima opera di Giacomo Puccini	20
CONCETTA LO IACONO	Dolorosa Rêverie Danze macabre in salotti borghesi (1900-1918)	33
GIULIA TADDEO	«L'ora di Dalila»: danza e società post-bellica nel giornalismo italiano degli Anni Venti	50
ADRIANA VIGNAZIA	Der <i>Erzfeind</i> : l'immagine dell'Italia e degli italiani nelle riviste satiriche e umoristiche viennesi durante la Grande Guerra	63
RENATE LUNZER	Il memoriale del grande Capitano Emilio Lussu tra Prima e Seconda Guerra Mondiale	83
SIMONA CIGLIANA	La mistica della guerra nella produzione intellettuale italiana dal 1900 al 1915	91
ANTONELLA CAPRA	I racconti di guerra di Federico De Roberto: finzione e testimonianza?	104
ANNA MILLO	Angelo Vivante, un socialista italiano in Austria (1912-1915)	115
DONATELLA CHERUBINI	Pacifismo e patriottismo: la scelta di «Cænobium»	124
MICHELA SACCO-MOREL	La prima guerra mondiale e la naja delle mondine	134

2015
N. 28

SOMMARIO

SILVIA CONTARINI	Scrivere e riscrivere la guerra d'Etiopia: eroismi coloniali e postcoloniali	144
ELEONORA CONTI	La Storia sulle spalle. Strategie infantili per affrontare la catastrofe	154
ANTONELLA OTTAI	Una guerra mai finita, una notte mai passata: Eduardo De Filippo, fra <i>Napoli milionaria!</i> e <i>La paura numero uno</i>	164
MICHELA NACCI	Curzio Malaparte: come la guerra ha trasformato il mondo	176
MARIE-JOSÉ TRAMUTA	Eugenio Montale da <i>Finisterre a La bufera e altro</i> Un poeta in guerra	185
GIULIANA SANGUINETTI KATZ	Natalia Ginzburg e i suoi scritti sulla seconda guerra mondiale	191
ILONA FRIED	Una «vecchia vicenda della guerra fredda» Cultura italiana e servizi segreti ungheresi Anni '50 e '60	200
ANNA SZIRMAI	Fabio Mauri: Linguaggio è guerra	211
UGO FRACASSA	Etica ed estetica del cecchino nella narrativa di Nicolai Lilin	218
MONICA JANSEN	Il realismo onirico della guerra in Iraq Il post 11 settembre narrato da Giorgio Taschini	228
GIULIANA PIAS	La guerra d'Etiopia oltre i miti autoassolutori della vulgata storica italiana	240
MARIA BONARIA URBAN	La Resistenza fra narrazione epica e <i>Bildungsroman</i> in <i>Dove finisce Roma</i>	249

Divieto di riprodurre in tutto o in parte gli articoli senza citarne la fonte.

Istituto Italiano di Cultura
1088 Budapest, Bródy Sándor u. 8.

HU ISSN 1218-9472

Progetto grafico di Piergiorgio Maoloni

Preparazione:
Monographia Bt.

Stampa:
Mester Nyomda

Budapest, dicembre 2015

Presentazione

CLAUDIA ROMANO

ADDETTO REGGENTE DELL'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA DI BUDAPEST

IN QUESTO NUMERO DELLA NUOVA CORVINA VENGONO PUBBLICATI GLI ATTI DEL CONVEGNO SULLA GUERRA NELLA CULTURA E NELLA SOCIETÀ ITALIANA DAL NOVECENTO AI GIORNI NOSTRI. IL CONVEGNO, ORGANIZZATO DALLA PROF.SSA ILONA FRIED E TENUTOSI PRESSO L'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA DI BUDAPEST IL 17 E IL 18 SETTEMBRE 2015, HA AFFRONTATO DELICATE ED IMPORTANTI TEMATICHE ED HA ARRICCHITO LE RIFLESSIONI SULLA GUERRA GIÀ AVVIATE IN OCCASIONE DELLE COMMEMORAZIONI PER IL CENTENARIO DELLA PRIMA GUERRA MONDIALE.

Il quadro che esce fuori dalle relazioni qui raccolte è alquanto variegato, si spazia dalla letteratura al cinema, dal teatro alla danza, dalla storia alle rappresentazioni satiriche, offrendo un quadro generale di indubbio interesse. Si ringraziano quindi tutti gli studiosi che, con i loro contributi, hanno dimostrato come la guerra abbia sempre trasformato il mondo, pesando su di esso come un macigno contro il quale le arti, in tutti i loro aspetti, hanno sempre cercato di opporsi e di riproporsi.

Premessa

ILONA FRIED

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI EÖTVÖS LORÁND DI BUDAPEST

CON IL CONVEGNO *LA GUERRA NELLA CULTURA E NELLA SOCIETÀ ITALIANA DAL NOVECENTO AI NOSTRI GIORNI*, CHE SI È TENUTO A BUDAPEST NEL SETTEMBRE SCORSO, SIAMO ARRIVATI ALL'UNDICESIMO INCONTRO INTERNAZIONALE TRA SPECIALISTI DI VARI SETTORI DELL'ITALIANISTICA. L'INIZIATIVA È STATA CURATA DAL DIPARTIMENTO D'ITALIANISTICA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE DELL'UNIVERSITÀ EÖTVÖS LORÁND DI BUDAPEST; HA DATO OSPITALITÀ ALLA MANIFESTAZIONE COME ANCHE AL PRESENTE VOLUME DI SAGGI L'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA DI BUDAPEST. STUDIOSI di grande prestigio provenienti da vari paesi, come Italia, Austria, Canada, Francia, Olanda, oltre che Ungheria, hanno così proseguito un fecondo dialogo iniziato ormai oltre vent'anni fa, arricchendolo di riflessioni e argomenti nuovi.

La celebrazione del centenario dell'entrata in guerra dell'Italia ha offerto uno spunto per ripensare il secolo appena chiuso, i suoi terribili conflitti mondiali, e l'eredità dolorosa e impegnativa che questi ci hanno lasciato. Possiamo dirci d'accordo con quanto si afferma nel saggio nel volume: «La prima guerra mondiale mette fine a un mondo: dà avvio a un mondo nuovo. Un mondo non migliore, solo radicalmente diverso da quello precedente.» Oggi, forse a una svolta altrettanto radicale, sembra nostro compito essenziale confrontarci con le sfide sociali, culturali e artistiche del presente, studiando quelle guerre sotto aspetti interdisciplinari e in prospettive diverse: non solo attraverso la storia, italiana ed europea, ma anche nella produzione letteraria e artistica (opere ormai classiche come recentissime), nella cultura e nelle idee.

Senza pretendere di riassumere in poche righe la ricchezza e la varietà dei contributi, menzioniamo almeno linee direttive e tratti essenziali. Alcuni interventi sono incentrati sulla guerra, realtà e metafora, nel teatro italiano del Novecento, a

partire dall'interventista Marinetti fino al teatro etico di Pippo Del Bono e di Mario Martone riguardo alle guerre dei Balcani, passando per un'opera di grande risonanza del periodo tra le due guerre, la «patologica Turandot pucciniana, afflitta da rimozioni, transfert e da un'invincibile saldatura fra sessuofobia e volontà d'assoluto potere.» Sempre in campo teatrale, segnaliamo il contributo su Eduardo De Filippo, le cui pièces ispirate alla seconda guerra mondiale sono state al contempo testimonianza e nuovo approdo per il teatro.

Spunti importanti sono emersi dall'analisi della danza, arte che stava emergendo nei primi anni del Novecento, in particolare dall'analisi della danza macabra «interpretata dall'Oscurantismo nel Ballo Excelsior». Un altro importante intervento, basandosi sulle ricche fonti degli studi sulla prima guerra mondiale, ha analizzato con intelligenza le rappresentazioni satiriche dell'Italia nelle riviste di lingua tedesca durante il conflitto.

La memorialistica ha offerto testimonianze degne di nota, come quelle dell'ormai classico ma sempre attuale Emilio Lussu. Una ricerca storiografica è dedicata al meno noto ma grande intellettuale triestino pacifista socialista Angelo Vivante, interprete acuto delle ragioni del conflitto. Altri studiosi hanno indagato la mistica del periodo precedente alla Grande Guerra, l'insofferenza per il regime parlamentare, presente persino nella produzione letteraria, con le conseguenze poi note. Anche la narrativa di Federico De Roberto è stata oggetto di attente riflessioni, in particolare i suoi racconti di guerra tra finzione e testimonianza. Viene evocata inoltre «Coenobium», la rivista di due intellettuali, un socialista e un repubblicano, che rispecchiò la frattura verificatasi fino al 1914 nelle organizzazioni in prima fila contro la guerra. Sempre sul terreno storico-politico si situa l'analisi del pacifismo quotidiano di quelle figure emblematiche che sono state le mondine, donne lavoratrici combattenti e pronte per una doppia «resistenza», politica e sociale.

Grandi guerre, «piccole» guerre: alle guerre coloniali è dedicato il saggio «scrivere e riscrivere la guerra d'Etiopia: eroismi coloniali e postcoloniali», che analizza i reportage di autori come Malaparte e Buzzati per confrontarle a rappresentazioni della stessa guerra nella narrativa postcoloniale.

Le conseguenze della guerra sono al centro di due contributi di ambito letterario: si è considerata l'opera poetica di Eugenio Montale, in chiave biografica, in quanto segnata dalle guerre mondiali: morte e amore si intrecciano nelle sue poesie e nella prosa. E si è considerata l'opera di Natalia Ginzburg, una «persona che non prendeva parte a tutte le cose ma che ne vedeva solo dei brandelli».

Per quanto riguarda il secondo dopoguerra, spicca lo studio sui servizi segreti ungheresi e la loro influenza notevole sulla trasmissione culturale tra l'Italia e l'Ungheria negli anni '50 e '60. Nel decennio successivo, la seconda guerra mondiale è ancora presente, per esempio nella produzione di Fabio Mauri, per cui «linguaggio è guerra». Arriviamo alle guerre nuove, che toccano indirettamente l'Italia, quella in Cecenia, quella in Irak, o l'11 settembre, che ispirano la narrativa più recente sia nelle forme del realismo che in quelle dell'onirismo. Infine, la narrativa iper-contemporanea di autori sardi, tra storia, mito e memoria, ha offerto spunti di riflessione sia sulle guerre coloniali che sulle donne partigiane.

Questa rapida carrellata non rende omaggio come dovuto alla grande qualità dei saggi qui raccolti. La pubblicazione degli Atti del Convegno su *La guerra nella cultura e nella società italiana dal Novecento ai giorni nostri* mi dà allora l'occasione per ringraziare sentitamente tutti gli studiosi intervenuti. Vorremmo del resto ampliare i dibattiti offrendo questi atti anche su internet, sia sulla rivista online di «Nuova Corvina» sia su «Italogramma» (<http://italogramma.elte.hu>), saranno così disponibili per ricercatori, colleghi e chiunque sia interessato agli argomenti trattati ma impossibilitato a procurarsi i nostri volumi. Nel concludere i preparativi per l'edizione, mi auguro di poter continuare a organizzare i nostri periodici incontri, come ormai da due decenni. E infine, vorrei formulare l'augurio espresso già in anni passati: che le peculiarità delle nostre discipline, insieme alle nuove sfide e all'aprirsi di nuovi campi di ricerca ci permettano proseguire gli scambi e il confronto, comparando convergenze e divergenze delle nostre ricerche.

*La guerra nella
cultura e nella
società italiana
dal Novecento
ai nostri giorni*

La guerra come realtà e come metafora nel teatro italiano del Novecento

LORENZO MANGO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

P R E M E S S A

LA GUERRA NON ESISTE; NON ESISTE NEL SENSO CHE ESISTONO LE GUERRE, CON LA LORO FACCIA, LA LORO SPECIFICITÀ, LA LORO CONTINGENZA. CON QUELLA INACCETTABILITÀ MORALE CHE LE ACCOMUNA TUTTE MA ANCHE CON L'INSIEME DI QUELLE RAGIONI CHE POSSONO RENDERLE – CASO PER CASO – INEVITABILI E TRAGICAMENTE GIUSTIFICABILI (BASTA FARE IL CASO, PER CAPIRSI, DELLA RESISTENZA).

Insomma, quando si parla di guerra, bisogna stare attenti, perché l'ovvietà è dietro l'angolo, il rischio di generalizzazioni banalizzanti, pure. Occorre sempre tenere ben presenti i contorni storici del discorso. È quello che proverò a fare affrontando un tema che rischia di essere spaventosamente dispersivo se non ne circoscriviamo ambiti storici e perimetri argomentativi.

Non parlerò, quindi, genericamente di «guerra» e di «teatro del Novecento» ma limiterò il discorso ad *alcune* guerre e al modo in cui con esse si sono confrontate *alcune* esperienze teatrali, prestando la massima attenzione a che l'espressione «alcune» non si risolva in una campionatura casuale o, peggio, in esempi d'occasione ma rappresenti, invece, le diverse tappe di un discorso – uno dei discorsi possibili – del rapporto del teatro italiano novecentesco con la guerra. Mi è sembrato opportuno, a questo fine, avere come riferimento le due grandi guerre che ne scandiscono la prima metà, la prima e la seconda guerra mondiale, ma mi è sembrato indispensabile, per tracciare la linea dell'identità culturale che mi prefiggo di abbozzare, considerare anche una delle guerre che hanno scandito la seconda metà del secolo: quella che ha scosso i Balcani negli anni novanta, che va letta come la terza grande e tragica guerra europea del Novecento. Una guerra per un lungo tratto rimossa, vis-

suta come estranea e distante dalla comunità europea (mentre, invece, la riguardava molto da vicino) fino a quando il tragico assedio di Sarajevo non ne risvegliò l'attenzione¹.

Ho, poi, circoscritto ulteriormente il campo, esaminando solo il caso di artisti che si confrontassero con guerre a loro contemporanee. È a queste due condizioni che sono andato costruendo una possibile analisi della guerra come metafora nel teatro italiano del Novecento, scandendo il discorso in tre diversi segmenti: la guerra come terra bruciata per l'avvento del nuovo; la guerra come problema etico di una transizione epocale; la guerra come ritorno del rimosso.

LA GUERRA COME AVVENTO DEL NUOVO

«Il Futurismo dinamico e aggressivo si realizza oggi pienamente nella grande guerra mondiale. [...] La guerra attuale è il più bel poema futurista apparso finora»². È il 1915, MARINETTI si pronuncia così in uno scritto dal titolo programmatico, *1915. In quest'anno futurista*, in cui, evidentemente, vuole mostrare l'intervento italiano nel primo conflitto mondiale come atto futurista. È un'affermazione che va letta nel quadro delle affermazioni ideologiche di MARINETTI, sempre estreme ma, altrettanto sempre, portatrici di una visione metaforica ed estetica, tant'è che tentare di staccarle dal piano più strettamente artistico (come si è tentato a volte di fare per riscattare il vizio ideologico del Futurismo) limita di molto le possibilità di comprensione dell'estetica marinettiana. Per comprendere appieno la portata del Futurismo, infatti, i due piani vanno tenuti presenti contemporaneamente, non come elementi paralleli ma come intersezione di discorsi che si influenzarono reciprocamente. Ogni affermazione poetica di MARINETTI è sempre una affermazione ideologica e viceversa.

È chiaro che in quanto abbiamo appena letto parla la soddisfazione dell'interventista che molto si è speso per sollecitare l'opinione pubblica ma, se si leggono le pagine politiche di quegli anni, ci si accorge di un fatto alquanto singolare. Le enunciazioni esplicitamente anti-austriache ed anti-tedesche sono poche, limitandosi, per lo più a qualche «odio all'Austria» disseminato qui e là. D'altronde se proviamo a fare una verifica inversa, e andiamo a leggere cosa scrive MARINETTI a guerra finita, si scopre – anche qui con un certo stupore – un imprevedibile e rumorosissimo silenzio sulla vittoria, sul completamento della riunificazione nazionale, sul nuovo posto che l'Italia aveva, o poteva assumere tra le altre nazioni europee. Eppure non erano questi gli obiettivi degli interventisti? Non era questa la meta di chi aveva lanciato i suoi appelli insurrezionali simbolicamente proprio a Trieste nel 1910³?

Nel 1919, sintetizzando il rapporto tra il Futurismo e la guerra, MARINETTI scrive a proposito dell'esito bellico che ha condotto alla dissoluzione dell'impero austro-ungarico: «La nostra profezia, come altre nostre, si è pienamente realizzata» ma subito dopo aggiunge: «Incominciamo dunque senza ritardo a sgombrare, pulire, rinnovare e ingigantire l'Italia, liberandola dal peso del passato e dello straniero»⁴. Insomma la vittoria sì, ma come elemento di transito, non come compi-

mento. Si può leggere, in questa posizione, il coinvolgimento post-bellico nei Fasci di combattimento mussoliniani, espressione del disagio di una generazione che non aveva trovato nella vittoria nessun reale compimento delle sue aspirazioni ed anzi si era sentita abbandonata e tradita, finendo, così, col considerare la vittoria nient'altro che un trampolino da cui slanciarsi verso un nuovo fermento rivoluzionario. Un fermento, nell'immediato dopoguerra, ancora molto poco definito, che rimase vagamente anarchico ed insurrezionalista fino al secondo congresso dei Fasci di combattimento nel 1920, quando Mussolini impose una decisa svolta a destra e questo comportò il temporaneo allontanamento di MARINETTI che in quella scelta, almeno in quel momento, non si riconobbe.

Quando MARINETTI tenta di rivestire la vittoria di un'aura metaforica, lo fa in una maniera del tutto particolare. La conflagrazione (cioè la guerra, nominata come esplosione sociale, politica, umana), scrive, ha determinato un radicale sovvertimento «delle logiche e dei sistemi filosofici quadrati e chiusi» ed è per questo che è stata un atto rivoluzionario futurista⁵. Erano in gioco, nella guerra, due grandi soggetti metaforici, la Forza (incarnata dagli imperi centrali) e il Diritto (l'Intesa). Il Diritto era espressione di una visione del mondo egualitaria e pacifista e, come tale, non poteva piacere a MARINETTI. La forza, invece, sì che gli piaceva, ma quella germanica era viziata da un «preparazionismo pedantesco professorale»⁶. Il Diritto, in sé, non aveva le ragioni e gli strumenti per vincere. Se lo fece è solo perché seppe assorbire in sé la Forza, cancellando quel tanto di femminile che lo rendeva inefficiente. «L'Intesa vinse gli imperi centrali poiché seppe – combattendo – imparare da loro quel poco che potevano insegnare. Dall'Intesa vittoriosa nasce una concezione nuova di umanità veramente futurista, fatta di violenza rivoluzionaria, elastica, improvvisatrice, eroica di spirito, muscoli, ferro»⁷.

Ma le ragioni di una scarsa considerazione della vittoria come compimento forse stanno anche nelle premesse della posizione marinettiana. La guerra, come è noto, è uno dei punti programmatici del manifesto di fondazione del Futurismo del 1909: «Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo – il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna»⁸. In genere ci si limita a considerare la prima parte di questa affermazione, attribuendole un peso politico (l'anticipazione dell'interventismo) o puramente paradossale (come la distruzione di Venezia, dei musei ecc.). Fermiamoci a considerare, invece, la sua seconda parte, ne emergono tre aspetti particolari: il gesto distruttore libertario; la «bella morte»; il disprezzo della donna. Sono argomenti che verranno messi al centro di quello strano libro che è *Guerra sola igiene del mondo*. Proviamo a scioglierne la secchezza. Il gesto distruttore libertario esprime la necessità, tutta avanguardista, di fare piazza pulita di ogni sistema istituzionalizzato, sia come valori etici che come fatto linguistico. La «bella morte» introduce all'autocombustione dell'atto avanguardistico, allo slancio oltre le frontiere del possibile, al rifiuto della rassicurazione della vita quotidiana borghese basata sul risparmio di sé. Nel disprezzo della donna, al di là del misoginismo, parla il rifiuto dell'amore come pacificazione del sentire, atto contemplativo che si oppone alla vita attiva e la inibisce.

L'esaltazione «igienica» della guerra va intesa, dunque, all'interno di quella grande macchina simbolica che sono enunciazioni marinettiane del primo Futurismo. La guerra che interessa MARINETTI è un atto metaforico. Se, come penso che sia, si può leggere nella scrittura del MARINETTI degli anni dieci un simbolismo di matrice iniziatica basato sul processo dissoluzione – morte – trasformazione – rinascita, la guerra, come forza che disintegra il sistema vigente, aggredisce i valori istituzionali, igienizza il sentire liberandolo dai vincoli consuetudinari, ha un ruolo fondamentale. Rappresenta la *pars destruens* del processo; la nigredo del procedimento alchemico dell'avanguardia. È la condizione preliminare di ogni inizio.

Questo nel MARINETTI teorico. E il teatro? In *Guerra sola igiene del mondo* viene ripubblicato il *Manifesto dei drammaturghi futuristi*, con un titolo che lo rende più idoneo alla bisogna, *La volontà di essere fischiati*, ed è l'unico testo esplicitamente artistico. Perché il teatro come l'arte per elezione assimilabile alla guerra? Perché le «serate» – una delle forme del teatro futurista – furono il luogo in cui si espresse l'interventismo di MARINETTI, certo, ma la ragione è anche altrove ed è stata messa in luce con grande precisione da CLAUDIO VICENTINI: «Tra azione teatrale e azione sul campo di battaglia [...] non c'è che una differenza di proporzioni. Il teatro futurista è guerra in scala ridotta»⁹. Cosa vuol dire VICENTINI? perché il teatro ha qualità analoghe a quelle della guerra, nei comportamenti e nei modi? La rivoluzione futurista del teatro, sostiene, consiste principalmente nell'aver spostato il peso linguistico dal racconto (e quindi dalla parola) all'evento (e quindi all'esserci, qui ed ora, di chi agisce in scena, attore o non-attore che sia). Un evento basato sulla provocazione, sulla interazione anche violenta col pubblico, sulla gestione di situazioni complesse, irregolari e caotiche che vanno dirette e dominate attraverso doti belliche: impassibilità, capacità di improvvisare e di adattarsi, per piegare le circostanze date al proprio vantaggio. Di qui il termine «battaglia» utilizzato costantemente da MARINETTI e di qui l'analogia fra teatro e guerra suggerita da VICENTINI.

La guerra, dunque, diventa metafora non solo di un grado zero del nuovo ma anche dell'evento teatrale che, proprio perché sposta il discorso dall'opera alla vita, si presta meglio e più di altre arti a rappresentarne il luogo dell'avvento.

LA GUERRA COME PROBLEMA ETICO DELLA TRANSIZIONE

La seconda tappa del nostro discorso tocca una dimensione metaforica del tutto diversa: la transizione storica imposta dalla seconda guerra mondiale, con tutte le implicazioni di ordine etico che si portò appresso. Una transizione di cui, al momento, non si riuscivano a leggere bene i contorni ma di cui si sentiva l'impellenza. Questa volta, anziché leggere il motivo metaforico dentro una poetica, lo andremo a cercare dentro un testo per tanti versi esemplare: *Napoli milionaria* di EDUARDO DE FILIPPO.

Napoli, 25 marzo 1945. La città è liberata, o forse occupata, dagli americani, quando lo spettacolo debutta, ma la guerra non è finita, eppure EDUARDO la affronta

in una prospettiva in cui la cronaca del momento già lascia il passo alla storia¹⁰. In questo essere ancora dentro ma già dopo la guerra, *Napoli milionaria* anticipa la consapevolezza del disastro morale, e la conseguente necessità di un riscatto, che seguiranno, alla fine degli anni quaranta, la messa a fuoco sugli orrori bellici. È un testo che pone il problema della coscienza morale dopo Hiroshima e dopo Auschwitz, scritto però prima dell'esplosione della bomba atomica e appena dopo la liberazione del campo di sterminio ma prima che quanto vi si era svolto diventasse di pubblico dominio. In *Napoli milionaria* EDUARDO osserva, col suo sguardo analitico, la realtà piccola che lo circonda (quella dei vicoli di Napoli) ma le sue considerazioni sulla guerra si prestano, perché aperte a fare della guerra una metafora, a considerazioni più complessive sullo stato di una transizione terribile quanto inevitabile, che prima di essere politica non può che essere morale. Alla condizione di alleggerire il testo di certo moralismo piccolo borghese tipico di EDUARDO. Se, in altri termini, lo leggiamo lasciandolo aperto, sottraendoci al rassicurante finale del ricongiungimento familiare e diamo un peso maggiore alla domanda irrisolta e irrisolvibile posta da Amalia, «Ch'è succieso» rispetto al molto più celebre «Ha da passa' 'a nuttata», magari sottraendo anche a quest'ultima battuta quel tanto di certezza, sicurezza, fiducia nella ricomposizione dell'ordine che tante volte si tende ad attribuirle. Insomma se azzardiamo a dare una spolveratura cechoviana alla scrittura di EDUARDO.

Ad emergere, se facciamo questa operazione, è la transizione come cosa in sé, come una sorta di condizione ontologica che fronteggia i personaggi, e fronteggia anche noi come spettatori, come un passaggio doloroso, rischioso e tutt'altro che rassicurante. Perché parliamo di transizione? Perché è quello che vivono i personaggi. C'è un prima e un dopo, in *Napoli milionaria*, la guerra è la zona d'ombra che li unisce e li divide. Prima c'era lo scorrere monotono e sereno di una vita piccolo borghese, poi la guerra ha messo a repentaglio tutto, rimettendo in gioco un sistema di valori sulla scia delle nuove condizioni di vita. Quel «prima» EDUARDO non lo mostra ma lo fa emergere solo nelle disperate parole conclusive di Amalia, quando la tragedia ha raggiunto il suo acme e diventa indispensabile prenderne coscienza per poterla superare e sublimare. Ci mostra, invece, EDUARDO direttamente la zona d'ombra della guerra: nel primo atto evidenziandone i tratti quasi folkloristici nel colore locale di una famiglia coinvolta in un piccolo mercato nero; nel secondo e nel terzo aprendosi alla dimensione del tragico, in cui la caduta morale viene mostrata come direttamente proporzionale alla spregiudicatezza comportamentale.

Il testo racconta, dunque, di un disastro morale e del desiderio di un riscatto. Causa del disastro è la guerra, metafora di una tentazione diabolica che ha attentato al codice morale dei personaggi, ma anche motore del riscatto destinato a salvarli. Il prima, che EDUARDO lascia intravedere che tornerà, non sarà più uguale a se stesso, sarà diverso, sarà più consapevole. È la guerra, anzi l'attraversamento che il protagonista ne fa, il suo contatto con la guerra al di fuori dei confini rassicuranti e protetti del vicolo, a determinare la svolta morale.

È una guerra storica, quella di *Napoli milionaria*, come storicamente determinato è il luogo che funziona da punto di vista, Napoli, ma esprime anche una

condizione metaforica. È l'abisso infernale dentro cui Gennaro Jovine è sprofondata e da cui è ritornato trasformato. Lì ha visto cose che famiglia e amici non possono nemmeno immaginare. Ha visto letteralmente la fine del mondo, nel senso della fine del suo mondo, quello in cui aveva fin lì vissuto ed ha mostrato la sua fragilità. Ha visto cose che da un lato lo hanno accecato dall'altro gli hanno donato, finalmente, la vista. Esattamente il contrario di quanto è successo ad Amalia, che viceversa è restata nel ventre protettivo ma inquinante del vicolo e si è illusa di vedere il benessere e, invece, è diventata cieca rispetto ai veri valori della vita. Gennaro assume, nel secondo e terzo atto del testo, lo statuto di eroe, perché ha superato la «linea d'ombra» della Storia, si è reso conto che la sopravvivenza ad ogni costo non è una condizione etica, che il soggettivismo estremo («Arrotte tu? Arrobbio pur'io! Si salvi chi può!») è la causa del disastro morale evidenziato dalla guerra. Aver rifiutato di vedere è una colpa storica. Adesso, siamo alla fine del terzo atto, il mondo bellico e post-bellico con le sue orribili contraddizioni è lì di fronte e lo sguardo non si può più distogliere.

A questo punto, per essere fedeli al testo, dobbiamo stemperare la forzatura esistenzialista della nostra ipotesi di lettura e tornare all'ottimismo d'obbligo eduardiano. Allo sguardo fisso nel vuoto che abbiamo testé raccontato e alla domanda inevasa del finale EDUARDO dà una prospettiva. Come si può affrontare la «fine del mondo», come si può affrontare la domanda che tutta l'Europa si appresta a farsi: Ch'è successo? Con una strategia basata sulla ricomposizione dei valori e dei ruoli istituzionali della famiglia. Alla tragedia della Storia, agli interrogativi terribili posti da quell'epoca di transizione che fu l'immediato dopoguerra EDUARDO risponde con una opzione privata, soggettiva e personale. È nel piccolo mondo familiare ed a partire dal piccolo mondo familiare che è possibile affrontarli. Che Gennaro Jovine non riesca mai a raccontarla, questa guerra, mentre invece, quando tornò dall'altra i suoi racconti erano talmente ricchi e vari da completarsi anche con l'invenzione e la fantasia, non è solo perché gli altri adesso non vogliono ascoltare, ma anche perché lui non saprebbe cosa dire. Le parole gli vengono meno. EDUARDO racconta l'impronunciabilità di un mondo andato in rovina, ponendo il germe di una rifondazione e di una rinascita nella sfera di quel privato familiare, che tante volte, negli anni a venire, presenterà come problematico.

LA GUERRA COME RITORNO DEL RIMOSSO

Passano cinquant'anni e la guerra non sembra più essere una questione europea, perlomeno come guerra guerreggiata dentro i propri confini. Le guerre sono lontane e sono vissute come un fatto ideologico o come emergenze umanitarie. Poi il risveglio improvviso della guerra dei Balcani che giunge non allo scoppiare del conflitto (nelle sue diverse articolazioni), ma verso la fine quando andò progressivamente manifestandosi e anche accentuandosi il suo esito catastrofico. Sarajevo divenne il simbolo di quella tragedia, di una guerra post-ideologica, etnica, fratricida. La Bosnia, Sarajevo, i Balcani diventano l'occasione, per il teatro italiano, per un nuovo

confronto con la guerra. Un confronto che partì da una presa di coscienza tardiva e dallo sgomento verso una guerra percepita in un primo tempo come distante e poi compresa come terribilmente vicina.

«Esistevano parole spendibili per ciò che succedeva? [...] Una generazione ormai lontana si era misurata con la guerra di Spagna, e su quelle scelte crebbe ed agì; più tardi, era stato il Vietnam a orientare le coscienze di una generazione successiva. E la mia generazione che rapporto aveva avuto con la guerra della ex Jugoslavia?»¹¹. Così MARIO MARTONE, uno dei registi più importanti della scena teatrale attuale. Le sue parole, le domande che pone sono quelle attorno a cui vorrei elaborare la parte conclusiva del mio intervento.

Al conflitto bosniaco, anzi al rapporto col conflitto bosniaco, MARTONE dedica un'operazione che coinvolge teatro e cinema. Realizza, infatti, un film dal titolo emblematico, *Teatro di guerra*, la cui vicenda ruota attorno ad un evento di teatro, un vero evento di teatro che venne realmente realizzato. La trama è, in sintesi, questa: un giovane regista sperimentale vuole preparare uno spettacolo da portare, in segno di solidarietà, a Sarajevo. Sceglie *I sette a Tebe* di Eschilo, per assonanza tematica, e cerca uno scambio con un amico regista bosniaco. Dello spettacolo il film segue le prove in un teatro dei quartieri spagnoli di Napoli. Sarajevo, la Bosnia non si vedono mai e mai ci arriverà la compagnia come non arriverà neanche l'amico bosniaco, ucciso sotto i bombardamenti.

La situazione drammatica ideata da MARTONE gioca sulla dialettica tra assenza e presenza, distanza e prossimità. Il film non parla di Sarajevo, che resta, invisibile, sullo sfondo, parla del teatro, del tentativo di trovargli una necessità etica, di farne il tramite per una nazionalità morale europea, della ricerca delle parole per dirla, quella guerra, parole che mancano non solo per l'orrore (che è di tutte le guerre) ma perché era lì, a portata di mano verrebbe da dire, ma non abbiamo saputo/voluto vederla, non siamo riusciti a capirla: come poteva l'ethnos riemergere con tale forza distruttrice alla fine del XX secolo? A cosa era servita tutta la strada (tanto tragicamente lastricata) percorsa per giungere fin lì?

Lo sguardo di MARTONE si rivolge tutto al guardante, il guardato è assente, è, programmaticamente, ciò che manca. Il guardante è il teatro che, per cercare le parole per dirla, questa guerra indicibile, va a cercarle nella sua memoria più remota, dentro un'altra distanza prossima, la tragedia greca. Da *I sette a Tebe* MARTONE trae l'immagine di una catastrofe fratricida che è inevitabile, che nessun appello alla ragione, come quello fatto dal Coro, può fermare in quanto avviene in un assordante silenzio degli dei. «I numi oramai non si curano di noi – allegri solo della nostra morte» risponde Eteocle a chi gli propone palinogenetici sacrifici espiatori.

La catastrofe terrificante raccontata da Eschilo dovrebbe andare a dialogare con una guerra altrettanto catastrofica, ma non riuscirà mai a raggiungerla. Va, invece, a riflettersi in una prossimità altrettanto inquietante, quella dei quartieri spagnoli di Napoli, luogo di un orrore quotidiano, dove l'uomo si fa nemico all'uomo. Pensata, nella finzione, come tentativo di raccontare una guerra lontana, la messa in scena de *I sette a Tebe* fornisce allo spettatore la metafora della guerra quotidiana di una città senza pace e le parole per dirla, quella guerra, serviranno,

invece, per cercare di cominciare a raccontare la propria. Di là, di quell'altrove lontano non resta che lo sgomento.

Il confronto lontano-vicino è alla base anche dell'ultima opera che prendiamo in esame, *Guerra* di PIPPO DELBONO, 1998. Delbono è un autore d'avanguardia, i suoi spettacoli sono costruiti tutti sulla scrittura scenica: niente testo, racconto, personaggi psicologicamente delineati, ma eventi scenici, gioco delle immagini, corpi in azione, partiture gestuali, musicali ed anche verbali, senza che il verbale si traduca in dialogo, in racconto. Al centro lui stesso, sorta di narratore monologante, di presentatore, di autore-regista presente, kantorianamente, al suo spettacolo. Intorno una compagnia di attori, una parte rilevante dei quali sono persone con gravi disabilità fisiche e psichiche – in primo luogo Bobò il microcefalo che DELBONO ha sottratto al manicomio – che recitano con la loro presenza, il loro esserci, ma anche con la capacità di costruire eventi, di dar corpo ad immagini sceniche. Sono attori, dunque, a pieno titolo, in grado di fornire alla recitazione il loro personale modo di essere.

Guerra è uno spettacolo emblematico di questo tipo di scrittura. L'azione scenica è costruita, nella sua prima metà, come una serie di piccoli «numeri» degli attori – Nelson, il barbone americano, che balla; Gustavo, il ragazzo down, che finge una canzone di Cristina D'Avena; Bobò nei panni di cantante rock – gli uni scollegati agli altri. Ad introdurlo un prologo. Leggiamone l'incipit: «Quando ero a Sarajevo, pochi mesi fa, ho conosciuto un ragazzo, e ci siamo seduti in un bar a parlare, e siamo diventati anche un po' amici. E lui mi ha detto: «Ho visto il ferro. Bruciato. Spezzato. Il ferro diventato vulnerabile come carne. [...] Ho visto la gente che stava in fila per prendere l'acqua a venti gradi sotto zero sotto il tiro dei cecchini. [...] E tu non hai visto niente». E io gli ho detto: «Anch'io, da me, e non c'era la guerra, ho visto l'ospedale. Era pieno di gente malata. Macchie orribili sulla pelle. Chiome. Chiome bruciate. Piaghe»¹². Anche questo spettacolo, dunque, parte da una guerra e si rispecchia dentro una guerra, ma sposta lo sguardo – come abbiamo visto accadere nel caso di MARTONE anche se in un'accezione totalmente diversa – dal lontano al vicino, dal fuori al dentro. Sarajevo si dissolve nelle ultime parole del prologo. «Non voglio più sapere niente della guerra», dice DELBONO e racconta di una foto in cui Hiroshima è coperta di fiori. Subito dopo, in un silenzio candido, sotto un raggio di luce, Bobò col suo passo incerto di bambino invecchiato entra in scena con in mano un mazzo di fiori e resta lì, immobile. Comincia di lì la sequenza dei «soli», che vanno a significare una sorta di risposta a distanza alla guerra. L'innocenza di quei personaggi/attori li rende estranei al mondo ma anche alla guerra e alla Storia. Noi siamo gli assenti della Storia, dice ad un certo punto DELBONO prendendo la parola a nome dei suoi attori, e questa estraneità rappresenta il solo luogo di speranza possibile.

Al centro dello spettacolo, invece, il mondo ritorna. Non quello pubblico degli eventi ufficiali ma quello privato di un interno borghese, in cui ognuno va a rivestire i panni di un ruolo familiare. Ma questa apparente normalità – dialetticamente opposta alla diversità così limpidamente espressa nei «soli» – si traduce subito in nevrosi, angoscia, eccitazione. Le azioni vengono progressivamente caricate di una

ritmica deflagrante che le deforma fino a farle esplodere in un parossismo devastante che distrugge la scena: una guerra, la guerra dei normali.

Sotto, attorno e dentro questa partitura fisica antirappresentativa, il percorso drammatico di parola condotto da DELBONO, incentrato su due nuclei forti. Il primo è l'Ecclesiaste, con l'appello, presente in quel testo biblico così particolare e complesso, a non attaccarsi ai valori istituzionali, perché c'è un tempo per tutto, per nascere e per morire, per costruire e per distruggere, per piantare e per sradicare, per la pace e per la guerra. Il secondo è un brano di Buddha dove è descritta la scena apocalittica di una distruzione che accompagna, con il crescendo quasi di un urlo, l'esplosione del salotto borghese.

La distruzione a cui DELBONO sottopone la scena è metafora della nevrosi devastante del quotidiano ma esprime anche un'esigenza di cancellazione, di azzerramento. L'orrore testimoniato nel prologo lo si può superare con gesti estremi, affidandosi ad una rivoluzione rigeneratrice. Una rivoluzione può nascere solo da un grande gesto d'amore, dice DELBONO citando Che Guevara. E questo gesto, aggiunge scenicamente attraverso l'azione agita dei suoi attori, riesce a manifestarsi solo lì dove la diversità ha lasciato gli individui in uno stato di innocenza, in grado di vedere le cose con occhi limpidi e non viziati. Nel finale Bobò e Gustavo sono soli, nel piccolo deserto della scena, abbracciati, uno con una casacca da Pierrot, l'altro vestito da clown. Attori bambini ma anche figurazione simbolica di un teatro che sappia riconquistare una condizione di necessità esistenziale primaria, non culturalmente artefatta. Di sottofondo, a volume crescente, *Il vecchio e il bambino* di Francesco Guccini, canzone della rigenerazione dell'umano nel ricordo di un passato tradito e nel gesto delle mani intrecciate che legano le generazioni.

Desolazione, solitudine, distruzione del mondo «così com'è» da un lato e dall'altro lirismo, sentimento, innocenza di chi di quel mondo vive i margini e le periferie. È questa la guerra raccontata da DELBONO, una guerra in cui il piccolo e il grande, il lontano e il vicino, si scambiano i ruoli. Lo spettacolo finisce lì, lirico ma non consolatorio. A suo modo arrabbiato.

Se la guerra di MARINETTI, è metafora che apre un secolo con il suo slancio vitalistico verso il «nuovo», l'abbandono lirico di DELBONO ad un «altro» ad un «altrove» della diversità, unico luogo dove l'umano riesce ancora a manifestarsi, emblematicamente lo chiude. In entrambi i casi, come d'altronde anche in quello di EDUARDO e MARTONE, nella guerra parla la metafora di una transizione instabile, di un cambiamento e di una irrequieta distanza, etica oltre che estetica, dalla realtà.

NOTE

¹ Donatella Cherubini mi suggeriva molto acutamente, durante il convegno, che il mio intervento si sarebbe potuto chiamare anche «Da Sarajevo a Sarajevo».

² F. T. MARINETTI, 1915. *In quest'anno futurista*, in Id., *La guerra sola igiene del mondo*, Edizioni futuriste di poesia, Milano 1915, ora in F. T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. de Maria, Mondadori, Milano 1968, p. 286.

- ³ Il 4 novembre 1918, giorno dell'entrata delle truppe italiane a Trieste, MARINETTI si limita ad annotare nei suoi taccuini: «Apprendo che una brigata di Bersaglieri è sbarcata a Trieste e un reggimento cavalleria Alessandria è entrato a Trento», nessun commento, nessuna esaltazione per l'obiettivo raggiunto, quanto diverso il tono rispetto a quando parla di azioni belliche (F.T. MARINETTI, *Taccuini 1915/1921*, a cura di A. Bertoni, Il Mulino, Bologna 1987, p. 382).
- ⁴ F. T. MARINETTI, *Un movimento artistico crea un partito politico*, in Id., *Democrazia futurista*, Facchi editore, Milano 1919, ora in F. T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, op. cit., p. 301.
- ⁵ F. T. MARINETTI, *Ideologie sfasciate dalla conflagrazione*, in Id., *Democrazia futurista*, Facchi editore, Milano 1919, ora in F. T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, op. cit., p. 304. «Noi soli futuristi fummo veramente a posto nella conflagrazione: la prevedemmo, la comprendemmo e ricevemmo le sue confidenze segrete», aggiunge, *ivi*, p. 308.
- ⁶ *Ivi*, p. 305.
- ⁷ *Ibidem*.
- ⁸ F. T. MARINETTI, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, in F. T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, op. cit., p. 10.
- ⁹ CLAUDIO VICENTINI, *La teoria del teatro politico*, Sansoni, Firenze 1981, p. 55.
- ¹⁰ Si veda, al proposito, quanto ne scrive opportunamente ANNA BARSOTTI in *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, Bulzoni, Roma 1988, p. 145.
- ¹¹ M. MARTONE, *Teatro di guerra. Un diario*, Bompiani, Milano 1998, p. 18.
- ¹² P. DELBONO, dal monologo introduttivo di *Guerra*, in *Barboni. Il teatro di Pippo Delbono*, a cura di A. Ghiglione, Ubulibri, Milano 1999, pp. 79–80.

La nera «Turandot». Postumi della guerra e avvisaglie di totalitarismo nell'ultima opera di Giacomo Puccini

GERARDO GUCCINI

DIPARTIMENTO DELLE ARTI

ALMA MATER STUDIORUM UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

SGUARDI DIVERGENTI

L'ULTIMA OPERA DI GIACOMO PUCCINI È STATA FATTA OGGETTO DI ANALISI CHE PRESENTANO ESITI SPESSO INCOMPATIBILI. DA UN LATO, GLI STUDI EVIDENZIANO L'ASSIMILAZIONE DELLE ESPERIENZE MUSICALI DI PUNTA (DEBUSSY, STRAVINSKIJ, SCHÖNBERG, MA ANCHE BUSONI, CASELLA E MALIPIERO), L'ESTESO RINNOVAMENTO DEL LINGUAGGIO E, SOPRATTUTTO, LA TENSIONE A USCIRE DALLE secche drammatiche e formali del puccinismo; dall'altro, rilevano il recupero di strutture chiuse (quali l'aria e il concertato), la stantia prevedibilità dei principali tipi scenici (l'eroico tenore, la femmina-vampiro, l'innamorata-vittima) e il paradossale ritorno alle soluzioni pre-veriste del grand opéra. C'è chi legge in quest'opera una formidabile risposta alla crisi del teatro operistico, chi un segno del carattere irreversibile assunto da questa stessa crisi, chi vi esalta la capacità di assorbire le molteplici istanze del mondo moderno riassumendole in un nuovo tipo di spettacolo, e chi reputa il suo modernismo un espediente puramente decorativo, incapace di riconoscere nel rinnovamento del linguaggio musicale la dissoluzione degli antichi criteri mimetico-rappresentativi.

Anche la critica musicologica più sofisticata e avvertita, colloca ormai Puccini fra i grandi del Novecento, tuttavia *Turandot* resta un enigma. E ciò a causa di due ragioni fondamentali, sulle quali non si è riflettuto abbastanza. La prima consiste nelle lacune musicali e drammaturgiche che fanno della *Turandot* un'«opera – involontariamente – aperta», che si completa, di fatto, nelle analisi e nelle letture degli studiosi, i quali ipotizzano come Puccini l'avrebbe condotta a termine oppure, più spesso, individuano le ragioni della sua incompletezza. Oltre a ciò occorre conside-

rare che la *Turandot* esprime significati culturali diversi a seconda del contesto in cui la si inquadra. Nella vita di Puccini è un momento di febbrile ricerca animato dalla volontà di non farsi superare dalle frenetiche trasformazioni epocali. Nella storia dell'opera è il limite *ante quem* della secolare tradizione italiana. In quella del civiltà dello spettacolo costituisce un importante momento di connessione fra le antiche strutture operistiche e le nuove forme di intrattenimento di massa, dal cinema al musical¹. Nella storia politica, è l'unica opera del ventennio che rifletta ed esprima l'angosciante atmosfera della dittatura.

Puccini avrebbe reso omaggio a Mussolini capo del governo italiano, ma negli anni traumatici del dopoguerra, mentre prendeva corpo la versione librettistica della *Turandot* gozziana, è certo che il fascismo gli parve rientrare fra le brutture del periodo. Osserva di Lanza Tommasi: «Le vie “non battute” prospettate da Puccini [in *Turandot*] corrispondevano alla sua sensibilissima presa di coscienza delle condizioni profondamente mutate nel dopoguerra; in presenza della crisi delle convenzioni borghesi suscitata dai traumi bellici, sociali e rivoluzionari in tutta Europa (il maestro avrebbe abbandonato Torre del Lago a causa dei fermenti popolari, secondo Sartori), Puccini avvertiva l'impossibilità di riprodurre l'opera naturalistica².»

Vista l'impermeabilità di Puccini agli inquadramenti ideologici e politici, credo plausibile che, in lui, le percezioni dei mutamenti postbellici siano state in parte orientate da un sentimento congeniale alla sua sensibilità apprensiva: la paura. L'effettiva entità dei «fermenti popolari» cui si riferisce Lanza Tommasi conferma questa ipotesi. Non si trattò infatti di manifestazioni collettive, ma di un'imprecazione isolata. Mentre Puccini attraversava il lago sul canotto a motore un pescatore gli mostrò il pugno gridando: «Adesso tocca a voi, ma presto sarà il nostro turno!». Sfogandosi a caldo con Dante Del Fiorentino, il parroco di Torre del Lago, Puccini commentò: «Uno spirito nuovo soffia per l'Italia [...] E' una malattia mortale che si sparge sul mondo, e anche la nostra Toscana ne è colpita. [...] perché quest'uomo mi odia? C'era dell'odio nella sua voce e nel suo gesto»³.

Ancor più dettagliate, al proposito, sono le lettere a Riccardo Schnabl, dove, osserva Fiamma Nicolodi, Puccini «esplicita il timore per l'occupazione delle fabbriche, oppure l'irritazione per le 'orchestre-socialiste' in sciopero»⁴.

Puccini aveva paura e la paura genera per reazione quel bisogno di sicurezza «blindata» che produce i regimi autoritari. In questo senso, Puccini partecipò ai sentimenti e allo stato d'animo che avrebbero suscitato l'emersione storica del fascismo, il quale esisteva anche *prima* di andare al governo. E, in questa fase di latenza, Puccini percepì la dimensione violenta del nuovo soggetto politico, e, anche di questa, si spaventò. Una lettera in particolare, citata da Sartori, intreccia il nascente fascismo alla composizione della *Turandot*:

Italia! Italia!

Fascisti – disastri ieri a Spezia una polveriera saltata un'ecatombe – D'Annunzio caduto dalla finestra poi dice farsi terziario. – Tasse – cari prezzi. – Sudiciume, disordine, cattivo gusto insomma un eldorado di brutture. *Turando!*? chi se ne ricorda più?⁵

I riferimento all'ecatombe spezzina consente di datare quest'intimo lamento di Puccini. Il 28 settembre del 1922, durante un temporale notturno un fulmine aveva causato l'esplosione della polveriera di Falconara dove erano custodite oltre 1.500 tonnellate di esplosivo del Regio Esercito. Esattamente un mese dopo, il 28 ottobre, circa 10.000 iscritti ai Fasci Littori fondati da Mussolini nel 1919 marciarono su Roma. *Turandot* nasce e matura nell'atmosfera di insicurezza e violenza che porterà alla dittatura, tanto che al suo interno ritroviamo manifestazioni corali significativamente oscillanti fra la magniloquenza dei rituali civili e la paura per i supplizi minacciati da Turandot.

UN PROCESSO COMPOSITIVO ANOMALO

Turandot non è soltanto – come tutti sanno – un'opera incompiuta perché mancante della musica dell'ultimo duetto e del finale, ma è anche un dramma incompleto in quanto che il testo di tale duetto non basta a spiegare la trasformazione di Turandot da autistica femmina-vampiro in donna felicemente innamorata. Vero è che Puccini, dopo avere insistentemente richiesto varianti e cambiamenti, sembrava essersi accontentato dell'ultima stesura approntata da Simoni e versificata da Adami; niente ci assicura però che, se fosse sopravvissuto al fatale intervento all'epiglottide, non sarebbe tornato a disfare ancora una volta la tela testuale. Pur elogiando il testo del duetto fornito da Simoni, Puccini continuò infatti, fino alla fine, a chiedere ad Adami di modificarlo. E ciò ancora nell'imminenza del ricovero. Lettera a Giuseppe Adami, Viareggio, 10 ottobre 1924: «È proprio detto che io non debba più lavorare? Non debba finire *Turandot*? C'era tanto poco da fare per mettere insieme per bene il famoso duetto! Via, via, caro Adamino, fatemi il piacere, fate il grande sforzo di dedicarmi due o tre ore e mandatemi i versi che mi occorrono»⁶.

Poi, proseguendo il lavoro, Puccini non si accontenta più di modifiche o integrazioni. È tutto l'impianto del duetto che intende rimettere in discussione. Per questo, con una lettera inviata il 16 novembre 1924, convoca Adami con l'intento di discutere assieme a lui e a Simoni l'inserimento di voci fuori scena: «Ho scritto a Renato. Occorre vederci. Qui si può fare bene tutto. Pensate anche alla prima idea di mettere voci nascoste, simboliche che dicano di liberazione per l'amore che nasce, e incalzino e incitino. Deve essere un gran duetto. I due esseri quasi fuori dal mondo entrano fra gli umani per l'amore e questo amore alla fine deve invadere tutti sulla scena in una perorazione orchestrale. E allora fate uno sforzo. - Venite»⁷.

È una soluzione che corrisponde alla diagnosi che Roberto Alonge ha fatto di *Turandot*, la quale, dice, «*censura il desiderio di liberarsi di quella repressione [del sesso], da cui si sente posseduta*»⁸. Puccini stesso, consapevole delle rimozioni che separavano l'abnorme personaggio dall'empatia amorosa delle sue eroine e quindi incapace di attivare nei suoi riguardi intuizioni rivelatrici e intime aderenze, sentì il bisogno di segnalare che l'amore fra i due veniva sì «liberato», ma dall'esterno, da «voci nascoste, simboliche». E cioè per volontà dell'autore, che rinunciava a motivare interiormente la svolta di *Turandot* e oggettivava in forma corale il proprio in-

citamento all'amore. Di tutto questo, però, non ci fu il tempo di fare nulla. Il 29 novembre, Puccini moriva a Bruxelles. Se fosse sopravvissuto, avrebbe probabilmente rivisto il duetto, per la semplice ragione che aveva già incominciato a farlo.

Franco Alfano, chiamato a succedere al maestro scomparso, non si trovò nella situazione di chi deve semplicemente finire di musicare un testo connettendo gli appunti lasciati dal primo autore, ma in quella, ben più spinosa e coinvolgente, del drammaturgo creativo. Come risulta dalle lettere, Alfano tentò di rendere più convincente e accettabile la trasformazione psichica di Turandot, calando l'evento in un meccanismo narrativo improntato alla tecnica della suspense. Scrive a Renzo Valcaregna, gerente di Casa Ricordi con Claudio Clausetti, l'11 agosto 1925:

dopo le parole di lui: «Io sono Calaf, il figlio di Timur...» (bene in evidenza musicalmente!) lei come folle griderà: «So il tuo nome... So il tuo nome... Arbitra son del tuo destino... Tengo nella mia mano la tua vita... Tu me l'hai data: è mia...» [...] A questo punto massimo, si udranno gli squilli interni – si aprirà il velario che copriva la reggia... e nell'attesa di tutti [...] «Turandot» dirà «O padre Augusto, Turandot è vinta... il nome che ignoravo è <Amore>» [...] Qui scoppio: forse «a due» con l'orchestra, mentre trombe, cori ecc... si intercaleranno... e fine sonorissima!¹⁹

Dopo Puccini, Alfano si è misurato per primo con l'enigma di *Turandot*. Opera che non può venire compiutamente analizzata e spiegata in quanto «dramma chiuso» per la semplice ragione che nessun artefice, compositore o librettista, l'ha mai percepita e conosciuta nella sua completezza. Il fatto è che, durante la sua gestazione, la connaturata tendenza di Puccini a fare e rifare la tela drammatica, e a trovare le soluzioni «giuste» pescando fra gli elementi drammatici accumulati dai rifacimenti del progetto e del testo, si è combinata alla latitanza e alla sostanziale indifferenza dei librettisti Simoni e Adami, che, a partire dal novembre del 1921, dopo aver consegnato i primi due Atti dell'opera, incominciarono a reagire con tempi lunghissimi di risposta alle continue richieste del compositore, sempre più amareggiato come artista e come uomo dal loro comportamento. «Il non vedere vostre lettere mi strapiomba più in basso. Simoni poi mi sotterra addirittura» (Lettera ad Adami, 8 novembre 1921). «La vostra lettera mi addolora. Credete che io faccia così perché smontato per il soggetto? No, per Dio!» (Lettera ad Adami, 11 novembre 1921). «Scrissi a Renato proponendogli di venir qui. [...] *Ma aucune réponse!*» (Lettera ad Adami, 17 novembre 1921). «Avevo scritto ieri, sfiduciato, a Simoni per il silenzio opprimente vostro» (Lettera ad Adami, 2 maggio 1922). «[T]u mi hai scordato. Pensa che ho estremo bisogno del duetto che è il *clou* dell'opera» (Lettera a Simoni, 22 dicembre 1923). Le date attestano la fondatezza di queste espressioni di disappunto: il soggetto della *Turandot* viene messo in cantiere nel marzo del 1920, dietro proposta del critico e commediografo Renato Simoni, che, esperto conoscitore del teatro veneto, ha l'idea di riprendere la fiaba gozziana; nel maggio del 1920 Puccini riceve il primo Atto; nel novembre del 1921, il secondo, ma nel gennaio del 1924 è ancora in attesa di testi del Terzo. A causa delle dilazionate consegne e degli incontri rifiutati, il sodalizio fra i tre si era incrinato al punto che Puccini non ebbe l'animo di discutere con Simoni le modifiche da apportare al cruciale Atto Terzo, e

ciò nonostante proprio Simoni fosse l'autore dei dialoghi, poi versificati da Adami. Scrive Puccini a Clausetti in data 11 gennaio 1924:

Caro Carlo,

ebbi da Simoni, ma non ci siamo. L'ho scritto ad Adami, ma a Renato non ho scritto ancora perché debbo dire cose a lui sgradevoli e... ci penso. Tu non dir nulla¹⁰.

Le citazioni dei lamenti potrebbero continuare a lungo, ma qui ciò che interessa osservare sono le anomalie processuali comportate dall'assenza di drammaturghi attenti, non solo ad applicare rapidamente le indicazioni del compositore, ma anche a rispondere alle sue indefinite inquietudini con nuove idee e proposte sceniche.

Essendogli venute a mancare l'effervescenza inventiva d'un Illica, la pazienza mediatrice d'un Giacosa e la fondata drammaturgia d'un Forzano, Puccini, che evitava di cominciare il lavoro dalla sintesi del dramma, non ebbe mai fra le mani, a proposito della *Turandot*, né un «canovaccio» completo, come nel lessico teatrale si chiamava la nuda successione delle scene succintamente riassunte, né abbozzi di scrittura, che, approntati per tempo, coprissero l'intero arco drammatico, consentendo di valutarne l'organicità e gli equilibri formali. Sia lui che i librettisti mutarono liberamente la favola di Gozzi, senza fornirsi di strumenti atti a inquadrare e a risolvere sinteticamente i problemi suscitati dalle modifiche all'originale. Non fecero, cioè, uso della tecnica del «canovaccio» né discussero, separatamente e in successione, la costituzione dell'argomento, quella dell'intreccio e quella del progetto spettacolare, ma, come sarà proprio della processualità aperta del secondo Novecento¹¹, navigarono a vista, evidenziando i valori plastici e i contenuti emozionali delle singole scene anche a discapito delle linee guida della vicenda gozziana, che, quanto più riformulata e manomessa, avrebbe richiesto l'apporto di invenzioni ulteriori che consentissero di portarla organicamente a termine.

Quasi tutte le modifiche apportate dai tre artefici si rivelarono pienamente funzionali allo svolgimento dei quadri scenici; alcune, in particolare, sfociarono nei brani musicali più trascinanti e commoventi di tutta l'opera (l'aria di Calaf e la morte di Liù); altre ancora, però, fecero di *Turandot* un 'tipo' scenicamente irrisolvibile: ancor più che un personaggio, una perturbante monade psichica che non poteva assolutamente innamorarsi. Confrontiamo ora le sue caratteristiche a quelle dell'originale gozziano¹².

TURANDOT VS TURANDOT

Gozzi, a differenza di Puccini, non ebbe certamente il problema di far innamorare *Turandot* durante il dialogo conclusivo con Calaf, poiché, a quel punto, il gelo della principessa si era già sciolto. Anzi, ad essere precisi, proprio questo scioglimento – progressivo, motivato, logico – costituiva uno dei contenuti centrali della pièce, alla quale Gozzi aveva affidato il compito di contraddire le critiche mosse alle sue prime tre fiabe teatrali, accusate di aver avuto successo solo grazie all'effetto prodotto

dalle «magiche trasformazioni»¹³. Dopo la scena degli enigmi, il sipario si apre su una Turandot già uscita, osserva Beniscelli, «dalla passività simbolica in cui sembrava relegata»¹⁴. Dice alla schiava Zelima:

Non tormentarmi... sappi... ah, mi vergogno
 a palesarlo... ei mi destò nel petto
 commozioni a me ignote... un caldo... un gelo...
 No, non è ver, Zelima, io l'odio a morte¹⁵.

Così, non stupisce, che all'ultimo Atto, quando Calaf minaccia di suicidarsi per amore di lei, Turandot gli fermi la mano, dicendogli di non fare pazzie e di essere felice, poiché lei, Turandot, aveva cominciato a ricambiarlo già vedendo per la prima volta le sue «vaghe forme»:

No, Calaf.
 Viver devi per me. Tu vinta m'hai [...] e sappi ancor, che le tue vaghe forme, l'aspetto tuo gentile ebbero alfine forza di penetrar in questo seno, d'ammollir questo cor. Vivi e ti vanta. Turandotte è tua sposa¹⁶.

Naturalmente, niente di tutto questo resta nel libretto operistico, dove, complice lo stesso Puccini, Adami e Simoni eliminarono intorno a Turandot le condizioni e le possibilità del suo innamoramento. Non è improbabile che Puccini, se fosse vissuto, avrebbe ripristinato musicalmente quel sotteso registro sentimentale e appassionato che si rendeva necessario attivare per sciogliere i problemi del duetto. Scrive Michele Girardi, quasi al termine della sua importante monografia pucciniana:

Rivedendo il materiale già composto, Puccini avrebbe trovato la soluzione del problema, in particolare [...] crediamo che egli avrebbe inventato derivazioni e riferimenti per mostrare come già la principessa infantile e crudele fosse in potenza quella nuova donna che tutti attendevano¹⁷.

Per far cadere in amore la gelida Turandot di Puccini, la calibrata scienza delle passioni dispiegata da Gozzi sarebbe risultata inutile e inopportuna. La Turandot operistica non rifiuta, infatti, di prendere marito per difendere la sua indipendenza di donna, com'è il caso di quella gozziana, ma mira a punire la folla dei pretendenti – e cioè il maschio in genere – per vendicare la violenza subita mille e mille anni prima dall'ava Lo-u-Ling. In questa variante del mito la decollazione assume il torbido carattere d'una castrazione simbolica, per cui Calaf si trova nella situazione impossibile di farsi accettare come individuo pur appartenendo ad un genere aborrito dall'amata. Per meglio valutare le trasformazioni subite da tale personaggio confrontiamo le diverse allocuzioni con cui le due Turandot si presentano all'incauto pretendente. Il personaggio di Gozzi tenta di convincere Calaf a rinunciare alla prova, difendendo al contempo il proprio diritto all'indipendenza:

Principe desistete,
Dall'impresa fatale. Al Cielo è noto,
Che quelle voci, che crudel mi fanno,
Son menzognere. Abborrimento estremo
Ch'ho al sesso vostro, fa ch'io mi difenda
Com'io so com'io posso, a viver lunge
Da un sesso che abborrisco. Perché mai
Di quella libertà, di che disporre
Dovria poter ognun, dispor non posso?¹⁸

Questa Turandot, in sostanza, rientra nel folto gruppo delle tante «donne libere», filosofe o seduttrici, che affollano la letteratura settecentesca. Di tutt'altra tempra la pucciniana Turandot, che si presenta con un brano di carattere narrativo, non destinato a Calaf ma minacciosamente rivolto alla folla dispersa dei principi pretenidenti, in odio ai quali assume, nel finale, forma d'invettiva:

O Principi, che a lunghe carovane
da ogni parte del mondo
qui venite a tentar l'inutil sorte,
io vendico su voi quella purezza,
io vendico quel grido, e quella morte!

Mentre la Turandot settecentesca nomina e motiva il suo odio per il sesso maschile, quella operistica si preclude ogni intimità psichica con se stessa, sigillando il proprio destino in un progetto di decapitazioni seriali che vendica a freddo la morte della principessa Lo-u-Ling. La prima controlla e comprende i propri sentimenti, la seconda, da autentica tiranna del XX secolo, sfoga sulla massa patologie germinate dalla rimozione inconscia. Per sciogliere il suo trauma sarebbe stato opportuno riferirsi alle acquisizioni della recente psicoanalisi, così come, per esprimerne il decorso verso l'innamoramento/guarigione, il musicista avrebbe potuto ripensare la tecnica del *Leitmotiv* wagneriano, essenziale strumento di scandaglio psichico dell'opera decadente e post-romantica. Ma Puccini, pur avendo ispirato al *Leitmotiv* la poetica dei «ritorni logici» – poche idee musicali dalle quali ricavare strutture unitarie quanto al «tono» e al «colore» –, rifuggiva, per indole e cultura, dal considerare il personaggio in quanto identità psichica irriducibile e profonda. Gli era più congeniale trattarlo (e percepirlo) sia come variante dinamica del quadro scenico, che come organismo sentimentale ossia «luogo» delle passioni da trasmettere al pubblico. Così, il rapporto fra i due grandi avulsi (Turandot e Calaf) non trovò la via per sciogliersi organicamente in reciproco amore. In Puccini, l'empatia scattava a contatto di tipi drammatici come Liù o lo stesso Calaf, che incarnano affetti e istinti primari ben incardinati fra le forme e le tecniche della tradizione operistica, mentre stentava a completare con le sue sole forze la tessitura d'un personaggio come Turandot, per il quale l'enigma è elemento frattale e costitutivo. Osserva Roberto Alonge: «Turandot non *censura la propria repulsione per il sesso* [...], bensì, semmai, tutto al contrario, *censura il desiderio di liberarsi di quella repressione*, da cui si sente posseduta. Non per niente la risposta corretta del primo rompicapo è *speranza*.

Il grafico dei tre rompicapi (*speranza/sanguel Turandot*) disegna una immagine chiarissima: Turandot spera di essere liberata dall'incubo del *sanguel* (*verginale*)¹⁹.

È un'indicazione che trova conferma nella drammaturgia musicale dell'opera. Il fatto che Puccini avesse individuato come chiave di Turandot proprio la censura del desiderio di liberarsi dalla repressione, risulta infatti dalle scelte di sovrapporre i due elementi conflittuali del personaggio nella perorazione «Mai nessun m'avrà». Mentre il senso semantico delle parole ribadisce la dinamica della rimozione in atto («Mai nessun m'avrà!.../L'orror di chi l'uccise/vivo nel cuor mi sta»), l'espressione musicale, spezzando il comportamento ieratico e quasi sacerdotale imposto dal rito degli enigmi (scena, in fondo, metateatrale, ripetuta tante volte quante sono gli aspiranti), descrive una natura sensuale e desiderosa di liberarsi dalla *censura del desiderio*. Significativamente, come rileva Harold Powers, questo «svettante motivo pentatonico» si apparenta alla «melodia dell'aria pentatonica», dolcemente patetica, di Liù «Signore ascolta», in quanto che entrambi, pur utilizzando la scala pentatonica cinese, non sono «altro che autentica musica pucciniana»²⁰. Eppure, per quanto intuita, pensata, analizzata, messa alla prova con stimoli emozionali di straordinaria potenza (la morte di Liù, pensata per scioglierne il gelo), Turandot continuerà a sottrarsi all'abbraccio del compositore. Forse il cerchio non si chiuse perché mancava a Puccini la capacità di avvertire fino in fondo il gesto psichico della rinuncia. Aveva scritto, affermando la propria refrattarietà ad esprimere musicalmente questo tipo di inclinazione individuale: «Penso al soggetto russo [forse *Nella selva*] e non sento l'unissono che fra esso e me dovrebbe essere. Specie per il terzo atto, ché non mi arriva quella rinuncia (logica, lo so) dopo tanto amore e quella pubblica confessione. [...] Questo soggetto non è la cosa necessaria che io vorrei fare, e mettere al mondo un'altra opera che non abbia in sé ciò che è necessario a imporsi non è azione da me»²¹.

Puccini non si sentiva fraterno a chi non abbozza all'amo della vita. E, infatti, la trama simbolica del finale operistico procede dai gesti fisici, verbali e sonori del protagonista maschile²², quasi che il Calaf abbia risarcito l'estraneità di Turandot, accogliendo lui solo il processo empatico del compositore. Forse si potrebbe parlare d'un «finale di Calaf» così come potremmo affiancare idealmente a questa anche altre conclusioni virtuali e solo immaginate: il finale della svettante melodia rivelatrice e quello delle «voci nascoste e simboliche» che si affaccia, memore di Maeterlinck come di Strauss e Hofmannsthal, nelle ultime 'lettere di lavoro' di Giacomo Puccini. E poi ci sono i finali degli altri musicisti: la suspense a effetto di Franco Alfano e il *cupio dissolvi* di Luciano Berio. Nessuno di questi, però, risarcisce in *Turandot* la mancanza d'una conclusione e, quindi, d'un senso conclusivo. La vicenda resta indefinitamente aperta, poiché Puccini non ha saputo sciogliere gli enigmi anodati dal suo processo compositivo. Cosa rappresenta Turandot? Perché non può amare? Cosa può mutarla, facendo scoccare dall'interno la scintilla del sentimento amoroso?

CHI VIVE IL PRESENTE NON SI RICONOSCE
IN FINALI FIABESCHI: TURANDOT E MUSSOLINI

Dopo il *Trittico*, «Puccini si pose il problema, più o meno consapevolmente avvertito, della collocazione del suo teatro nel mondo musicale circostante [...]. Così, quando ai primi del 1920 si [mise] a lavorare a *Turandot*, pens[ò] ad un personaggio da realizzare ‘attraverso il cervello moderno’»²³. Per il compositore, la modernità della nuova opera doveva risultare sia dall’argomento (in linea col contemporaneo revival della Commedia dell’Arte e le inerenti rivisitazioni registiche di Max Reinhardt), sia dall’angolazione percettiva con cui si disponeva a filtrare la fiaba gozziana. Il 20 ottobre 1920, scrivendo a Luigi Adami da Vienna, ribadiva che *Turandot* era l’argomento giusto per agganciare l’attenzione dei mutati tempi: «E *Turandot* dorme? Quanto più ci penso e più mi sembra un soggetto come oggi ci vuole e che a me vada a pennello»²⁴. Immediatamente dopo, però, aggiunge come a compensare lo sbilanciamento verso il mondo contemporaneo: «Ma occorre buona comicità e buon sentimento»²⁵. Il nuovo, come osserva in una lettera spedita verso la fine di quello stesso anno, gli risultava, per molti aspetti, intimamente estraneo: «Non sono abituato al mondo nuovo d’Italia e a Milano c’è l’università dei nuovi usi!»²⁶.

A quale nuovo fa riferimento Puccini? Sia al nuovo musicale che a quello sociale. In alcune lettere, dove si tratta di scioperi degli orchestrali o di messe in scene incompetenti e distratte, l’uno e l’altro s’intrecciano strettamente sostanziando una realtà da incubo dalla quale non è possibile fuggire. Scrive in una lettera del 21 gennaio 1922:

Il Comune socialista tiene ben pulita la città! Vedessi che strade con la neve sudicia! un orrore. Pure *Schicchiva* poco bene – han fatto un ‘400 inoltrato invece di un ‘200. – Non leggono neppure il libretto! cosas de Italia!²⁷

Pochi mesi dopo, in una lettera del 9 luglio 1922 esprime limpidamente questo stesso sentimento di estraneità:

il mondo è così cambiato e volgare! mi è antipatico viverci – vorrei trovare un angolo del mondo dove ci fosse un po’ d’idealismo, di sincerità, di normalità, d’ordine, di rispetto, di semplicità soprattutto ma dove? forse in Polinesia – sono troppo vecchio! Champ Elisées? quelli veri?²⁸

Non meraviglia, quindi, che la proposta di «normalità» e «ordine» incarnata dalla fulminea ascesa di Mussolini e del partito fascista, l’abbia trovato consenziente. Scrive ad Adami il 30 ottobre 1922 all’indomani della marcia su Roma: «E Mussolini? Sia quello che ci vuole! Ben venga se svecchierà e darà un po’ di calma al nostro paese»²⁹.

Occorre considerare con attenzione la tenue adesione al fascismo di Puccini – che non si spinse, come Pirandello, a dichiarare l’appartenenza al partito. Mussolini, per il compositore, non cessò di rappresentare il necessario principio della violenza contro il deflagrante principio del disordine. Una funzione «sudicia» e «vulgare» come lo erano i tempi. All’indomani dell’assassinio di Giacomo Matteotti – 10 ottobre 1924 – che fece vistosamente traballare il regime, Puccini scrisse, il 21

giugno 1924, una lettera in cui la solidarietà a Mussolini rivestiva la sgomenta accettazione di sapersi governato da un assassino. Sartori la riporta senza commenti, tuttavia la concomitanza cronologica ne fa un documento importante della posizione di Puccini nei riguardi dei fatti di sangue perpetrati con la corresponsabilità del Capo del governo. Il 17 giugno 1924, pochi giorni prima della lettera pucciniana, Mussolini aveva infatti imposte le dimissioni a Cesare Rossi e ad Aldo Finzi che erano stati indicati dall'opinione pubblica e dalle indagini del magistrato Del Giudice come i più coinvolti nell'assassinio Matteotti a causa delle note frequentazioni con gli uomini di Dumini. Scrive Puccini: «Mussolini? Io ho fiducia che si riaffermerà, se fosse il contrario meglio prendere la via dell'estero»³⁰. La solidità di Mussolini non poggiava sulla sua innocenza ma sul fatto di essere il male minore rispetto al ritorno d'una democrazia anchilosata e corrotta.

Sospetto che lo sguardo moderno di Puccini sugli elementi più moderni della *Turandot* e cioè sulla protagonista titolare e sulle situazioni a lei connesse, abbia intercettato novità e tragedie del mondo contemporaneo fino ad fare della trasposizione gozziana un'allegoria involontaria dell'anomalo sistema di potere fascista. Non posso presentare al proposito elementi probanti, tuttavia questa tesi riceve un sostegno dalle situazioni e dalle parole del libretto che costruiscono e addirittura commentano un mondo diegetico speculare al tormentato mondo sociale degli anni Venti. Può trattarsi d'un caso, va però vagliata la possibilità di trasposizioni dalla realtà alla fiaba condotte in modo empatico o critico e intenzionalmente occulto.

Folla e servi del boia, nell'Atto I dell'opera, cantano i seguenti versi: «Il lavoro mai non langue/dove regna Turandot!». Nella Cina operistica ma non troppo di Puccini e dei suoi librettisti, il potere viene dunque esercitato al di fuori della gerarchia regia. Sul trono siede Altoum, ma a regnare è Turandot. Sbilanciamento, che risulta anche dai profili vocali delle due parti: potentissimo quella della gelida principessa, che richiede un soprano lirico spinto e a tratti drammatico, esilissimo e prossimo al parlato quella del senile Altoum. Riflettendo l'instabilità del potere imperiale, la folla appare assolutamente ondivaga. E cioè non incarna un punto di vista unitario o più punti di vista contrapposti, come le masse dell'*Aida*, pro e contro la clemenza ai prigionieri etiopi, o quelle del *Don Carlo*, pro e contro gli ambasciatori fiamminghi. Qui il popolo sveglia il boia per godere del supplizio dell'ultimo condannato, geme sotto le sferze delle guardie, si unisce ai selvaggi servi del boia e poi si commuove vedendo il fermo passo e il bellissimo aspetto del giovane Principe di Persia che va a morte. Le azioni della folla sono talmente fisiche e contraddittorie che per ricavare l'argomento d'un coro, occorre immobilizzarla in un gesto contemplativo (cito dal libretto edito dal Teatro Regio di Torino per la stagione d'opera 2013-2014):

Perché tarda la luna? Faccia pallida!
Mostrati in cielo! Presto! Vieni! Spunta!
O testa mozza! O squallida! (p. 82)

La «testa mozza» è radicata nell'immaginario di questo popolo imbelles e feroce, che vuole vederla rotolare spiccata dal corpo oppure, nella stasi del canto corale, l'osserva trasposta nel tondo lunare.

Nel Quadro I dell'Atto II, i tre ministri, Ping, Pong e Pang, eredi delle maschere gozziane, commentano la situazione di discontinuità e crisi creata dalla patologia omicida di Turandot e dal suo dittatoriale controllo del potere. Non posso dimostrare che Puccini e i librettisti abbiano pensato alla contemporanea realtà politica. In compenso, è certo i tre ministri dovessero svolgere il delicato compito di far ridere gli spettatori commentando gli avvenimenti del mondo diegetico con pensieri filosofici, forse memori dei *raisonneurs* pirandelliani. Scrive Puccini in una lettera inviata ad Adami nel febbraio del '20: «Non abusate coi mascherotti veneziani – quelli debbono essere i *buffoncelli* e i filosofi che qui e lì buttano un lazzo e un parere (ben scelto, anche il momento) ma non siano degli importuni, dei petulanti»³¹. Cosa dicono, dunque, del fosco regno di Turandot i tre filosofi *buffoncelli*:

PING

(Tendendo alte braccia)

O China, o China,
che or sussulti e trasecoli
inquieta,
come dormivi lieta,
gonfia dei tuoi settantamila secoli!

PING, PONG, PANG

Tutto andava secondo
l'antichissima regola del mondo.
Poi nacque Turandot...

PING

E sono anni che le nostre feste
si riducono a gioie come queste:...

PONG

.... tre battute di gong...

PANG

... tre indovinelli...

PING, PONG, PANG

... e giù teste! [...]
A che siamo mai ridotti?
I ministri siam del boia!
(con desolazione comica)
Ministri del boia! (pp. 91–92)

All'interno del mondo diegetico, Turandot stabilisce un momento di discontinuità che svislisce le istituzioni imperiali e sospende le tradizioni del passato. I tre ministri, ridotti a servi del boia, vagheggiano di lasciare la corte rifugiandosi in pacifici ritiri, che ricordano l'immaginaria «Polinesia» sognata da Puccini: «una casa nell'Honan

con il suo laghetto blu»; «foreste, presso Tsiang, che più belle non ce n'è»; «un giardino, presso Kiu». Tutti, l'anziano compositore e le sue maschere, vogliono staccarsi dalla propria realtà per emigrare in impossibili luoghi dove dominino ancora la sincerità, la normalità, la semplicità. Staccandosi dalla ritmica melodia cantata fuori scena dai servi del boia, Ping, Pong e Pang congedano la vecchia Cina con un canto all'unisono. Con straordinaria sintesi, il libretto enuncia in tre soli versi le conseguenze della patologia di Turandot, che mal s'adatta alla lunga durata. Rinunciando all'amore, la razza non si riproduce e, mancando nuove generazioni di governanti legittimi, tutto il paese implode, finisce:

Addio, amore, addio, razza!
 Addio, stirpe divina!
 E finisce la China!
 Addio, stirpe divina! (p. 93)

La seduzione della melodia pucciniana rilancia il contenuto semantico delle parole in espressioni al contempo nostalgiche e di orgogliosa rivendicazione del passato. In questo momento, i tre *buffoncelli*, che il compositore voleva far cantare nello spazio di proscenio a ridosso del pubblico³², si rivolgono agli spettatori comunicando che senza il semplice sentimento dell'amore la razza non può prosperare e nemmeno esistere. Difficile che, in Puccini, questa parola ossessivamente ripetuta dalla retorica interventista e poi fascista – «razza» – non abbia suggerito una sorta di legame o rispecchiamento fra il nero mondo di Turandot e il violento emergere, all'interno della società italiana, d'un nuovo potere.

NOTE

¹ Cfr. A. BARICCO, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin. Una riflessione su musica colta e modernità*, Milano, Garzanti 2005 (prima ed. 1996), pp. 82–85.

² G. LANZA TOMMASI, *Guida all'opera da Monteverdi a Henze*, Mondadori, Milano 1983, p. 483.

³ C. SARTORI, *Puccini*, Nuova Accademia Editrice, Milano 1958, p. 331.

⁴ F. NICOLODI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Discanto, Fiesole 1984, p. 36.

⁵ C. SARTORI, *op. cit.*, p. 333.

⁶ G. ADAMI, *Giacomo Puccini. Epistolario*, Mondadori, Mondadori 1982 (prima ed. 1928), p. 194.

⁷ *Ivi*, p. 195.

⁸ R. ALONGE, *Lunga nota (umorale) su genialità e cialtroneria*, «Il castello di Elsinore», a. XIX, 54, 2006, pp. 27–50:40.

⁹ Lettera a Renzo Valcaregni, San Remo, 11 agosto 1925, in R. MAIONE, *Franco Alfano. Presagio di tempi nuovi con finale controcorrente*, a cura di Rino Maione, Rugginenti, Milano 1999, p. 433–434.

¹⁰ E. GARA, *Carteggi pucciniani*, Ricordi, Milano 1958, p. 547.

¹¹ Sulla dimensione empirica e culturale del «non progettato» nelle prassi innovative del teatro novecentesco cfr. F. CRUCIANI – C. FALLETTI (a cura di), *Civiltà teatrale nel XX secolo*, Il Mulino, Bologna 1986, e in particolare il saggio di Cruciani, *Alla ricerca di un attore non progettato*, pp. 83–97.

¹² Puccini non lesse il testo originale di Gozzi, ma la versione che Andrea Maffei aveva tratto dalla traduzione di Friedrich Schiller: «*Macbeth*» / *tragedia di Guglielmo Shakspeare* / «*Turandot*» / Fola

- tragicomica di Carlo Gozzi / imitate da Federico Schiller / e tradotte / dal / Cav. Andrea Maffei*, Felice Le Monnier, Firenze 1863. Qui, però, volendo sviluppare il confronto con la drammaturgia dell'autore settecentesco, citerò la versione originale.
- ¹³ C. GOZZI, *Memorie inutili*, a cura di Giuseppe Prezzolini, Laterza, Bari 1910, p. 248.
- ¹⁴ A. BENISCELLI, *La finzione del fiabesco. Studi sul teatro di Carlo Gozzi*, Marietti, Casale Monferrato 1986, p. 106.
- ¹⁵ C. GOZZI, *Turandot. Fiaba cinese teatrale tragicomica*, in Id., *Fiabe teatrali*. Testo introduzione e commento a cura di Paolo Bosisio, Bulzoni, Roma 1984, p. 259.
- ¹⁶ *Ivi*, p. 301.
- ¹⁷ M. GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Marsilio, Venezia 1995, p. 481.
- ¹⁸ C. GOZZI, *Turandot* cit., p. 168.
- ¹⁹ R. ALONGE, *op. cit.*, p. 40.
- ²⁰ H. POWERS, *La quattro tinte della «Turandot»*, in *Puccini*, a cura di V. Bernardoni, Il Mulino, Bologna 1996, p. 258.
- ²¹ Lettera a Luigi Illica, Torre del Lago, 3 ottobre 1912, in E. GARA, *op. cit.*, p. 403.
- ²² Cfr. R. ALONGE, *op. cit.*, pp. 41–42.
- ²³ L. PINZAUTI, *Puccini: una vita*, Firenze, Vallecchi 1974, p. 152.
- ²⁴ G. ADAMI, *op. cit.*, p. 169.
- ²⁵ *Ibidem*.
- ²⁶ C. SARTORI, *op. cit.*, p. 333.
- ²⁷ *Ibidem*.
- ²⁸ G. ADAMI, *op. cit.*, p. 180.
- ²⁹ C. SARTORI, *op. cit.*, p. 334.
- ³⁰ G. ADAMI, *op. cit.*, p. 166.
- ³¹ Cfr. Lettera di Puccini a Adami, Viareggio, 8 ottobre 1924, in G. ADAMI, *op. cit.*, pp. 193–194.

Dolorosa Rêverie

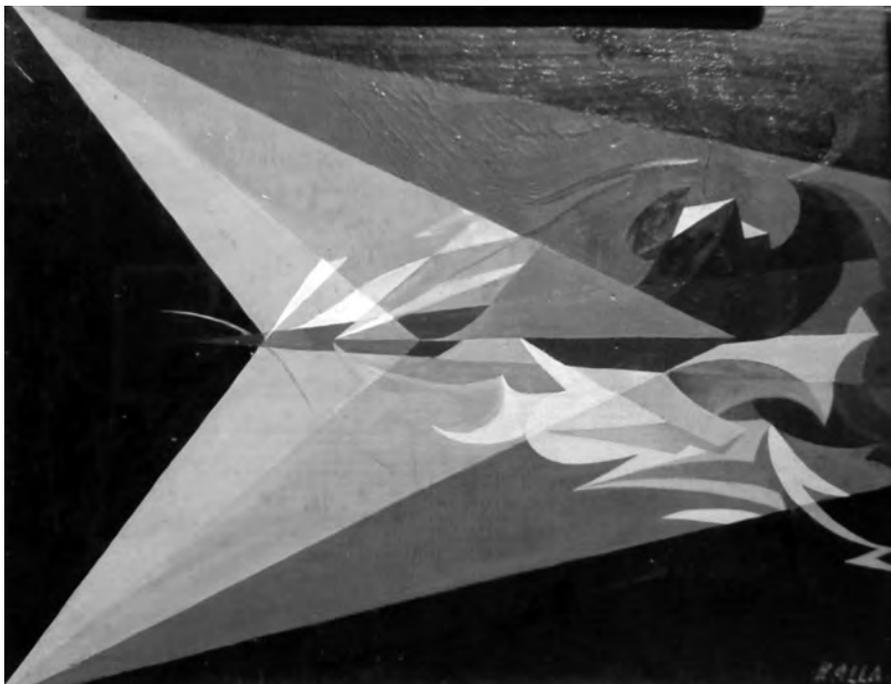
Danze macabre in salotti borghesi (1900–1918)

CONCETTA LO IACONO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE

A COSA ALLUDE LA DANZA MACABRA INTERPRETATA DALL'OSCURANTISMO¹ NEL *BALLO EXCELSIOR*? PROGREGGIO E COSMOPOLITISMO CONTINUERANNO IL LORO *GALOP* ALLA FINE DELLA *BELLE ÉPOQUE* E DELLE GUERRE COLONIALI? IL MIO RACCONTO PER IMMAGINI² – DOVE LA DANZA MACABRA RAPPRESENTA L'ESPRESSIONE DELLA VITA NELLA SUA MASSIMA POTENZA, CONDOTTA DA SORELLA MORTE – ILLUSTRERÀ ALCUNI ASPETTI DEL TERMINE «OSCURANTISMO», A MIO AVVISO RAPPRESENTATIVO DELLA MENTALITÀ OTTOCENTESCA, CHE VERRÀ CANONIZZATO E QUINDI SUPERATO DOPO IL primo conflitto mondiale. L'inno alla pace e al progresso dell'*Excelsior* verrà coperto dai fragori della guerra mentre in Europa si diffonderanno rappresentazioni crudeli di *Totentanz*. La danza della morte, una tradizione pittorica diffusa anche nell'Italia del Nord,³ troverà la sua espressione più potente e corrosiva nelle cartoline incise dall'artista Alberto Martini contro la Grande Guerra: un'epopea di dissoluzione, consunzione e morte di speranze, individui e società. Come immagine riassuntiva ho scelto il dipinto di Giacomo Balla «Scienza contro Oscurantismo» del 1920, quadro di straordinaria sintesi pur nelle sue dimensioni ridotte, esaltate dalla cornice e dalle direttrici del soggetto geometrico: a rappresentare la razionalità delle forme contro l'irrazionalità delle fiamme e segnare definitivamente l'uscita dall'Ottocento.

«Come una stella morente che, prima di spegnersi, moltiplica d'improvviso la magnitudine e lo splendore, il ballo teatrale in Italia non si estinse senza un'esplosione di enorme brillantezza»⁴. Ciò avvenne nell'età umbertina; dal 1878, anno della scomparsa di Carlo Blasis e dell'ascesa al trono di Umberto I, al 1900, che vide, anche prima del regicidio, la chiusura di molte scuole di danza e la drastica riduzione della programmazione di balli nei teatri della penisola. Il moltiplicarsi delle



stagioni operistiche anche all'estero, fece crescere l'impresa lirica e dei balli,⁵ ma soprattutto la «Ditta *Excelsior*»: una vocazione internazionale che si confermò per diffondere, tra l'altro, l'idea di un «trionfo dell'umanità incivilita» che, a differenza dell'antecedente letterario – l'omonima poesia di LONGFELLOW⁶ tratta dalla raccolta di ballate che rese celebre lo scrittore americano anche in Europa – non promuoveva una salda mentalità aperta e solidale ma solo conquiste materiali; il progresso tecnico-scientifico di un paese proiettato verso le conquiste coloniali. Creato per l'Expo del suo tempo, lo spettacolo collaudatissimo di Manzotti & Marengo rimase anche nei decenni successivi il «dispositivo culturale»⁷ per ogni temperie: bastava aggiornare scoperte e conquiste, come si vede dalla descrizione di GADDA – pittorica, quasi futurista – «d'un trionfo di due tram elettrici, di cartone giallo naturalmente (il colore dei tram di Milano era allora un bel giallo uovo), che si venivano incontro pian piano, traballando: ed emettendo dai rispettivi trolley adeguate scintille, un po' troppo bluastre, forse».⁸

Per Manzotti⁹ si coniarono illustri paragoni: da Mazzini, per il suo impegno civile ed educativo, a Kaulbach per l'ampio gesto pittorico e per le tinte rapide ed audaci; Carlo D'Ormeville non esitò a definirlo – *absit iniuria verbis* – il Verdi della coreografia. Di due età, Verdi e Manzotti, divennero «il simbolo anzi che il mero riflesso» (FEDELE D'AMICO)¹⁰: se Verdi interpretava la tensione ideale e civile del Risorgimento, il coreografo rifletteva l'aspetto più vistoso del periodo post-unitario e la sua frenesia di conquiste. All'estero,¹¹ tuttavia, verrà a mancare il coinvolgimento

emozionale e patriottico e, smontati i pezzi di quel meccanismo teatrale di sicuro effetto, si perverrà a generi minori di spettacolo composito che daranno vita alla rivista e al musical, accogliendo nelle proprie produzioni scene, costumi, ballerine e maestri. In città europee o d'oltremare, alcuni artisti diedero inizio a una seconda vita: una rinascita artistica quasi sempre non condivisa in patria.

Alle Folies Marigny di Parigi si rappresentava un ballo: *Le Chevalier des Fleurs*. In un quadro v'era una danza di viole e lilla – tutte le gradazioni del colore sapientemente e deliziosamente armonizzate. Bene: fra quelle viole e fra quei lilla mi parve di scorgere alcune facce da me conosciute. Dove le avevo viste? Ah, ecco. Erano alcune di quelle infinite Menichelle, Pascarelle e Vicenzelle che sui teatri e teatrini di Roma, nei balli grossi e piccini, avevan, trascurate e sguaiate, gittati pugni e calci in aria, alla ribalta. Trasfigurate, addirittura.¹²

L'ansia di progresso, l'euforia e i miti di una nuova era animano il paese, mentre le classi sociali, rimescolate tra loro con più facilità, scoprono svaghi e divertimenti di massa, dal calcio al ciclismo, dal *café-chantant* al cinematografo. Un ballo pletorico nelle formule sceniche e anemico dal punto di vista ideale, affronta i rischi che derivano dall'autorità dell'espressione corporea, in un *milieu* cattolico e repressivo oppure laico e benpensante, dove il corpo è evitato e nascosto persino nell'intimità coniugale, quando non martoriato e rinchiuso in convitti e conventi. Sessuofobia e coreofobia sembrano andare di pari passo. Si diffondono stereotipi nella letteratura popolare, in giornali e riviste che abbondano di pettegolezzi, calunnie e barzellette: le professioniste della danza, confuse (a volte con ragione) con le *filles de joie*, per consolidare il pregiudizio di un ballo fatto, di ballerine-farfalle o falene,¹³ che succedono alle cangianti, diafane ninfe, alle castalidi dell'eterno rigenerarsi dell'arte. Lessico e modi di dire si adattano a Parlamenti diversi, accogliendo espressioni come «valzer di poltrone» e poi «balletto di cifre», che anticipano la «politica ballerina» e i «nani e ballerine» dei nostri giorni. Coreografie, novelle, romanzi e il nascente cinema muto, siano essi vessilliferi di entusiasmi civili e cosmopoliti o della permissività sessuale importata dalla Francia, ripropongono oltre agli archetipi ottocenteschi di madre e musa nel registro sentimentale e melodrammatico, esotiche devadasi, giovanesi e *Belle dame sans merci* in chiave novecentesca: perverse seduttrici dai tratti crudeli e nevrotici. Mentre in alcuni paesi (Germania, Francia, Russia) rige-

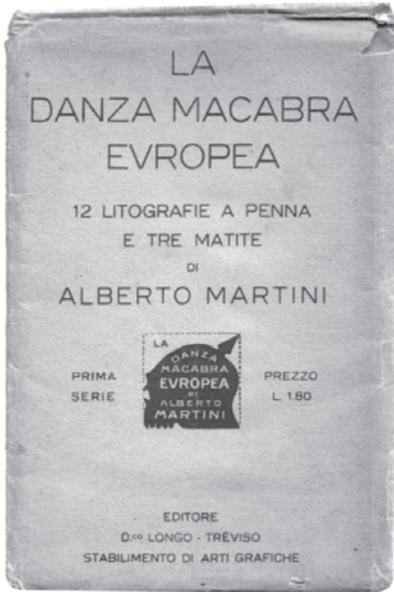




nerazione e modernità verranno veicolate dal corpo danzante annunciato in filosofia da Nietzsche, nella cultura italiana dell'Ottocento e del primo Novecento mancano i Gautier e i Mallarmé che hanno offerto spunti fertili per sostenere una visione della danza all'interno della storia della civiltà (d'altronde anche D'Annunzio, prima dell'*exil* parigino, nel descrivere danze orientalesgianti sembra ridurre la propria originalità).

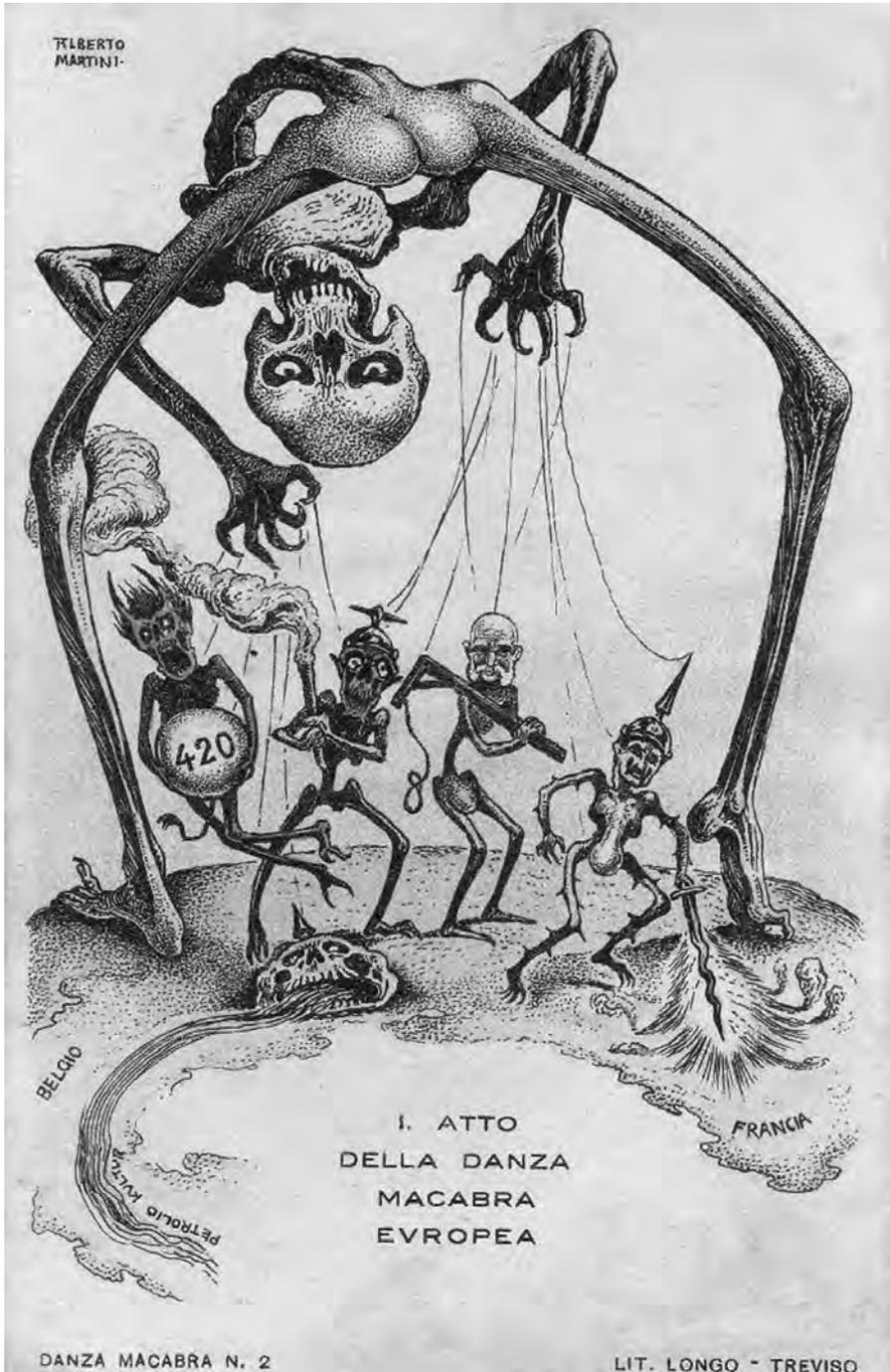
Persino GIOVANNI VERGA ricorre a formule melodrammatiche ne «Il tramonto di Venere», una novella dedicata al sottobosco teatrale della Milano umbertina. Vi narra di Leda, «bolsa e rifinita», che dopo le *tournées* in America e in Turchia è sbarcata a Genova senza un quattrino e «costretta a battere il lastrico in cerca di scritte»,¹⁴ e dell'impomatato Bibi, che un giorno la chiamava Venere, «lei che aveva ricevuto tanto oro dai Cresi del mondo» e che le aveva schiuso l'Eden: «E al calar del sipario, infine, allorché la povera Leda andò a finire dove finiscono gli artisti senza giudizio, chi andò a trovarla qualche volta all'ospedale, e portarle ancora dei soldi, se mai, per gli ultimi bisogni?». La fine di una corifea secondo i *clichés* avveniva per tisi o per indigenza.

Lo stesso GUIDO GOZZANO, in un racconto nostalgico e crepuscolare ambientato a Torino tra figure bislacche in salotti borghesi stipati di *bibelots* e quelle «buone cose di pessimo gusto» della sua infanzia ideale, nelle disillusioni di una diva decaduta, Palmira Zacchi,¹⁵ allude ai grandi ideali ottocenteschi (Scienza, Religione, Umanità) che all'inizio del XX secolo appaiono privi di significato. Dopo i successi di Vienna e Pietroburgo, un'étoile ha sposato un barone: come gran parte delle ballerine d'alto rango aveva coronata la sua vita di falena spensierata con un blasone autentico. Ora muore in miseria.



Palmira Zacchi. Basta il nome per resuscitare la donna, anzi tutto un tipo di donna: la gran ballerina, la Diva della quale abbiamo perduto la specie. Strano esemplare d'una galanteria che non è più! Due gambe agili, muscolose, che l'esercizio ha fatto un po' maschili, dal polpaccio eccessivo, guizzante nella maglia rosea, erette sul pollice irrigidito, gambe più importanti di tutta la restante persona, innestate nei petali vaporosi del gonnellino di tulle come due pistilli troppo rosei e troppo carnosì, sui quali s'appuntavano i mille binocoli di tutto un pubblico defunto [...]. Dopo i successi di Vienna e Pietroburgo dove fu colmata di doni imperiali, ha insegnato a Milano, si è sposata a un barone, come gran parte delle ballerine d'alto rango aveva coronata la sua vita di falena spensierata e vagabonda con un blasone autentico.¹⁶

In Italia un migliaio di teatri promuove la diffusione e la commercializzazione di generi nazionalpopolari capaci di risolvere almeno emotivamente i conflitti sociali e regionali tra Nord e Sud, con le stesse compagnie di giro e gli stessi impresari. La realtà del paese era peggiore dell'immagine che avremmo voluto dare all'estero, e, per via del nostro complesso d'inferiorità, abbiamo cercato di nascondere/ci la straziante divisione del paese, l'analfabetismo e le condizioni disumane delle classi infime contrapposte al cinismo morale delle classi più agiate. Rispetto ai letterati minori che hanno ritratto con puntigliosità e dovizia di particolari questo ballo povero, emerge MATILDE SERAO, scrittrice prolifica e possente, attenta osservatrice della realtà e della sua Napoli; città che descrisse con tenerezza, pietà e tristezza nella convinzione, dichiarata, che proprio la mancata rappresentazione veritiera fosse la causa dei mali italiani. La sua *Ballerina* è orfana e sola: Carmela, discriminata per il misero aspetto, affronta il destino disonorevole di ballerina di terza fila al confronto dell'arrivista prima ballerina; timida e perdente con gli



uomini, alla fine, veglierà, lei sola, il conte defunto che l'aveva schernita, confidandogli il suo amore. Se catastrofi, iperboli e isterismi sono in comune con i *feuilletons* della Invernizio, fanno qui la differenza le descrizioni sulla permanenza in teatro, anche per tredici ore di seguito, di ballerine in cerca di denaro per sbarcare il lunario; e lo sguardo sociale, attento all'importo di paghe, multe e compensi.¹⁷

Carmela Minino, in piedi presso il cassettoni, macchinalmente, contò ancora una volta il denaro che teneva chiuso nello sdrucito piccolo portafogli: e vi trovò sempre le medesime diciotto lire, tre biglietti da cinque e tre biglietti da una lira che vi erano il giorno prima e la settimana prima. Si cavò di tasca il portamonete che portava addosso, quando usciva e dove riponeva i pochi spiccioli per pagare l'omnibus, per pagare la sedia, alla messa, per bere un bicchier d'acqua: vi pescò sette soldi. E con un atto puerile e triste guardò desolata e ansiosa intorno, quasi che dalle nude pareti della sua stanza, dai poveri mobili strettamente necessari potesse uscire, fantasticamente, qualche immaginaria somma di denaro che venisse ad aumentare il suo così insufficiente capitaletto.

La veglia finale al conte suicida, altero ed esangue nel suo *frac*, e l'ossessione del tema della morte, sono *topoi* anche della letteratura d'appendice,¹⁸ ma ne *La ballerina* il linguaggio è meno morboso, più trepidante e commosso. «Nulla è indifferente nel linguaggio e nulla è tanto essenziale quanto la *façon de parler*», per usare l'espressione di Sternberger. Per cambiare qualcosa, soprattutto ciò che amiamo, dovremmo conoscere e descrivere i fatti con le parole che abbiamo a disposizione: registrare la fisiologia di un ambiente, le sue disfunzioni, senza dilungarsi troppo sulla patologia, pur grave, del paese.

Ispirato alla «piccola saggezza» dell'età giolittiana, in una Milano agiata e decadente è ambientato il dramma borghese *L'Ondina* di MARCO PRAGA, del 1890. La ballerina Maria, una stella del *Ballo Excelsior*, ha lasciato le scene per sposarsi, ma Carlo, il marito che ha sfidato l'opinione comune, ora la sospetta capace di tradirlo; Luciano, ex spasimante di Maria, accusa l'amico Carlo di essere legato ai pregiudizi cui prima si era ribellato, la morale filisteica che contrappone la *Lex* (il matrimonio riservato alle «oneste»), alla *pars* istintiva (l'amore per le disoneste e le ballerine).¹⁹ Alla fine Carlo si ammala gravemente e Luciano fa capire a Maria che alla morte del marito ne prenderà il posto.



A parer mio, può essere onorevolissima anche l'esistenza di una ballerina, ed anche se si lascia ... offrir dei brillanti. [...] tua moglie – la conosco – per indole e per istinti è bel al di sopra di qualunque sospetto. Se nacque figlia di portinaj, i quali, invece che una maestra o una telegrafista, ne fecero una ballerina, la colpa non è sua.²⁰

Nel dimostrare la dignità di lei senza condannare apertamente le ipocrisie degli altri, Praga ha spezzato maldestramente una lancia per la rivalutazione delle «ondine».²¹ Scomparso il ballo *Ondine* di Jules Perrot, il lemma (nell'accezione di «donna graziosa e leggera») diverrà obsoleto e meno diffuso del termine «silfide» («donna esile, eterea») ispirato al capolavoro coreografico di Filippo e Maria Taglioni. Uomo di notevole influenza nelle politiche del teatro,²² Praga compose il suo dramma borghese incentrato sul triangolo conflittuale tra moglie marito e terzo incomodo, ambientando rapporti sociali e personali in un salotto asfittico, privo di contatti esterni, lo spazio borghese per antonomasia, dove si consumavano, conflitti psicologici destinati a rimanere inamovibili. Senza addentrarmi nelle ovvie differenze con la drammaturgia nordica, posso sottovoce ricordare che *L'Ondina* (1902), a differenza del più incisivo e profondo dramma di Strindberg (*Totentanz*, 1901), non segnerà una svolta nella storia del teatro, tanto che verrà poi definito da Gramsci: lavoro «pleonastico» e «di vita effimera».

La compagnia Borelli-Piperno ha già presentato due esumazioni del teatro italiano quasi contemporaneo. *L'ondina* di Marco Praga e *Le Rozeno* di Camillo Antona Traversi. Due lavori pleonastici, che hanno rivissuto e rivivranno per alcune sere di quella effimera vita alla quale erano destinate. Che ci fossero o no, a nessuno era importato finora e a nessuno importerà per l'avvenire. La necessità di variare il solito menu, ora che la guerra impedisce la superproduzione di novità francesi, le ha fatte rispolverare, e il ristabilirsi in equilibrio della bilancia le farà riscompare.²³

In questo modo la danza, mancando di sostegni tra le arti «maggiori», è scesa e si è mescolata con una quotidianità di corto respiro per incontrare il gusto di spettatori che si riconosceranno nelle *batailles de jambes* del *café-chantant*. Inoltre, negli anni dal 1890 al 1915 la nascente impresa dell'opera lirica sarà in grado di coinvolgere pubblici eterogenei grazie al *pathos* e alla sensibilità del canto, e contribuirà alla diffusione di una cultura tipicamente italiana in altri paesi.

It was a world, however, in which opera was a living, dynamic tradition, to which its practitioners brought new life and energy. In that world, opera was a pivotal part of the fabric of an entire society, offering the Italian people a measure of cohesion and identity as a nation otherwise largely absent in their lives. It was a world in which the latest work of Puccini or Mascagni was not merely of interest to a small body of opera fanatics, but to a great part of the nation.²⁴

All'estero il *Ballo Excelsior* venne recepito come *féerie* priva di contenuti coreografici e non piacque ai più colti, Čajkovskij e Petipa in testa; poche, invece, le voci di dissenso in Italia, tra cui il critico musicale Ippolito Valetta: «poiché devo subire la coreografia, io mi dichiaro recisamente contrario all'andazzo attuale, e desidero un

ritorno al buon tempo antico». L'invito di Giuseppe Verdi torna nelle parole del maestro e coreografo Nicola Guerra²⁵: «Torniamo all'antico! abbasso il Manzotti!». Nei suoi schizzi²⁶ ispirati al Teatro alla Scala stigmatizza il *Ballo Excelsior* per i suoi eccessi scenici, per la povertà poetica e per i molti epigoni. Anche per Boutet, delle «amplificazioni coreografiche lesive del gusto, dannose anzi rovinose per i teatri», Manzotti è il principale colpevole. Se i teatri si erano riempiti di «asini vanagloriosi e spudorati» è colpa del *Ballo Excelsior*; ancora più pungenti sono le parole di Guerra a proposito dei traffici immorali e di quella pletora di questuanti – coreografi, agenti, padri di famiglia assillati dalla mancanza di denaro – accalcati in Galleria, vicino al Teatro alla Scala, per aggiudicarsi un'occupazione. Di quale tradizione è il difensore? esisteva allora un balletto «classico» e quello italiano dell'epoca può essere definito classico? davvero rafforzare la tradizione avrebbe potuto essere la via? o è solo un rimpianto passatista?²⁷



**There in the twilight cold and gray, / Lifeless, but beautiful, he lay,
And from the sky, serene and far, / A voice fell, like a falling star. (Longfellow)**

Dal 1900 al 1918 si assiste al depauperamento delle scuole di danza, per rinnovare all'estero il repertorio dei teatri o per fondarvi le scuole nazionali. L'eminente Scuola di ballo del Teatro Regio di Torino, la più vetusta d'Italia, chiuse nel 1890 dopo 163 anni di attività, seguita dalla chiusura per diciotto mesi a decorrere dal luglio 1897 della Scala di Milano. Maestri ed *étoiles* non sono tornati in patria da Parigi, Mosca e San Pietroburgo per restarvi stabilmente, e soprattutto non hanno creato una scuola. Accanto all'emigrazione forzata e non, vi è la non acculturazione e valorizzazione in Italia delle danzatrici. Sulle scene scaligere, dopo tanti balletti post-manzottiani, si resterà in attesa del «tonfo nel nulla» (Labroca) con l'avvento dei Ballets Russes.

Nell'era dell'«ossessione della plastica che grava sull'arte moderna» (Longhi), rispetto alla danza classica si rivendica il valore del movimento plastico nella nuova danza «libera», nella *plastique animée* di Dalcroze, nella «plastica per attori» insegnata in Russia. Si guarda alla statuaria greca sia per fissare i parametri della danza accademica sia per attingervi l'ispirazione dionisiaca rinnovatrice. Il velo²⁸ dei tutù, nell'evanescenza dei suoi strati di epoca romantica, allude a metafore e immagini antiche;

come pure nelle pieghe delle tuniche delle danzatrici «plastiche». Di conseguenza, le pose «plastiche» di Isadora Duncan, riprese dalle metopi del Partenone o dalla Nike di Samotracia, agli occhi di Marinetti appartengono al passato. Modernità²⁹ è esplosione di energia, espansione della civiltà europea in movimento, trasmigrazione di



miti. Eros e Thanatos s'incarnano in nuove figure mentre fra il 1911 e il 1914 si intensificano «le visioni apocalittiche, insieme a presagi, previsioni, paure o speranze e invocazioni di una guerra imminente».³⁰ Negli anni di guerra acquisiscono *nuances* nazionalistiche celebrazioni di carole o ridde medioevali, di girotondi o danze popolari, preferendo «la tutela rassicurante delle allegorie femminili alla presenza di obici e cannoni».³¹

Dopo il successo parigino, il tango viene letto come sensuale manifestazione della modernità contro la tradizione, vigoria fisica del nazionalismo, danza di Amore e Morte o lamento di una civiltà. In una grottesca illustrazione italiana dal titolo «Il nuovo tango a Parigi !!»,³² un'entità deforme, teratologica, ottunde la valenza erotica del tango, più palese all'estero in cartoline e vignette, ad esempio in *The German Tango* (1916) di Louis Raemaekers, che recita «From East to West and West to East I dance with thee!»: la

Morte – damerino sicuro e forte nella sua presa, tagliente come una lama, – abbraccia una Nazione turrata che gli si abbandona, volubile e lasciva.

Il tabù del contatto limitò queste rappresentazioni in Italia (potremmo dire, secondo una seducente e fantasiosa etimologia, *Noli me tangere*). L'opinione pubblica del paese si scagliò contro la «nefanda turpitudine», il «sozzo divertimento importato dall'Argentina», un «vizio eretto a sistema». Durante il pontificato di Pio X,³³ che non si dimostrò ostile, furono piuttosto il clero e il giornale antimodernista *L'Unione cattolica* a fomentare una campagna contraria culminata nel 1914 nella pubblicazione dell'opuscolo *Il tango e il suo fango*.³⁴

Marinetti notò che a Parigi «si raffinarono le danze sudamericane: *tango argentino* spasmodico furente». Ma con la guerra l'energia straordinaria dei futuristi trasformerà la cultura teatrale europea, una rigenerazione delle poetiche del corpo alla luce del cinema e della fotografia.³⁵ Il «Manifesto della Ricostruzione futurista dell'universo», firmato nel 1915 da Giacomo Balla e Fortunato Depero, annuncia la necessità di «creare definitivamente la nuova plastica ispirata alla Macchina»: balletti di suoni e luci senza danzatori (*Feu d'artifice*, 1915); costumi-scenografie liberati dal testo e dal coreografo. Due anni dopo, Marinetti ne «La danza futurista»³⁶ proclama la necessità di «superare le possibilità muscolari e tendere nella danza a quell'ideale *corpo moltiplicato* dal motore che noi abbiamo sognato da molto tempo.»



Io scrissi otto anni fa: 'Noi andremo alla guerra danzando e cantando!'. Ecco perché oggi sulle rive imbottite di cadaveri della Vertoibizza, sotto una volta di traiettorie rombanti, fra mille vampe veloci, a ventaglio, mentre molleggiano bianchissimi razzi troppo lenti spasimosi estenuati, come Lyda Borelli caricaturata da Molinari, ho avuto la visione nuova della danza futurista'. [...] Morto e sepolto il glorioso balletto italiano, incominciarono in Europa stilizzazioni di danze selvaggio, elegantizzazioni di danze esotiche e modernizzazioni di danze antiche. [...]

Col Nijinsky appare per la prima volta la geometria pura della danza liberata dalla mimica e senza l'eccitazione sessuale. Abbiamo la divinità della muscolatura.

Marinetti ammirò le «danze in libertà»; ma criticò la Duncan che trascurava «la muscolatura e l'euritmia per concedere tutto all'espressione passionale, all'ardore aereo dei passi». Non condivise le «emozioni complicatissime, di voluttà spasmodica e di giocondità infantile» di chi si proclamava nuova donna del Novecento.³⁷

Valentine de Saint Point concepì una danza astratta e metafisica che doveva tradurre il pensiero puro senza sentimentalità e senza ardore sessuale. La sua *metachorie* è costituita da poesie mimate e danzate. Disgraziatamente sono poesie passatiste che navigano nella vecchia sensibilità greca e medievale; astrazioni danzate ma statiche, aride fredde e senza emozione.³⁸

Nell'Italia «terra di morti» – terra di contese estere o estranee ai più – non mancano le eccezioni: le grandi figure artistiche individuali, solitarie. Alberto Martini all'inizio della Grande Guerra incide il dolore dell'umanità in una dimensione già quasi surrealista. Con fantasia illimitata, ritrae il dolore dei popoli ne la *Danza macabra europea*,³⁹ serie di litografie diffuse poi in forma di cartoline postali. Manca una voce forte di speranza – «il principio speranza» di Ernst Bloch, l'ottimismo della volontà di Gramsci – cui allude invece la copertina pacifista di una rivista francese: una figura tenera, un corpicino nudo sulla rivista francese *L'Album* comunica effi-

cacemente la via novecentesca al cambiamento necessario, dapprima psichico, a partire dalla composizione dei dissidi interni con autenticità e sincerità: *Make love not war*. Leopardi ha analizzato i nostri difetti, e tra questi vi è l'incapacità di mutare i vecchi pensieri, di incontrare la modernità. Nella nostra dolorosa *rêverie* vi è un'esaltazione dell'anima e del corpo, l'una rappresentata dai vivi e l'altra dagli scheletri ma ben distinte tra loro. Non più congiunte e «conglutinate»⁴⁰ tra loro, quindi, ma separate. Una sorta di rovesciamento dei ruoli: i morti guidano i vivi nella danza; proprio a rimarcare questa loro posizione di superiorità dovuta alla conoscenza dei due



stati dell'uomo. Il «Coro di morti» ci introduce «senza languori» nello studio dell'anatomista Federico:

Sola nel mondo eterna, a cui si volve
 Ogni creata cosa,
 In te, morte, si posa
 Nostra ignuda natura

NOTE

- ¹ Deuteragonista del *Ballo Excelsior* (il «ballo grande» della tradizione italiana ottocentesca; coreografia di Luigi Manzotti, musica di Romualdo Marengo, Teatro alla Scala di Milano, 11 gennaio 1881), il mimo interprete dell'Oscurantismo nelle scene allegoriche indossa sempre una calzamaglia nera con l'immagine dello scheletro; sino all'epilogo che lo vede soccombere nella lotta contro la Luce.
- ² La relazione al convegno consisteva in una presentazione powerpoint con inserti multimediali, basato sullo scorrere di quadri, fotografie, cartoline e manifesti, scelti per associazione, contiguità e contrapposizioni. Di questa densità iconografica mantengo alcuni riferimenti (v. Illustrazioni), rimandando per una visione più completa ai repertori sulla Grande Guerra e alle singole bibliografie degli artisti citati.
- ³ Dalla pubblicazione di P. VIGO (*Le danze macabre in Italia*, Livorno 1878, ristampa anastatica A. Forni, Bologna 1978) l'iconografia in ambito italiano si è arricchita di studi (spesso locali) connessi ai capolavori pittorici di Clusone, Pinzolo, e alle chiese d'Istria e Tirolo. Cfr. ad esempio AA.VV., *Immagini della danza macabra*, (Catalogo della mostra a cura di G. Invernizzi e N. Della Casa), EdiNodo, Milano-Como 1998).
- ⁴ K. KUZMICK HANSELL, «Il ballo teatrale e l'opera italiana», in: *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, EDT/Musica, Torino 1988, vol. V, p. 297.
- ⁵ In particolare il 1887, l'anno della grave crisi politica italiana che fa aumentare la prima grande emigrazione dalle regioni del Nord verso gli Stati Uniti, è anche l'anno della massima espansione della coreografia italiana all'estero (inserii le prime tabelle sul tema in o studio «allegro, ma non troppo»: C. LO IACONO, «Minima choreutica. Fasti e dissesti del ballo italiano sul declino dell'Ottocento», in: *Musica senza aggettivi. Studi per Fedele d'Amico*, a cura di A. Ziino, Leo S. Olschki Ed., Firenze 1991, vol. I, pp. 391–421).
- ⁶ H.W. LONGFELLOW, *Poems*, Carey and Hart, Philadelphia 1845, pp. 76–77. Nota al pari di «A Psalm of Life» – Not enjoyment, and nor sorrow/ Is our destined end or way;/ But to act, that each tomorrow / Find us further than to-day» – anche «Excelsior!», diffusa in Italia nella versione di Giacomo Zanella, è una poesia didascalica: l'anelito ad andare avanti del giovane che porta lo stendardo sulle vette alpine non verrà scalfito neanche dalla morte. Il tardivo riconoscimento della poesia (meno nota da noi del prosaico libretto del ballo) si spiega con la ristretta conoscenza della filosofia americana da Emerson a Dewey, gli autori necessari per comprendere appieno la danza libera americana, il pensiero duncaniano e lo spirito pedagogico dei pionieri della Modern Dance.
- ⁷ Sergia Adamo si avvale in un suo interessante saggio della nozione di «dispositivo culturale» secondo Michel Foucault: «.. the triumph of Civilization and Light is part of a design of racialization and Westernization aimed at establishing cultural hierarchies between different parts of the world. Even those that seem, therefore, harmless, good-natured and nicely kitsch forms of entertainment reveal powerful 'dispositifs' of diffusion of racism and power hierarchies.» (pp. 171–172). Il saggio è ora in web: S. ADAMO, «Dancing for the World: Articulating the National and the Global

- in the BALLO EXCELSIOR's Kitsch Imagination», 2014; http://scholar.google.it/scholar_url?hl=en&q=https://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/10427/1/adamo.pdf&sa=X&sig=AAGBfm3q4cWsz99J2HnUUVyvWzfEsfZTDA&oi=scholaralrt (ultimo accesso 15 ottobre 2015). Per le precedenti letture e per l'analisi coreologica del ballo cfr. gli studi di F. Pappacena.
- ⁸ Carlo Emilio Gadda descrive – «squarciatasi a un tratto la nuvolaglia delle stupende gambe» – la nuova scenografia per un'edizione dei primi anni del Novecento alla Scala. Cfr. C. E. GADDA, «Tecnica e Poesia», (Nuova Antologia, 1940), cit. in E. MOSCONI, *L'impressione dei film. Contributi per una storia culturale del cinema (1895–1945)*, Vita e Pensiero, Milano, p. 61.
- ⁹ C. LO IACONO, «Manzotti & Marengo. Il diritto di due autori», (Nuova Rivista Musicale Italiana, 3), ERI, Roma 1987, pp. 421–446. Qui pubblicai gli inediti documenti della nascita del diritto d'autore coreografico a seguito dei successi del ballo manzottiano, oggetto di contraffazioni e parodie. «Manzotti non agì per vie legali contro le parodie *Odior ed Exciumsiors*, ma per il ballo-kolossal *Amor* (dedicato a Roma e alla sua civiltà) [...] concordò con il musicista Marengo di dividere gli introiti che ne sarebbero derivati. Un po' tardi, evvero, perché solo «la fama dell'*Excelsior... excelsius vola!*» (*Ivi*, p. 432). La forma latina del titolo non convinse i contemporanei del poeta, che rispose di non aver usato 'excelsius' perché il comparativo è riferito al giovane; ne possiamo dedurre che Manzotti volesse sottintendere il termine 'ballo'.
- ¹⁰ E. D'AMICO, «La musica e l'impegno», (Nuova Rivista Musicale Italiana), ERI, Roma 1980, p. 327. Ripreso nel 1967 a Firenze, da allora l'*Excelsior* ha dato seguito a varie critiche sull'opportunità di tali rifacimenti. Ultimamente vi sono stati anche tentativi di rintracciare nel libretto simboli massonici; oltre a «objects or themes that are highly charged with stock emotions», cfr. T. KULKA, *Kitsch and Art*, The Pennsylvania State University, University Park, PA, 1996, p. 28; cit. in S. ADAMO (*supra*).
- ¹¹ Furono i fratelli Kiralfy, originari di Pest, a portare in America l'*Excelsior* e altri spettacoli elefantiaci tra il circo ed *extravaganza* – oggi ritenuti all'origine del musical statunitense. Per le prime produzioni dei Kiralfy cfr. di B. M. BARKER, *Ballet or Ballyhoo. The American Careers of Maria Bonfanti, Rita Sangalli, and Giuseppina Morlacchi*, Dance Horizons, New York 1984; e l'autobiografia di uno dei fratelli, Bolossy: B. KIRALFY, *Creator of Great Musical Spectacles. An Autobiography*, a cura di B. M. Barker, UMI Research Press, Ann Arbor 1988.
- ¹² Cfr. E. BOUTET, cit. in C. LO IACONO, «*Hic et nunc*. Il regista e le ballerine», in: *Passi, tracce, percorsi. Scritti sulla danza italiana in omaggio a José Sasportes*, a cura di A. Pontremoli e P. Veroli, Aracne editrice, Roma 2012, pp. 219–237. «E qui cadrebbe opportuno dire della mimica e della danza [...] Poiché il criterio che ora dilaga e impera sulla scena coreografica, per la mimica e per la danza, è addirittura fantastico. Dire, beninteso, per la colpa che dalla ribalta si diffonde alla platea, senza speranza di alcun bene. Ogni campo che fa parte del mondo della scena, da noi è aridamente consolato» (*Ibidem*).
- ¹³ Riassumo visivamente questi temi prendendo in prestito due immagini di Alberto Martini: la rosa (l'Italia, giardino d'Europa) e la donna-farfalla, eterno femminino e alata Psiche, uno dei suoi disegni a penna in inchiostro di china sul tema della donna-farfalla.
- ¹⁴ «Quando Leda, astro della danza, splendeva nel firmamento della Scala e del San Carlo, come stella di prima grandezza, contornata di brillanti autentici, e regalava le sue scarpette smesse ai principi del sangue e del denaro, chi avrebbe immaginato che un giorno ella sarebbe stata ridotta a correre dietro le scritte e i soffiati dei giornali, cogli stivalini infangati e l'ombrello sotto il braccio – a correre specialmente dietro un mortale qualsiasi, fosse pur stato Bibì, croce e delizia sua.» Frequente è il ricorso al linguaggio dei libretti d'opera. Come Violetta, Leda è sicura di guarire: «ella si rizza come una disperata ... baciandogli le mani» mentre Bibì vedendo che ci voleva anche quello si asciuga «una furtiva lacrima»: «o ciel morir si giovane». (G. VERGA, «Il

- tramonto di Venere» [1894], ora in: *Tutte le novelle*, Mondadori, Milano 1969, p. 254). All'immaginario delle ballerine dedicai un saggio dallo stesso titolo della novella verghiana (C. LO IACONO, «Il tramonto di Venere. L'immagine della ballerina nell'età umbertina», in: *In cerca di danza. Riflessioni sulla danza moderna*, a cura di C. Muscelli, Costa & Nolan, Ancona–Milano 1999).
- ¹⁵ Voler attribuire un cognome reale non è un puro gioco onomastico. La protagonista Palmira Zacchi – che sintetizza a suo modo la Zucchi e la Cucchi – affida alla cameriera Ortensia i suoi ricordi, abbastanza simili a quelli reali delle due «dive dell'aria» Virginia Zucchi e Claudina Cucchi.
- ¹⁶ G. GOZZANO, «I sandali della diva» [*L'altare del passato*, 1918], in: *Opere*, Garzanti, Milano 1956, pp. 336–337.
- ¹⁷ La Serao ci ricorda che nel 1899 le scarpette da ballo costavano quattro lire al paio (cfr. M. SERAO, *La Ballerina*, Giannotta, Catania 1899, p. 102); anche nel suo capolavoro, *Il ventre di Napoli*, descrive i mestieri dei vicoli, e di ognuno dirà il compenso.
- ¹⁸ La stessa scena, ma con gusto necrofilo, si ritrova nel *feuilleton* *Il bacio d'una morta* (1886) di Carolina Invernizio: giunge a Firenze da Parigi, Nara «l'infame giavanesa», «un serpente che danza tra bambù e kebab»; in *articolo mortis* sarà svegliata con un bacio dal fratello. In questi racconti compaiono spesso uomini deboli che (per usare una definizione di Bianconi per i modesti eroi delle opere di Puccini) incarnano uno dei caratteri umbertini: «il vittimismo, la predisposizione al fallimento esistenziale e (diversamente da Verdi) anche morale» (L. BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*, Il Mulino, Bologna 1993, p. 89).
- ¹⁹ Nel romanzo d'appendice *La ballerina del Teatro Regio*, Carolina Invernizio, in una compita e decorosa Torino, induce la protagonista a un sacrificio degno di Violetta ne *La traviata*, ossia a rifiutare le nozze per non compromettere il futuro marito.
- ²⁰ M. PRAGA, *L'Ondina*, Treves, Milano 1920, pp. 54–55.
- ²¹ Nel parlare del caso italiano, è opportuno ricordare che il mito di Ondine rimarrà vivo nell'opera e nella letteratura, mantenendo addentellati profondi con poesia e filosofia. In ambito teatrale, risorgerà nel 1939 in Francia nell'omonimo dramma di Giraudoux: costretta a vivere in un contesto umano, Ondine, legata all'Anima della Natura, riuscirà alla fine a effondere grazia e saggezza umana dal suo dolore di creatura delle acque.
- ²² M. PRAGA fu organizzatore e poi Presidente della Società italiana degli autori, S.I.A., la futura SIAE, nata il 23 aprile 1882 in due stanzette di via Brera a Milano, la «città più città d'Italia» (Verga), capitale ottocentesca dell'editoria musicale e centro propulsore delle iniziative legali per il riconoscimento e la tutela dei diritti d'autore anche coreografici. Per combattere le «male azioni», contraffazioni e parodie dei balli, Manzotti e Marengo si erano prontamente iscritti alla Società degli Autori.
- ²³ A. GRAMSCI, «L'Ondina e Le Rozeno al Carignano» (Avanti!, 4 gennaio 1917), in: ID., *Cronache teatrali. 1915-1920*, a cura di G. Davico Bonino, Nino Aragno Editore, Torino 2010. Esula dai confini di questo studio la diatriba tra fautori e detrattori del dramma borghese in Italia, cfr. R. ALONGE, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Laterza, Roma–Bari 1988 e M. ARIANI, G. TAFFON, *Scritture per la scena. La letteratura drammatica del Novecento italiano*, Carocci editore, Roma 2001.
- ²⁴ A. MALLACH, *The Autumn of Italian Opera. From Verismo to Modernism 1890-1915*, Northeastern University Press, Boston 2007, p. 372. Si rimanda alla ricca bibliografia di studi verdiani per la contestualizzazione della frase di Verdi «Tornate all'antico, e sarà un progresso», un motto che dopo la sua morte (1901) non verrà riferito solo allo studio in conservatorio dei giovani compositori.
- ²⁵ Nicola Guerra, fedele al principio della grazia contro le acrobazie, creò le sue coreografie a Budapest per dodici anni, dal 1902 al 1915, presso il Magyar Királyi Operaház; per il contributo allo sviluppo e al successo del balletto ungherese divenne Cavaliere dell'Ordine di Santo Stefano. Tornato in Italia con l'aggravarsi della situazione bellica, è oggi ricordato come uno dei grandi

- maestri della scuola italiana virtuosistica, al pari di Cecchetti. Cfr. V. RÈZSI, «Guerra», in: *Enciclopedia dello Spettacolo*, Casa editrice Le Maschere-Sansoni, Firenze-Roma 1954-1966, vol. VI (1959); e gli studi di F. FALCONE, tra cui in web: EAD., Nicola Guerra (1865-1942): a forgotten Italian master, <http://www.augustevestris.fr/article277.html>.
- ²⁶ N. GUERRA, *Tersicoreide. Schizzi e racconti teatrali (dal vero)*, Baldini, Castoldi & C., Milano 1899. Il ballo «povero» qui descritto per molti versi ricorda le aspiranti comparse nel film *Bellissima* con Anna Magnani.
- ²⁷ Ricordo solo fuggacemente che l'idea di classicità fu accantonata come passatista anche in ambito musicale. Ferruccio Busoni difese invece, con forza, la ricerca di nuove forme solide e belle; secondo lui la nuova classicità (*Junge Klassizität*) doveva mirare a una musica distillata e purificata, complemento delle esperienze del passato.
- ²⁸ Ai miei occhi è il velo delle Grazie cantato dal Foscolo. Alle possibili stratificazioni nel tempo delle «invisibili ninfe» ho dedicato una relazione/ presentazione powerpoint (C. LO IACONO, «Il Velo di Tersicore. Echi foscoliani nella Bella Figura danzante», in: *Parole su due piedi: il canone della letteratura italiana e la danza teatrale*, a cura di S. Adamo e S. Tomassini, Convegno AAIS [American Association for Italian Studies], Università di Zurigo, 2014).
- ²⁹ Alla modernità la cultura politica italiana rispondeva con il nazionalismo modernista «caratterizzato dall'entusiasmo per la modernità e da un senso tragico e attivistico dell'esistenza». «Ai giovani militanti delle avanguardie, in massima parte borghesi in rivolta contro i loro padri, la società della Belle Époque appariva decadente, corrosa da una crisi spirituale e morale dovuta al dilagare del materialismo, dell'egoismo, dell'edonismo.» Cfr. E. GENTILE, «La nostra sfida alle stelle». *Futuristi in politica*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2009, pp. 10, 179.
- ³⁰ E. GENTILE, *L'apocalisse della modernità. La Grande Guerra per l'uomo nuovo*, Mondadori, Milano 2008, p. 188.
- ³¹ «L'apocalissi della modernità si riassorbe nei codici iconici antichi che preferiscono la tutela rassicurante delle allegorie femminili alla presenza di obici e cannoni o si esprime attraverso il filtro rassicurante della parodia infantilizzante» (B. BRACCO, «Il corpo e la guerra tra iconografia e politica», in: AA.VV., *La società italiana e la Grande Guerra*, a cura di G. Procacci, Gangemi, Roma 2013, p. 308).
- ³² L'«illustrazione fotografica di opera satirica scultorea con ritratti di Guglielmo II di Germania e Francesco Giuseppe d'Austria-Ungheria» [1915-1921], del Museo Centrale del Risorgimento di Roma, è visibile nel sito web del Ministero per i Beni e le Attività Culturali: 1418 Documenti e immagini della grande guerra, file: cartoline/CA_2/CA_2_00825r.jpg. Ringrazio per la segnalazione di molte fonti documentarie Angelo Lucini e Maria Rita Varicchio delle Biblioteche dell'Università degli Studi RomaTre; e Raffaele Rizzuto del Centro Produzione Audiovisivi del Dipartimento Filosofia Comunicazione e Spettacolo.



- ³³ Esattamente un secolo dopo, per un papa incontrare i ballerini di tango è motivo distintivo di avvicinamento alla gente. Non stupisce, quindi, il titolo del libro di I. SCARAMUZZI, *Tango vaticano. La Chiesa al tempo di Francesco*, Edizioni dell'Asino, Roma 2015.
- ³⁴ *Il tango e il suo fango*, Tipografia Santa Maria Novella, Firenze 1914. Fu invece l'Arcivescovo di Bologna, il futuro Benedetto XV, a proibire il tango e a dichiararlo immorale (M. TAGLIAFERRI, *L'Unità Cattolica. Studio di una mentalità*, Editrice Pontificia Università Gregoriana, Roma 1993, p. 192, nota 552).
- ³⁵ G. BRANDSTETTER, *Poetics of Dance. Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes*, Oxford University Press, Oxford–New York 2015.
Nel corso del convegno, ho proposto la visione della scena finale di *Excelsior* nella ripresa del 1913 di Luca Comerio (sfortunato cineasta ufficiale della Grande Guerra) e l'incredibile primo film futurista di Anton Giulio Bragaglia con le scene di Prampolini: *Thaïs* (1916; <https://www.youtube.com/watch?v=fZQF4KODGfM>).
- ³⁶ Significativo è il ritardo – rispetto alla pubblicazione degli altri manifesti – del «Manifesto Futurista sulla danza», apparso su *L'Italia Futurista* (anno 2, n. 21), Firenze, 8 luglio 1917, con il titolo «La danza futurista (Danza dello shrapnel – Danza della mitragliatrice – Danza dell'aviatore). Manifesto Futurista» [E.T. MARINETTI].
- ³⁷ E' cresciuto l'interesse per la Femme Futuriste (e per i suoi manifesti in risposta a Marinetti) dopo le mostre a New York del 2009 e 2011, cfr. A. SINA, *Feminine Futures. Valentine de Saint-Point. Performance, Dance, War, Politics and Eroticism*, Presses du Réel, Dijon 2011.
- ³⁸ [MARINETTI, *supra*] Cfr. il recente studio di S. CONTARINI, «Valentine de Saint-Point: a Futurist Woman?», in: *International Yearbook of Futurism Studies*, a cura di G. Berghaus, Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston 2015, pp. 87-110.
- ³⁹ A. Martini, *La danza macabra europea. La tragedia della Grande Guerra nelle 54 cartoline litografate*, introduzione di E. Gentile, a cura di A. Mulas, M. P. Critelli e V. Simonelli, Le Mani-Microart'S 2008.
- ⁴⁰ Dal *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*. «Ruysch. [...] Perché stimando che il morire consista in una separazione dell'anima dal corpo, non comprenderanno come queste due cose, congiunte e quasi conglutinate tra loro in modo, che costituiscono l'una e l'altra una sola persona, si possano separare senza una grandissima violenza, e un travaglio indicibile.» Goffredo Petrassi in tempo di guerra compose un «Coro di Morti» per coro maschile (1941), poi coreografato da Aurel M. Milloss (v. nel sito Treccani, *s.v.*), nato nell'impero austro-ungarico, allievo di Nicola Guerra a Budapest e dell'ungherese Rudolf Laban a Berlino.

«L'ora di Dalila»: danza e società post-bellica nel giornalismo italiano degli Anni Venti

GIULIA TADDEO

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

TRA I MUTAMENTI CHE, IN ITALIA COME IN LARGA PARTE D'EUROPA, INVESTONO LO SFACCETTATO PANORAMA DELLE PRATICHE DEL CORPO ALL'INDOMANI DELLA FINE DEL PRIMO CONFLITTO MONDIALE, UN POSTO CERTO NON SECONDARIO È OCCUPATO DA QUELLI RELATIVI AI BALLI DI SOCIETÀ¹, I QUALI, ANALOGAMENTE A QUANTO ACCADE NEL CASO DELL'ABBIGLIAMENTO O DEGLI SPORT, APPAIONO AL CENTRO DI UNA COMPLESSA DINAMICA DI INFLUENZE CULTURALI CHE FINISCONO PER MUTARNE RADICALMENTE I CONNOTATI.

Fondamentalmente adottando il punto di vista della stampa italiana degli Anni Venti, si affronteranno qui alcune questioni concernenti la penetrazione e la progressiva affermazione, in ambito italiano, dei balli *jazz* di matrice afro-americana, dapprima rilevando i caratteri dominanti del discorso giornalistico italiano su queste danze, poi affrontando rapidamente il caso dello scrittore e giornalista novarese MARCO RAMPERTI²; rispetto a quest'autore, infatti, si osserverà soprattutto come egli giungesse a ravvisare non poche implicazioni di natura socio-politica nei balli d'oltreoceano e nelle danze di varietà, addirittura additando le esibizioni di danzatrici nere e i numeri delle cosiddette *girls* (specie nel caso di quelle che, seppur di nazionalità tedesca, si presentavano però come autentiche americane) come una sorta di minaccia alla morale, all'ordine e all'economia della propria nazione.

È stato ormai ampiamente dimostrato, specie negli studi di area musicologica³, come l'arrivo delle truppe americane in Europa durante la Prima Guerra Mondiale abbia fornito un fortissimo impulso alla conoscenza e al successo delle musiche *jazz* nel Vecchio Mondo, le quali, negli anni del conflitto così come per tutto il decennio successivo, risultano fondamentalmente destinate ad accompagnare il ballo.

Sia che si tratti di orchestre americane – come quelle ricordate, fra gli altri, dal maestro di ballo romano Enrico Pichetti⁴ – o di musicisti italiani che tentano di incamerare moduli e stili dei colleghi d'oltreoceano, il *jazz* – nella sua variante *straight* (o «bianca») – inizia rapidamente a fare il proprio imponente ingresso in sale da ballo, *tabarin*, hotel di lusso e altri ritrovi danzanti.

Durante la guerra e, in misura sempre maggiore, nel corso di tutti gli Anni Venti, allora, balli come l'*one-step*⁵, per la verità già noto nel decennio precedente, il *fox-trot*⁶, certo quello maggiormente praticato, e, a partire dal 1925–1926, i ben più impegnativi *shimmy*⁷ e *charleston*⁸ diventano un vero e proprio fenomeno di costume, certo ulteriormente sostenuto dai successi che, a livello internazionale, gli artisti afro-americani riscuotevano sui palcoscenici di varietà e caffè-concerto, come nel caso, celeberrimo, di Joséphine Baker⁹.

La voga delle danze *jazz* non manca di suscitare reazioni da parte delle Autorità, sia per oggettive questioni di ordine pubblico sia, specie con il consolidarsi del regime fascista, per ragioni di carattere ideologico: circolari e ordinanze sono infatti emesse a più riprese dal Ministero dell'Interno e dai prefetti (si pensi almeno al decreto prefettizio che, diramato nella notte di capodanno del 1926, ordina la chiusura del Teatro Sperimentale degli Indipendenti di Anton Giulio Bragaglia, cui, notoriamente, era annessa una sala da ballo¹⁰), ma nessuno di questi provvedimenti riesce davvero a intaccare gli entusiasmi per i balli *jazz*, destinati a essere praticati ancora per tutto il periodo fra le due guerre¹¹.

Prima di entrare nel merito del discorso giornalistico italiano degli Anni Venti e al fine di meglio comprenderne alcuni tratti costitutivi, è forse bene interrogarsi sulle principali caratteristiche tecniche delle danze *jazz*¹² e, soprattutto, sulle modalità di gestione corporea ad esse sottese, dal momento che simili forme di ballo prevedevano un utilizzo del corpo per molti versi inedito nell'Italia del tempo, a partire, ovviamente, dall'assimilazione del carattere percussivo e sincopato della musica e dalla qualità della relazione stabilita con il *partner*.

Se da una parte è allora evidente come la ritmica indiolata della musica *jazz* comportasse l'esecuzione di passi saltati, spesso eseguiti su una sola gamba e lungo traiettorie più complesse rispetto al passato¹³, per quanto riguarda le dinamiche di coppia si vede come i danzatori, non più stretti nell'abbraccio composto della «coppia chiusa» caratteristica del *valzer*, si muovessero spesso petto contro petto, o tenendosi per una sola mano o, addirittura, rimanendo totalmente staccati l'uno dall'altro, così concentrandosi, da un lato, sulla propria individuale esperienza di danza, e sviluppando, dall'altro, una diversa forma di sintonia con il proprio compagno.

Accanto a questo, inoltre, occorre rimarcare come i balli *jazz* implicassero la mobilitazione di parti del corpo tradizionalmente mantenute ferme, innanzitutto il bacino e il busto, e lasciassero spazio a forme di «improvvisazione» soprattutto nella scelta del percorso da compiere all'interno della sala, il tutto seguendo una dinamica vicina a quella che – seppur con specifico riferimento alla danza *modern jazz* destinata a cinema e teatro – Eliane Séguin ha così descritto:

Dans la mise en rythme de l'espace et du temps générée par le corps du danseur interviennent puissamment l'énergie, le travail de la tonicité, la vitesse des matières contrastées du corps. Le corps du danseur jazz est alors un corps «moderne» qui s'oppose au corps dansant classique, verticalisé, aligné et harmonieux. Les lieux générateurs du mouvement se situent vers le centre du corps, le pelvis. Le danseur ne cherche pas non plus à transcender son rapport à la pesanteur par l'élévation. Tellurique, il joue avec elle dans une relative «abandon-rebond» [...].¹⁴

Scosso da una musica che ne velocizza l'azione quasi impedendogli di portare a termine i movimenti, spinto verso forme di relazione maggiormente diversificate con il proprio *partner* e sollecitato a muoversi in ogni sua parte e secondo percorsi solo relativamente prestabiliti, il corpo danzante sembra quasi andare incontro a una sorta di complessiva *ri-sensibilizzazione*, calato com'è in un'esperienza coreica e relazionale culturalmente inusuale, sensorialmente complessa e solo parzialmente sensibile a forme di condizionamento e coercizione di carattere sociopolitico.

Questo tipo di corporeità è al centro del discorso giornalistico che, negli Anni Venti, si interessa ai balli *jazz*: è attorno al corpo danzante, infatti, che fioriscono i contributi di cui ci si occuperà adesso, i quali, come vedremo, vi si riferiscono non soltanto con intenti descrittivi ma vi rintracciano lo spunto per affrontare tematiche di più ampia portata, quasi che il corpo recasse in sé – o, meglio, negli atteggiamenti assunti attraverso la danza – le tracce di una situazione socio-antropologica collettiva, quasi che, cioè, in esso fosse possibile ravvisare l'impronta del tempo presente, dai segni (profondissimi) lasciati dalla Grande Guerra fino ai proclami (e ai timori) del nascente regime fascista.

Se è senza dubbio stimolante indagare l'immaginario che le danze (così come le musiche) *jazz* sembrano suggerire a quanti, certo non ingenuamente, tentano di descriverle¹⁵, ancor più significative appaiono qui le riflessioni di quanti, sulla stampa degli Anni Venti, concepiscono questi balli come fatto sociale e di costume, tentando di comprendere le ragioni che ne hanno decretato il successo e i legami che essi intrattengono con la storia recente e con l'attualità.

Da questo punto di vista, allora, non è difficile individuare alcune tematiche e considerazioni ricorrenti. Centrale, innanzitutto, è il riferimento alla Grande Guerra intesa non soltanto come cornice storico-culturale all'interno della quale il *jazz* (similmente ad altre pratiche, prodotti e abitudini americani) aveva iniziato a diffondersi in Italia; il Primo Conflitto Mondiale, infatti, appare anche come l'incubatrice di quelle generazioni¹⁶ che, nel turbinio delle danze afro-americane affermatesi nel dopoguerra, avevano finito per rintracciare una sorta di sintonia con la propria condizione, tesa fra desiderio di ritorno alla vita, anelito verso una forma di esistenza più intensa e profondamente sentita, ansia di tagliare i ponti con sistemi teorico-normativi ormai ritenuti obsoleti e inesausta ricerca di senso.

È proprio a questa sorta di impulso palingenetico che sembra dar voce FILIPPO SACCHI in un articolo del 1922 intitolato «Dancing» e pubblicato sul Corriere della sera. Luogo del desiderio in cui le culture hanno storicamente proiettato il proprio bisogno di esotismo, il *dancing* è, per SACCHI, la dimensione in cui l'individuo con-

temporaneo può fare un'esperienza di vita intensa, potente, non filtrata e imbrigliata da valori e sovrastrutture di matrice borghese.

Scrive infatti:

Storicamente, il dancing rappresenta nel mondo moderno una manifestazione dell'esotico. Come metà della sensibilità di un individuo è fatta di desideri, metà della cultura di un'epoca è fatta di esotico. Ogni epoca ha il suo: ha un'isola di Citera o degli Orti delle Esperidi dove colloca il suo ideale di vita immaginativa e proietta la sua nostalgia. Vicino o lontano, reale o fittizio, gli uomini hanno sempre avuto bisogno di serbarsi al di sopra del quotidiano e insieme al di sotto dell'eterno, un piccolo paradiso esotico e sentimentale, piacevole albergo alla fantasia, in cui rifugiare i loro sogni. Surrogato della favola, esso soddisfa a quel senso del meraviglioso che inconscio e latente perdura all'età infantile e agli stadi mitici.¹⁷

È poi interessante notare come l'autore tenti di illustrare il carattere delle danze *jazz* definendole nei termini di balli «tropicali» ed evocandole come il prodotto di una natura florida, vitale, scevra da ogni meccanicismo e rispetto alla quale l'essere umano sembra vivere in totale armonia.

Dinanzi a siffatto miraggio, l'uomo occidentale non sembra avere esitazioni e si spinge a introiettare (letteralmente incamerandoli nel proprio corpo) atteggiamenti e movenze provenienti da paesi anche molto lontani, il tutto, evidentemente, con l'intento di rieducare e ricostruire se stesso:

Le danze moderne sono esclusivamente danze tropicali. [...] Da questo punto di vista, l'introduzione del *jazz band* [...] nelle nostre sale da ballo, formerà certamente nella storia della cultura del nostro secolo una data decisiva. [...] È, se si pensa bene, tutta una rieducazione che, acclimatando nelle nostre gambe [...] l'erotico-esotica maniera dei ritmi nuovi, tende a modificare attraverso quello schema somatico la nostra preformazione mentale.¹⁸

Si rivela forte, inoltre, l'idea secondo cui il ballo *jazz* incarna una diffusa (e al contempo profonda) condizione di instabilità e irrequietezza, tanto che, nel 1928, ARNALDO FRACCAROLI scrive:

Ogni danza ha il colore del suo tempo. [...] La danza è il riflesso della vita. Guardate una sala da ballo. A un angolo una orchestrina in parossismo. Le coppie si muovono nel breve quadro di una pedana volutamente ristretta. Non c'è posto per fare un passo, ci si tocca gomito a gomito, ginocchio a ginocchio. Ma questo è bello, questo si cerca e si vuole. La sala è grande, ma tutte le coppie si rinserrano su quello scampolo di pavimento fra le barriere dei tavolini. Si deve sentire la ressa intorno, come nella corsa alla vita, ci si deve fare strada a forza di braccia, e di piedi. Ci fosse comodità di ballare, non sarebbe più come nella vita. E non potresti tanto stringere la tua dama, e studiarne il carattere in tutte le sue espressioni. [...] Le danze moderne sono troppo ardite, troppo nude? È il riflesso dell'ora. Il mondo tentenna in un periodo di assestamento: cerca il suo equilibrio, e non ha ancora la sua danza. Così è sempre con un piede sollevato, ad assaggiare il ritmo.¹⁹

Accanto a ciò, specie sul finire del decennio, divengono sempre più forti le voci di quanti, evidentemente sposando la retorica e la politica del Regime, si oppongono aspramente alle danze di provenienza afro-americana e mettono così in campo, anche in ambito coreico, quell'opposizione fra tradizione classica (o latina) e modernità straniera (ma soprattutto americana) che continuerà a caratterizzare molti discorsi giornalistici e letterari italiani ancora per tutti gli Anni Trenta²⁰.

Lungo i binari di simile contrapposizione si muove, ad esempio, un contributo pubblicato su *La Domenica del Corriere* nel 1927 e intitolato «Tersicore antica e nuova. Dalle danze classiche al 'charleston'». Come antidoto alla pedissequa imitazione delle «contorsioni epilettoidi del *fox trot*, dello *shimmy*, del *charleston* e del *black bottom*», infatti, l'autore del contributo propone di ispirarsi alle danze della civiltà greca e latina, presentata come culla dell'Italia mussoliniana: «ma se imitatori vogliamo esser, siamo almeno di noi stessi. Richiamiamo le danze della civiltà da cui la nostra è scaturita»²¹.

Il richiamo al mondo greco-romano echeggia anche nel rapido scambio di battute che, sempre nel 1927, coinvolge PIETRO SOLARI e ANTON GIULIO BRAGAGLIA²², rispettivamente sulle colonne de *Il Popolo di Roma* e de *La Tribuna*²³. Nell'indagare le cause e, soprattutto, nel prefigurare le possibili conseguenze di un fenomeno culturale che, come quello delle danze *jazz*, appariva per molti versi inusuale e impreveduto, i due autori stabiliscono una netta antinomia fra la cultura italiana e quella americana in cui, sorrette dall'appello alla difesa delle «tradizioni» nazionali, finivano tuttavia per confluire istanze certo non legate al problema delle abitudini tersicoree degli italiani.

Anche attraverso i discorsi sul ballo, infatti, prende corpo la rappresentazione di un'America solo in apparenza caratterizzata da una «natura esuberante»²⁴ e da una «forza magnifica»²⁵, in quanto, nel profondo, essa è ritratta come una nazione fondamentalmente «barbara»²⁶, «antiellenica»²⁷ – dunque irrimediabilmente lontana dall'Europa (e dall'Italia) in termini di tradizioni e riferimenti culturali – e, soprattutto, animata da un aggressivo programma di imperialismo economico.

Nello specifico, ci si accorge di come, svanita l'illusione di una danza quale manifestazione di sano esotismo e schietta vitalità, i balli *jazz* siano ora accusati di rappresentare l'ennesimo prodotto degenerare di una civiltà che fagocita barbaramente abitudini e tradizioni (in questo caso quelle africane, a loro volta percepite come espressione di bassezza e bestialità) solo per trasformarle in fenomeni di moda e, soprattutto, in prodotti di consumo mediante i quali imporre il proprio dominio economico e culturale sul resto del mondo.

Da questa prospettiva, allora, i balli *jazz* non possono che apparire come manifestazione di una «modernità» da condannare a gran voce, in quanto percepita nei termini di mero sviluppo economico e avanzamento tecnico, cui fanno da contraltare, però, tendenze e comportamenti del tutto estranei al temperamento italiano (o meglio «latino») come l'oblio delle tradizioni, l'irrazionalità, lo scetticismo e la mancanza di sensibilità²⁸.

È contro una simile visione della modernità americana che si scaglia senza indugio PIETRO SOLARI:

Ma passi che così si danzi, se così pare, a Buffalo, a Cincinnati e nel Massachussets: qualche ragione a costoro non manca. La stessa lingua che vi si parla, sincopata, smozzicata a contrattempo, sembra accusare una specie di remota consanguineità con la danza negra; la modestia vi è sconosciuta, gli eccessi d'ogni genere sono lì come di casa, i difetti sono i più grandi del mondo e le mezze misure non hanno il visto sul passaporto per entrarvi, tanto che non si può bere senza ubriacarsi, sposare senza divorziare, pregare senza fondare una propria religione particolare, nuova di zecca. Ma in Italia, ma a Roma! E non mi si venga a ricantare il ritornello che gli italiani non sanno né possono esser moderni senza seguire pedissequamente questi barbari d'oltremare, così nelle industrie e come nelle piacevolezze della vita. Se il charleston è moderno, che è quanto dire ultima moda, non abbiamo noi mezza dozzina di tali mode, eguali e migliori, nostre e cristiane, antiche quanto la nostra terra, da contrapporre al puro ballo negro di San Vito dernier cri? E lasciamo pure da parte i romani, per non cadere nel vizio opposto. Ma la tarantella? La furlana? Il saltarello? Il trescone?²⁹

Gran parte delle questioni suggerite fino a questo punto, dal richiamo alla Grande Guerra fino alle posizioni di stampo antiamericano, sembrano idealmente compendiate nel volume *Luoghi di danza* dato alle stampe nel 1930 da MARCO RAMPERTI, giornalista e scrittore oggi pressoché dimenticato, ma certo di non secondario interesse per lo studio della danza italiana nel Primo Novecento, se non altro in ragione degli articoli da lui pubblicati sull'argomento e della prefazione, datata 1927, al saggio *La danza come un modo di essere* della danzatrice JIA RUSKAJA³⁰.

Sostanzialmente frutto della ripubblicazione di testi giornalistici dedicati tanto alle danze di coppia quanto a quelle teatrali³¹, in *Luoghi di danza* RAMPERTI presenta una galleria di ritratti dal vero³² raffiguranti alcuni degli ambienti in cui, nella Milano degli Anni Venti, si praticavano i balli da sala: sia che si tratti di un *tabarin*, di un baraccone da fiera, di un salotto borghese o di un ritrovo clandestino, l'autore colloca sé stesso al centro della narrazione vestendo i panni di un osservatore (o, meglio, di un intellettuale decisamente privo di doti tersicoree) che, profondamente scosso e talvolta persino turbato dalla viva energia dei corpi in movimento, rintraccia nella danza l'impulso per stabilire delle connessioni fra fenomeni di costume e istanze di carattere socio-politico, oltre che, non secondariamente, per manifestare le proprie inquietudini dinanzi all'avvicinarsi costante di mode e tendenze.

Ed è proprio rispetto a una simile attitudine alla contestualizzazione e alla problematizzazione, seppur venata di un insopprimibile afflato lirico, che il discorso sulle danze *jazz* risulta di particolare rilievo, in quanto lascia emergere con assoluta chiarezza il rapporto fortemente problematico che RAMPERTI intrattiene col proprio tempo e, soprattutto, con quelle manifestazioni della «modernità» in cui gli sembra di ravvisare una minaccia all'ordine sociale e all'integrità morale.

Costantemente scisso tra la fascinazione per usi e costumi d'attualità e l'incapacità di aderirvi totalmente, allora, RAMPERTI finisce per inserire il discorso sui balli *jazz* all'interno di un più generale (sebbene spesso non agevolmente percepibile) atteggiamento di difesa della «tradizione», certo implicito quando, davanti ai balli *jazz* così come alle *performance* di artisti neri e delle *girls* del varietà, vi coglie una

sorta di concretizzazione della fine della civiltà, annuncio di apocalissi, rovesciamento di tutti i valori.

Nel rievocare l'atmosfera di un *tabarin*, ad esempio, scrive:

Ogni cosa qua dentro è falsata e burlata: la luce cangiante come la decorazione floreale, i sorrisi delle donne come i pezzi di musica, che i sonatori usano interrompere a mezza battuta per lasciarci col piede sospeso. E qua un vinaccio diventa champagne, il Parsifal diventa un fox-trot. Ogni cosa a rovescio; oppure a sproposito: il danseur lenone che balla nello stile dei principi: o il principe incognito che s'ubbrica come lo staffiere. [...] La vera peccaminosità del *Tabarin* è in questa imitazione irridente, per quanto inconsapevole, d'ogni casta poesia. E poi anche nella sua labilità. Tutto qui par vivere ad alta tensione, ed è effimero più che tutto; e significa, nel massimo luccicare, la maggiore inconsistenza. [...] Ma forse l'episodio più espressivo della vita *tabarinesca*, è in quello scherzo della musica interrotta prima di concludere. [...] Ma questa mancanza della battuta di riposo esprime precisamente l'allegrezza del *Tabarin*: musica che non conclude; fuoco che non consuma; illusione, trepidazione che lascia l'anima più inappagata e più sofferente di prima.³³

Si comprende come, nella prospettiva di RAMPERTI, l'immoralità di simili ambienti debba essere ricercata sia nella radicale distorsione di valori e qualità che sembra regnarvi incontrastata (nel vino scadente spacciato per *champagne* o nel brano d'opera ridotto a squallido ballabile), sia in quella sorta di scimmiettamento della danza che diviene un oltraggio alla vita stessa, come si evince dalla suggestiva immagine di chi, arrestatasi subitaneamente la musica, rimane bloccato con la gamba a mezz'aria senza poter compiere il passo che era intento a eseguire: si avverte così il senso di un entusiasmo smorzato, di un impulso di vita ridotto a posa stereotipata, di uno stato d'animo, insomma, che nasce sì dall'esperienza della danza ma che sembra suggerire una condizione più generale.

Senza poter chiaramente entrare nel merito della varietà di temi, toni e atteggiamenti che attraversano il volume, occorre però rimarcare come in esso uno spazio non trascurabile sia occupato da rimandi, immagini e metafore di natura bellica, quasi che, dinanzi alle insidie culturali ingenerate dal *jazz* (inteso qui nella doppia declinazione di ballo di società e di spettacolo di intrattenimento), la guerra costituisse per l'autore non soltanto uno strumento di elaborazione discorsiva ma anche un dispositivo di articolazione del pensiero.

Ciò risulta particolarmente evidente nel momento in cui, riferendosi soprattutto alle danze destinate al varietà, RAMPERTI ravvisa nel corpo danzante femminile un conturbante strumento di riscatto politico da parte di popoli storicamente oppressi come quello africano, incarnato dalla giovane e affascinante Joséphine Baker, o reduci da pesanti sconfitte belliche come quello tedesco, in questo caso alludendo ai numeri danzati di quelle fanciulle che, sebbene di provenienza mitteleuropea, si presentavano spesso come autentiche *girls* americane.

Quasi spinto da una sorta di «ossessione del nemico»³⁴, che lo conduce a impiegare alcuni tratti caratteristici della costruzione dell'alterità – dalle anomalie fisiche e morali alle innate tendenze al complotto e alla feroce lotta per la vita – RAM-

PERTI lancia messaggi di allerta alla propria nazione, minacciata da un «Altro» nel quale gli stereotipi finiscono per stratificarsi e per accogliere l'immagine subumana del «negro» così come quella del tedesco sanguinario e della donna corruttrice.

Se, dunque, contemplando un ritratto di Joséphine Baker, RAMPERTI dichiara:

Riguardo questa Baker, la trionfatrice di Parigi. Non è vestita che di gioielli. Ma ciò che più splende in lei, si vede, è la gioia, la superbia del suo pubblico bianco. A osservare bene, però, un resto di sgomento è rimasto nell'occhio inorgogliuto; [...] come un ricordo di piantagione, un riflesso di esilio, un timore di frusta.

Forse anche il popolo nero [...] prepara la sua rivincita per mezzo delle donne, Esse, le nuove conquistatrici, sono le nunzie dell'insurrezione, le Giuditte nel campo nemico. L'orda verrà dietro la ballerina a sonagli. [...]

All'armi, fratelli ariani. L'Etiopia è risalita da Cartagine; Annibale è di nuovo alle porte. All'armi, o è finita. Chi vince, è la ballerina negra [,]³⁵

a proposito del pericolo costituito dalle danzatrici tedesche si legge invece:

Passatemi la visione bellicosa. Dev'essere proprio andata così. Fracassato l'«onesto pugno» di Hindenburg, avran pensato d'utilizzare le infide manine affusolate. Qualche volta Dalila riesce, là dove Sansone si rompe le nocche. Dunque attenti, italiani. Fronteggiata la spada, ora bisogna stare in guarda dalle forbici. Questa è l'ora di Dalila.³⁶

Il rimando alla guerra è dunque filtrato attraverso l'immagine minacciosa della donna che danza: l'evocazione, allettante e sbrigativa al contempo, di figure come quelle di Giuditta, Dalila o Brunilde, serve sì a RAMPERTI per suggerire una situazione di insidia e di pericolo, ma gli consente anche di rimarcare la miseria del proprio tempo, in cui le danzatrici, ben lungi dall'incarnare l'emblema della *femme fatale* o dell'eroina biblica, possono solo cercare di trarre qualche magro profitto dai grandi mutamenti storici che le investono e di raccontare «ballando, un po' della loro storia desolata»³⁷.

Gettando dunque uno sguardo sui diversi esempi appena proposti, ci si accorge di come il corpo danzante – in questo caso osservato attraverso il filtro del testo giornalistico e letterario – possa costituire una prospettiva non secondaria da cui guardare la storia e, soprattutto, le sue rappresentazioni, di volta in volta rivelandosi terreno di coltura del desiderio collettivo, viatico per il diffondersi di pratiche e modelli comportamentali, strumento di lotta culturale e politica e, in definitiva, fonte pressoché inesauribile di suggestione per giornalisti e letterati.

Nei casi qui rapidamente presentati, infatti, il discorso sulle pratiche coreiche riesce a registrare, seppur trasfigurandolo letterariamente, il polso di uno snodo ben preciso e quanto mai insidioso della storia italiana: la rappresentazione del decennio successivo alla Grande Guerra che ne emerge si rivela dunque contraddittoria e sospesa, ponendosi come catalizzatore di scontri generazionali³⁸ e contrapposizioni valoriali, istanze di apertura al nuovo e ricorso più o meno artificioso e violento al pregiudizio e allo stereotipo.

Il punto di vista sul corpo, insomma, lascia trapelare umori, istanze e prospettive culturalmente molto diffusi, così restituendo la traccia di una condizione col-

lettiva solo parzialmente sondabile e forse permeata da quel senso di incompiuto e di indicibile che MARCO RAMPERTI sembrava amaramente avvertire quando, ascoltando la musica dei *tabarin*, dichiarava: «Una musica interrotta è tragica come una morte violenta. Un'idea che doveva risolversi; un'idea, cioè un'esistenza, che doveva ricomporsi nell'infinito, è rimasta senza epilogo e senza pace»³⁹.

B I B L I O G R A F I A

- ALBERTI A. C., *Il teatro nel fascismo: Pirandello e Bragaglia. Documenti inediti negli archivi italiani*, Bulzoni, Roma 1974.
- BRAGAGLIA A. G., «Charleston», in: *La Tribuna*, 28 ottobre 1927.
- ID., *Jazz Band*, Corbaccio, Milano 1929.
- CERCHIARI L., *Jazz e fascismo: dalla nascita della radio a Gorni Kramer*, L'Epos, Palermo 2003.
- ID., «How to make a career by writing against jazz: Anton Giulio Bragaglia's Jazz Band (1929)», in: *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies*, vol. 49/2, 2015, pp. 462-473.
- CERQUIGLINI O., «Tersicore antica e nuova. Dalle danze classiche al 'charleston'», in: *La Domenica del Corriere*, anno XXIX, n. 31, 31 luglio 1927.
- FRACCAROLI A., «Dancing», in: *Corriere della sera*, 29 febbraio 1928.
- JACOTOT S., *Danser à Paris dans l'entre-deux-guerres: lieux, pratiques et imaginaires des danses de société des Amériques, 1919-1939*, Nouveau Monde, Paris 2013.
- MAZZOLETTI A., *Il jazz in Italia*, EDT, Torino 2010.
- NACCI M., *L'antiamericanismo in Italia negli Anni Trenta*, Bollati Boringhieri, Torino 1989.
- PICCHETTI E., *Mezzo secolo di danze*, Edizioni Vis, Roma 1935.
- POESIO C., «Il jazz e il regime fascista. Introduzione a una ricerca», in AA.VV., *Musikwissenschaft im Umfeld des Faschismus. Deutsch-italienische Perspektiven*, a cura di S. Klauk, L. Aversano, R. Kleinertz, Studio Verlag, Sinzig 2015, pp. 165-175.
- RAMPERTI M., *Luoghi di danza*, Buratti, Torino 1930.
- RIMONDI G., *Jazz Band. Percorsi letterari fra avanguardia, consumo e musica sincopata*, Mursia, Milano 1994.
- ID., *La scrittura sincopata. Jazz e letteratura nel Novecento italiano*, Mondadori, Milano 1999.
- ROSE P., *Jazz Cleopatra: Joséphine Baker in her time*, Vintage, London 1991.
- RUSKAJA J., *La danza come un modo di essere*, I.R.A.G., Milano 1927 [Ristampa Alpes. Milano 1928].
- SACCHI F., «Dancing», in: *Corriere della sera*, 11 febbraio 1922.
- SÉGUIN É., *Histoire de la danse jazz*, Chiron, Paris 2007.
- SOLARI P., «Abbasso il Charleston!», in: *Il Popolo di Roma*, 2 ottobre 1927.
- ID., «Carri di ritorno - Abbasso il Charleston!», in: *Il Popolo di Roma*, 8 novembre 1927.
- TADDEO G., «Il posto del corpo: Anton Giulio Bragaglia teorico di danza tra le due guerre», in: *Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, Nr. 4, 2013, pp. 57-116, danzaericerca.unibo.it/.
- VENTRONE A., *La seduzione totalitaria*, Donzelli, Roma 2003.
- ID., *L'ossessione del nemico*, Donzelli, Roma 2006.
- VEROLI P., *La danza e il fascismo. Anton Giulio Bragaglia e Jazz Band (1929)*, in AA.VV., *L'Italia e la danza. Storie e rappresentazioni, stili e tecniche tra teatro, tradizioni popolari e società*, a cura di G. Poesio e A. Pontremoli, Aracne, Roma 2008, pp. 11-19.
- WERTH L., *Danse, danseurs, dancing*, F. Rieder et Cie, Paris 1925.

NOTE

- ¹ Si utilizzerà questa espressione, così come quella di «balli (o danze) da sala», attribuendovi l'accezione di *social dance* che, secondo la *International Encyclopedia of Dance*, «describes partnered dancing to musical accompaniment by men and women in contemporary dress on celebratory, secular occasions. These occasions are observed in a variety of settings ranging from the informal house party to the most formal ballroom gala. They involve dances with a generally agreed upon vocabulary of steps that may be combined at will by individual couples». Cfr. «Social dance – Twentieth Century Social Dance before 1960», in: *International Encyclopedia of Dance*, Oxford University Press, Oxford 1998, vol. 5, pp. 626-627.
- ² MARCO RAMPERTI (Novara, 1887 – Roma, 1964) inizia negli Anni Dieci la propria carriera giornalistica presso il quotidiano «L'Avanti» dove si occupa, fra l'altro, di arti visive. Al principio degli Anni Venti intraprende l'attività di critico drammatico presso «L'Ambrosiano», «Il Secolo» e, dal 1929, «L'illustrazione italiana». Esercita in seguito anche la professione di critico cinematografico, collaborando con riviste come «Mirabilia film», «Cine-Stampa», «Film» e con il quotidiano «Il Secolo. La Sera». Intellettuale dai multiformi interessi, oltre che personaggio indomito e polemico non di rado al centro di duelli e querele, nel 1925 inizia a collaborare con «La Stampa» dove dà vita a una vastissima e variegata produzione giornalistica e cura, nel 1927, la rubrica *Luoghi di danza*, incentrata sulle danze di società. Fra le altre testate che lo accolgono come collaboratore occorre ricordare poi «La Lettura», «Il Secolo XX», «Comoedia» e «Scenario». Attivo anche come prolifico e apprezzato romanziere (sua inoltre la prefazione al saggio di argomento coreico *La danza come un modo di essere* della danzatrice Jia Ruskaja), riceve il plauso, fra gli altri, di Gabriele D'Annunzio. Nel 1941 è corrispondente per «La Stampa» in Germania, da dove invia contributi di vario tipo per la rubrica *Aspetti della Germania in armi*. Tornato in Italia, e fino alla fine del conflitto mondiale, pubblica numerosi articoli in cui sostiene la necessità di continuare a combattere a fianco degli alleati tedeschi. Ciò gli costerà un processo per collaborazionismo filotedesco e la condanna a 16 anni di detenzione, poi ridotti a soli 15 mesi e successivamente raccontati nel volume *Quindici mesi al fresco* (Ceschina, Milano 1960). Dopo l'esperienza del carcere, riprende la carriera giornalistica e continua a pubblicare romanzi fra cui l'ucronico *Benito I. L'imperatore* (Scire, Roma 1950). Muore a Roma nel 1964 a seguito di un'operazione chirurgica. Fra i suoi volumi si ricordano inoltre: *La corona di cristallo* (Bottega di Poesia, Milano 1926), *Suor Evelina dalle bianche mani e altre storie d'amore* (Omenoni, Milano 1930), *Nuovo alfabeto delle stelle* (Rizzoli, Milano 1937), *Ho ucciso una donna!* (Ceschina, Milano 1956), *Vecchia Milano* (Gastaldi, Milano 1959), *Ombre dal passato prossimo* (Ceschina, Milano 1964).
- ³ Si vedano almeno: L. CERCHIARI, *Jazz e fascismo: dalla nascita della radio a Gorni Kramer*, L'Epos, Palermo 2003; A. MAZZOLETTI, *Il jazz in Italia*, EDT, Torino 2010; C. POESIO, «Il jazz e il regime fascista. Introduzione a una ricerca», in: AA.VV., *Musikwissenschaft im Umfeld des Faschismus. Deutsch-italienische Perspektiven*, a cura di S. Klauk, L. Aversano, R. Kleinertz, Studio Verlag, Sinzig 2015, pp. 165-175.
- ⁴ Si leggano ad esempio le seguenti dichiarazioni: «Durante la guerra questa forma di svago necessario ai giovani, che andavano al campo, fu offerta ancora più completa dagli americani. [...] Essi stessi suonavano e portarono in seguito i loro strumenti da jazz-band, da cui, con un ritmo e una cadenza indiatolati, traevano suoni apparentemente discordanti e quasi di intonazione selvaggia, accompagnandoli col canto. Ma dopo, noi stessi vi facemmo l'orecchio e ci accorgemmo che quel tempo sincopato aggiungeva veramente una foga travolgente alla danza». Cfr. E. PICCHETTI, *Mezzo secolo di danze*, Edizioni Vis, Roma 1935, pp. 188-189.
- ⁵ Alla voce «onestep» del *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians* si legge: «A fast ballroom dance. It was made popular in New York and England about 1910 by the dancers Vernon and

- Irene Castle [...]. Danced to a fast march of 2/4 or 6/8 time, at about 60 bars per minute, it consisted of a simple walking step for eight counts with a pivot on the first. By World War I it had spread throughout North America and western Europe. It adopted elements of ragtime [...] and from about 1912 was gradually absorbed into the various 'trot' dances». Cfr. «Onestep», in: *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Grove, Oxford 2001, vol. 17, p. 412.
- ⁶ Sempre secondo *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians* si tratta di «a social dance of the 20th century. The foxtrot and such ephemeral dances as the 'horse trot', 'fish walk', 'turkey trot', 'grizzly bear', 'bunny hug' and other canters or 'trots' had their origins in the one-step, two-step and syncopated ragtime dances in the USA shortly after 1910. The basis of them was a slow gliding walk and two beats per step and a fast trot at one beat per step. [...] It is claimed to have been introduced to the USA by Irene and Vernon Castle in 1914. [...] During the 1920s it developed in two distinct styles, a slow dance in the English style [...] and the 'quickstep'». Cfr. P. NORTON, «Foxtrot», in: *The New Grove's Dictionary...*, *op. cit.*, vol. 9, pp. 135-136.
- ⁷ Lo *shimmy* è definito come «a dance characterized by a rapid shaking of the shoulders and torso. It rose to national and international popularity in the 1910s and early 1920s. [...] Although widely performed as an exhibition dance by female performers, the shimmy also appeared as a social dance in the Usa and Europe. The dance was widely criticized and banned by conservatives troubled by its overt sexual character». Cfr. R. BRYANT, «Shimmy», in: *The New Grove's Dictionary...*, *op. cit.*, vol. 23, pp. 268-269.
- ⁸ A proposito del *charleston* PAULINE NORTON parla di «a lively social dance of the 1920s, said to have originated in Charleston, South Carolina, as a black American dance form. [...] It became the symbol of the frenzied social gaiety of the 'roaring twenties' that came abruptly to an end with the Wall Street crash in 1929. [...] The movements of the charleston were based on those of other black American exhibition dances [...]. They included shimmying, exuberant and sometimes violent kicking and arm-swinging, and slapping of parts of the body with the hands, all of which were performed in the seemingly awkward posture of a half-squat, with hunched shoulders, knees together and toes pointing inward; the effect, however, was one of grace and lighthearted abandon. [...] During its few years of popularity about 1925-8 it was modified by the English gliding style of dance, and the abrupt motions were replaced by subtler ones with hand on the knees or waving of the torso while rotating the hands with the palms out». Cfr. P. NORTON, «Charleston», in: *The New Grove's Dictionary...*, *op. cit.*, vol. 6, pp. 500-501.
- ⁹ Giunta in Europa nel 1925, l'americana Joséphine Baker (1906-1975) ottiene i primi, straordinari successi a Parigi con la *Revue Nègre* già nel 1926. Stella incontrastata dei music-hall parigini per circa trent'anni e artista di successo sulle scene di tutto il mondo, il suo stile, ricorda HORST KOEGLER, consisteva in un «unique blend of singing, reciting, and dancing, combined with inimitable sex-appeal and minimal dress». H. KOEGLER, «Joséphine Baker», in: *The concise Oxford dictionary of ballet*, Oxford University Press, Oxford-New York 1987, p. 29. Su quest'artista si veda almeno: P. ROSE, *Jazz Cleopatra: Joséphine Baker in her time*, Vintage, London 1991.
- ¹⁰ Su questo punto si rimanda a A. C. ALBERTI, *Il teatro nel fascismo: Pirandello e Bragaglia. Documenti inediti negli archivi italiani*, Bulzoni, Roma 1974, pp. 68-69.
- ¹¹ Ulteriori approfondimenti su questo aspetto si possono rintracciare nel già citato contributo di Camilla Poesio.
- ¹² Di estremo interesse risultano le riflessioni che, rispetto alla tecnica delle danze *jazz*, sono state condotte da SOPHIE JACOTOT nel volume *Danser à Paris dans l'entre-deux-guerres: lieux, pratiques et imaginaires des danses de société des Amériques, 1919-1939*, Nouveau Monde, Paris 2013.
- ¹³ Cfr. *Ivi*, p. 109 e sgg.
- ¹⁴ E. SÉGUIN, *Histoire de la danse jazz*, Chiron, Paris 2007, p. 146.
- ¹⁵ Seppur in termini generali, è tuttavia opportuno notare come i riferimenti maggiormente

impiegati a proposito di musiche e danze *jazz* siano, da un lato, legati al mondo animale (con l'allusione a versi e andature ferine) e, dall'altro, a quello della macchina (per la qualità del suono, le caratteristiche fisiche degli strumenti, il dinamismo dei movimenti). È certo possibile farsi un'idea di ciò grazie ai volumi, entrambi curati da GIORGIO RIMONDI, *Jazz Band. Percorsi letterari fra avanguardia, consumo e musica sincopata*, Mursia, Milano 1994 e *La scrittura sincopata. Jazz e letteratura nel Novecento italiano*, Mondadori, Milano 1999.

- ¹⁶ Si leggano ad esempio le considerazioni che introducono un contributo del 1928: «La Grande Guerra ci ha divisi. Noi, generazioni nuove venute su negli anni tristi e pesanti, mentre il pericolo millenario era presente nello spirito delle cose e negli occhi degli uomini; noi, cresciuti troppo presto, tra le verità nude e, spesso, brutali, nel mondo arso dalla passione; noi ragazzi, infine, poco più che ventenni oggi, su di una sponda e 'gli altri', quelli dei cinquantenni sull'altra. [...] Cinici, siete, giovani d'oggi! Hanno detto. [...] Il jazz è una degenerazione della musica, dicono». A. GIOVENE, «Cinismo», in: *Il Clackson*, numero di saggio, gennaio 1928, ora in AA.VV., *Jazz Band. Percorsi letterari ...*, *op. cit.*, p. 200.
- ¹⁷ F. SACCHI, «Dancing», in: *Corriere della sera*, 11 febbraio 1922.
- ¹⁸ *Ibidem*.
- ¹⁹ A. FRACCAROLI, «Dancing», in: *Corriere della sera*, 29 febbraio 1928.
- ²⁰ Su questo tema si veda M. NACCI, *L'antiamericanismo in Italia negli Anni Trenta*, Bollati Boringhieri, Torino 1989.
- ²¹ O. CERQUIGLINI, «Tersicore antica e nuova. Dalle danze classiche al 'charleston'», in: *La Domenica del Corriere*, anno XXIX, n. 31, 31 luglio 1927.
- ²² Data l'importanza di questo personaggio rispetto alle rappresentazioni culturali del *jazz* in Italia (cfr. nota 31), giova forse riportare qualche riferimento bibliografico. Regista, scenotecnico, organizzatore teatrale e, non da ultimo, singolare figura di critico e teorico del teatro e della danza, tra le esperienze più significative nel percorso di Anton Giulio Bragaglia (Frosinone, 1890 - Roma, 1960) bisogna annoverare la fondazione, nel 1919, della Casa d'arte Bragaglia e in seguito del Teatro Sperimentale degli Indipendenti (1923-1936), uno dei massimi teatri sperimentali operanti in Italia tra le due guerre. Nel 1937 ottenne la direzione del Teatro delle Arti, primo esempio di «Sperimentale di Stato» attivo fino al 1943. Nel dopoguerra operò prevalentemente sul versante della produzione teorica e curò allestimenti di opere liriche.
- ²³ Si tratta, nello specifico, di un botta e risposta consumatosi attraverso i seguenti articoli; P. SOLARI, «Abbasso il Charleston!», in: *Il Popolo di Roma*, 2 ottobre 1927; A. G. BRAGAGLIA, «Charleston», in: *La Tribuna*, 28 ottobre 1927; P. SOLARI, «Carri di ritorno - Abbasso il Charleston!», in: *Il Popolo di Roma*, 8 novembre 1927.
- ²⁴ A. G. BRAGAGLIA, «Charleston», *op. cit.*
- ²⁵ *Ibidem*.
- ²⁶ *Ibidem*.
- ²⁷ *Ibidem*.
- ²⁸ Una lettura analoga, per quanto riferita al pregiudizio antitedesco, è quella condotta da ANGELO VENTRONE in *La seduzione totalitaria*, Donzelli, Roma 2003.
- ²⁹ P. SOLARI, «Abbasso il Charleston!», *op. cit.*
- ³⁰ J. RUSKAJA, *La danza come un modo di essere*, I.R.A.G., Milano 1927 [Ristampa Alpes, Milano 1928].
- ³¹ Qualcosa di analogo era del resto accaduto anche nel caso di *Jazz Band* (1929) di ANTON GIULIO BRAGAGLIA. Si tratta di un volume certo ben noto agli studiosi della musica *jazz* in Italia, i quali non hanno infatti mancato di farvi più volte riferimento, sebbene, notoriamente, esso si concentri su tematiche squisitamente coreiche (si vedano, oltre alle indicazioni riportate in precedenza, anche L. CERCHIARI, «How to make a career by writing against jazz: Anton Giulio Bragaglia's Jazz

- Band (1929)», in: *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies*, vol 49/2, 2015, pp. 462–473). Anche se in questa sede non ci si occuperà di *Jazz Band*, può tuttavia essere utile ricordare che, oltre ai dati paratestuali sicuramente di forte impatto (vale a dire il titolo e, soprattutto, le illustrazioni), solo un terzo del testo è effettivamente dedicato a *jazz* – inteso sia nei termini di ballo di società che di prassi performative – mentre, per il resto, l'attenzione è rivolta alla danza «colta» e, in particolare, a quell'istanza di rinnovamento delle scene coreiche italiane che, da anni, era al centro dell'operato di Bragaglia sia come critico e teorico sia come animatore culturale. Il ricorso alla retorica fascista che caratterizza il volume soprattutto nelle parti sulle danze *jazz* (a partire, ovviamente, dall'assunzione di moduli narrativi legati alla rappresentazione del nero come creatura primordiale) è certamente sostenuto da una strategia di auto-accreditamento nei riguardi del Regime, la quale, però, deve essere posta in strettissima relazione con quello che Bragaglia aveva da tempo iniziato a realizzare rispetto alla modernizzazione della danza teatrale. Per approfondimenti si rimanda a: P. VEROLI, *La danza e il fascismo. Anton Giulio Bragaglia e Jazz Band (1929)*, in AA.VV., *L'Italia e la danza. Storie e rappresentazioni, stili e tecniche tra teatro, tradizioni popolari e società*, a cura di G. Poesio e A. Pontremoli, Aracne, Roma 2008, pp. 11–19 e a G. TADDEO, «Il posto del corpo: Anton Giulio Bragaglia teorico di danza tra le due guerre», in: *Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, Nr. 4, 2013, pp. 57–116, danzaericerca.unibo.it/.
- ³² Da questo punto di vista, *Luoghi di danza* si avvicina al volume di LÉON WERTH intitolato *Danse, danseurs, dancing* (F. Rieder et Cie, Paris) e pubblicato nel 1925. In apertura della sezione dedicata a «Dancings et bals» compare infatti la seguente indicazione: «Ce sont notes prises en quelque sorte sur le vif. Elles n'expriment qu'une heure d'un jour unique. [...] Avec plus d'expérience et de méthode, on pourrait tenter un récit plus général, plus historique» (p. 60).
- ³³ M. RAMPERTI, «Addio Tabarin», in ID., *Luoghi di danza*, Buratti, Torino 1930, pp. 35–36 [ma già M. RAMPERTI, «Addio Tabarin», in: *La Stampa*, 28 gennaio 1927].
- ³⁴ Il rimando è qui al volume, curato da ANGELO VENTRONE, *L'ossessione del nemico*, Donzelli, Roma 2006.
- ³⁵ M. RAMPERTI, «Le negre» in ID., *op. cit.*, p. 133–134 [ma già M. RAMPERTI, «Le negre», in: *La Stampa*, 27 luglio 1926].
- ³⁶ M. RAMPERTI, «La calata delle Unne. Ovvero, Brunilde alla riscossa» in ID., *op. cit.*, p. 122.
- ³⁷ *Ivi*, p. 123.
- ³⁸ Un'appassionata difesa delle giovani generazioni è quella portata avanti da ANDREA GIOVENE nel già citato articolo «Cinismo»: «È questa gioventù di oggi che non vive una sola giornata simile all'altra, che non è mai sazia, che cerca il piacere con una febrilità inesausta, che adora la velocità, è maniaca dei singhiozzi sincopati delle sue orchestre selvaggio [sic], che consuma la vita nelle vie, per fanatismo politico, sulle colonne di migliaia di giornali di un'ora per necessità di azione sulle tavole del ring, sulle piste d'asfalto, sui libri degli esaltati, sugli impiantiti lucidi dei tabarins, questa gioventù che, nella sua enorme maggioranza ignora l'arte, non conosce le delicatezze della forma, adora le danze dei negri, è pazza per le canzoni dei motori, questa gioventù vorticosa e incomprendibile, signori dei cinquant'anni, soffre». A. GIOVENE, *op. cit.*, p. 202.
- ³⁹ M. RAMPERTI, *Addio Tabarin*, in ID., *op. cit.*, p. 36.

Der Erzfeind: l'immagine dell'Italia e degli italiani nelle riviste satiriche e umoristiche viennesi durante la Grande Guerra

ADRIANA VIGNAZIA

KARL FRANZENS UNIVERSITÄT DI GRAZ

LA DIFFUSIONE DELLE RIVISTE UMORISTICHE E SATIRICHE IN AUSTRIA AVVIENE NELLA SECONDA METÀ DELL'OTTOCENTO, DOPO CHE LA NUOVA LEGGE SULLA STAMPA (*OKTOBERDIPLOM* 1860) AVEVA MITIGATO LE SEVERE NORME CENSORIE ENTRATE IN VIGORE NEL 1849. IL MERITO DI QUESTO TIPO DI PUBBLICAZIONI CONSISTE NELL' AVER CONTRIBUITO – COME LE TESTATE DEI QUOTIDIANI – A PORTARE IL DIBATTITO POLITICO FUORI DAL PARLAMENTO COINVOLGENDO DIVERSI CETI SOCIALI E FAVORENDO LA FORMAZIONE DELL'OPINIONE PUBBLICA. ESSENDO LEGATE A PARTITI O ORIENTAMENTI politici si rivolgevano a specifici gruppi di lettori mettendone alla berlina altri, mostrando le ipocrisie di chi era al potere e sviluppando un linguaggio pieni di sottintesi e allusioni che il lettore della rivista era in grado di decodificare. Importante nella lettura di tali riviste è il riferimento extra-testuale ai fatti politici della settimana di cui intendono essere la critica, costituendo una valvola di sfogo non indifferente per le tensioni sociali. Satira e caricatura, rappresentazioni non oggettive ma deformanti della realtà, sono tuttavia per la loro immediatezza di reazione agli eventi storici un prezioso strumento per comprendere mentalità, percezione di sé e del quotidiano dei gruppi sociali che le creano.¹ Dopo il Diploma di Ottobre a Vienna i fogli umoristici aumentarono da 4 a 11, per arrivare a 34 nel 1870.² Tra questi ne ho scelti quattro, di diverso orientamento politico e con un periodo di pubblicazione abbastanza lungo³ per poter analizzare come venissero presentati l'Italia e gli Italiani durante la guerra e paragonare tra di loro il tipo di satira e gli elementi stilistici riflettendo sulle possibili emozioni suscitate. La scelta è caduta su: *Die Bombe*, *Figaro*, *Kikeriki* e *Die Muskete*.

Comincio presentando la rivista *Figaro* – fondata nel 1857 ed edita fino al 1919 – di indirizzo liberale, poi sempre più tedesco-nazionalista; per lungo tempo fu

l'unica rivista a perseguire con costanza la critica sociale, «senza scadere in un umorismo osceno»,⁴ il suo motto dal 1878 fu: «Kecker Witz allein befreit/ Euch von allen Aengsten/ Nicht nur ehrlich, sondern auch/ Lustig währt am längsten [Soltanto l'umorismo irriverente/ vi libera da ogni paura/ non solo sincero, ma anche/ divertente dura di più]». ⁵ Suo primo redattore fu Karl Sitter,⁶ ebbe ottimi collaboratori, come p.es. lo scrittore Daniel Spitzer, o gli illustratori e caricaturisti Ernst Juch e Josef Divéky.⁷ Sotto la redazione di Ernst Perl⁸ la rivista perse mordente politico assumendo tratti antisemiti; durante la guerra prevalsero le caricature e le illustrazioni sugli articoli.

Diverso e nuovo rispetto agli altri fogli satirici ottocenteschi fu *Kikeriki*, fondato nel 1861 e pubblicato fino al 1933, d'indirizzo democratico e radicale a favore dei ceti sociali inferiori; bersaglio della sua critica erano la grande borghesia, il clericalismo, la burocrazia e il militarismo. La novità del settimanale consisteva nell'uso di un linguaggio rude e di un tono demagogico, per fare presa sui ceti meno colti. Il suo fondatore, O. F. Berg,⁹ subì molti processi per diffamazione e oltraggio, ma il foglio godette di tale popolarità, che ci furono molte imitazioni in altre città dell'impero (p. es. Trieste, Lemberg in Jiddisch) oppure nella stessa Vienna. Dal 1896 e durante la guerra suo redattore fu Fritz (Gabriel) Ilger, che cambiò la linea politica del foglio in senso antisemita.¹⁰ Ebbe famosi illustratori, tra cui Karl von Stur.¹¹

La terza rivista analizzata è *Die Bombe* (1871–1925) col sottotitolo «Giornale per tutto quanto saetta e tuona». Il suo bersaglio fu la classe sociale superiore, senza tuttavia mantenersi all'altezza di quanto promesso nel titolo,¹² in quanto la satira sociale e politica si appiattì presto a un umorismo sociale, vagamente erotico. Il suo fondatore fu Joseph Braun;¹³ tra i suoi collaboratori si annoverano Isidor Fuchs e l'illustratore Ladislaus von Frecskay.

L'ultima rivista in considerazione è *Die Muskete* [Il moschetto], edita a Vienna dal 1905 al 1941, di indirizzo monarchico e tedesco-nazionalista. Suo fondatore fu Wilhelm Freiherr von Appel,¹⁴ sostituito alla sua morte da Theodor Waldau,¹⁵ collaboratore della rivista – con lo pseudonimo WauWau, onomatopea per il cane che abbaia – fin dai suoi inizi. Come programma la redazione scelse d'essere indipendente e di fare della satira sociale senza scadere in meschinità.¹⁶ I suoi lettori erano innanzitutto funzionari statali e militari. Caratteristiche di *Muskete* erano l'eleganza grafica e l'alta qualità dei testi pubblicati, provenienti da scrittori affermati, e da illustratori quali Rudolf Hermann,¹⁷ Franz Wacik¹⁸ e Alfred Gerstenbrand.¹⁹ Come la maggior parte dei periodici austro-ungarici anche la redazione del *Muskete* fu a favore della guerra, ma a differenza di altri non si schierò mai dalla parte dei pacifisti,²⁰ diventando nel periodo bellico un più specifico 'giornale per i soldati'. Per meglio sostenere gli sforzi militare il comitato di redazione organizzava serate d'intrattenimento i cui proventi andavano a favore dell'esercito, delle famiglie dei soldati, o degli invalidi. Alcuni dei collaboratori fissi erano attivi al fronte, p. es. il pittore e caricaturista Fritz Schönplflug.²¹

Manca alla selezione *Die Fackel* di KARL KRAUS in quanto il suo autore era convinto che uno scrittore satirico dovesse occuparsi del malcostume del proprio

paese, di conseguenza quando cita personaggi italiani il bersaglio è sempre la controparte austriaca: p.es. nel 'Cadorna Lied' non si critica la poco efficiente artiglieria del generale italiano, ma il comportamento di giornalisti e ufficiali al fronte.²²

Con 'satira' ho inteso una varia tipologia di testi, scritti e iconografici, in versi o in prosa, il cui fine comune era quello di rendere meno credibile, paurosa ed opprimente l'immagine del 'nemico' tramite l'arma del ridicolo, della denigrazione e dell'ingiuria rinfrancando così gli animi nella situazione di crescente accerchiamento in cui si era venuta a trovare l'Austria durante la guerra. Caratteristica comune di tali testi è il linguaggio polisemico,²³ la frattura nella coerenza del testo, l'incongruenza, lo straniamento, il motto di spirito, il rimando puntuale agli eventi bellici e a principi condivisi con il destinatario, questi ultimi fondamentali per ottenere l'effetto liberatorio proprio del motto di spirito o della satira riuscita.²⁴ Bersaglio di questa satira non è il potere costituito, ma il nemico, e la presa di posizione a favore di un ordine morale superiore s'identifica con l'ordine e la scala di valori nazionali, con il consenso alla guerra. L'ambiguità, incongruenza o falsità da smascherare sono sempre riferite al nemico; e il riso è qui quello che rasserena creando consenso con l'ordine, con le istituzioni.²⁵

Per analizzare l'immagine – e lo stereotipo – dell'Italia e degli italiani mi sono servita delle griglie semantiche per i testi descrittivi elaborate da MICHAEL METZELTIN, modelli esaustivi, che aiutano a focalizzare le scelte operate dagli autori/riviste favorendo la riflessione.²⁶

Passando ora ad analizzare come viene presentato l'*Erzfeind* [il nemico secolare] si può dire che, in generale, manca l'immagine dell'»Italiano«, un fatto storicamente motivato, per cui essi vengono presentati con processo metonimico innanzitutto attraverso i rappresentanti di maggiore spicco: Gabriele d'Annunzio, ben conosciuto a Vienna per i suoi rapporti di amicizia con diversi autori viennesi, il re Vittorio Emanuele III, i ministri Antonio Salandra, Sidney Sonnino, Paolo Boselli, in ambito militare da Luigi Cadorna e dai bersaglieri.²⁷ Oppure si ricorre a generalizzazioni, peggiorative, basate sugli stereotipi del tempo di cui molti legati ai mestieri che gli italiani per tradizione svolgevano nella monarchia. Infatti la denominazione più usata per loro in questo periodo è *Katzelmacher*, un appellativo ingiurioso, la cui discussa etimologia mostra una radice dotta e una popolare. Seconda la prima, il nome deriverebbe da *Gatzel* (cucchiaino di legno nel dialetto altoatesino), o da *cazza* (cucchiaino in zinco in ambito veneziano e piemontese), riferito per metonimia a venditori ambulanti e stagnini italiani che riparavano caldaie e offrivano utensili da cucina in legno o zinco. Secondo le più fantasiose e denigratorie etimologie popolari significherebbe «fare gattini, *Katze*» perché secondo lo stereotipo del tempo gli italiani avevano tanti figli, oppure facendo derivare *Katzelmacher* da 'cazzo' riproporrebbe lo stereotipo dell'italiano seduttore; secondo altri deriverebbe da *Katzenkopfpflaster* [pavimentazione stradale a ciottoli tondi o cubetti] perché nella monarchia erano soprattutto gli italiani a eseguire questo lavoro. In *Kikeriki* l'uso di questa denominazione è costante, anche nella rappresentazione grafica del gatto nero, in *Die Bombe* e *Figaro* la si trova spesso, in *Muskete* è invece meno frequente. Più raro è invece l'epiteto *Salamucci*.²⁸

All'appellativo denigratorio o alla storpiatura dei nomi ricorre spesso *Die Bombe*, così i responsabili delle truppe italiane vengono chiamati: «Gemarobi [Andiamo giù], Farmaro [Andiamo via] / Hin-bini [Sono a pezzi] / Lossemalani [Lasciami solo]»;²⁹ D'Annunzio diventa *D'Anbrunzio* [Piscione] e per Cadorna si forgia la rima «fängt täglich an von vorna [ricomincia ogni giorno da capo]»³⁰ alludendo alla sua strategia bellica che prevedeva soltanto l'attacco frontale e che portò ai ripetuti tentativi di sfondare il fronte sull'Isonzo per raggiungere Trieste. Meno volgare *Kikeriki* che aggiunge al nome D'Annunzio un «Rappaport», deformazione di Rappanetta – cognome del padre prima dell'adozione – e nello stesso tempo nome frequente di famiglia ebraica, un gesto antisemitico della rivista.³¹

Per la rappresentazione fisica si ricorre alla caricatura, deformazione del *canon* estetico corrente con isolamento ed esagerazione di singoli elementi, particolarmente adatti ed espressivi per il tipo che si vuole creare, ma che il lettore deve tuttavia essere in grado di decodificare; infatti il caricaturista non ha intenti mimetici, ma critici.³² Se quindi il *canon* borghese voleva l'uomo forte, diritto, energico, sicuro di sé e dotato di moralità,³³ la caricatura dell'italiano – basandosi sul cliché dell'uomo meridionale, il *lazzarone* che vive di espedienti o che si dà al banditismo – lo mostra: piccolo, magro, con folti capelli ricciuti e neri, occhi scuri, grandi, baffi o barba; interessanti sono le mani, spesso dalle dita lunghe perché «lange Finger machen [allungare le dita]» significa rubare.³⁴ Gli attributi sono spesso: abiti da straccione o esageratamente eleganti, con richiami a Garibaldi (folta barba, fascia a vita o fazzoletto al collo, bonetto). Oppure si ricorre ai costumi tradizionali con cappelli a ampie falde, alla calabrese,³⁵ che *Kikeriki* usa come segno distintivo per indicare un bandito; per i militari l'attributo più frequente è il cappello da bersagliere, nelle posizioni più diverse e meno militari. All'opposto il soldato o marinaio austriaco è grande, nerboruto, sicuro di sé, maschio.³⁶ Nell'illustrazione dal titolo «Un belvedere improvvisato» si trova un'incongruenza molteplice: un soldato tirolese alto e forte, dall'espressione sicura di sé solleva per le orecchie un piccolo bersagliere stravolto. La didascalia: «Voi vedere Innsbruck?», in trascrizione fonetica della varietà linguistica tirolese, è una frase beffarda, accompagnata da un gesto punitivo di chi ha autorità nei confronti di chi non ce l'ha. Un ulteriore particolare: i denti del soldato italiano rassomigliano a quelli del coniglio o lepre, metafora per il fifone [ein Angsthase sein].

Le qualità morali attribuite all'italiano appartengono all'assiologia del negativo: scarso rispetto per la legge e frequente ricorso alla violenza, la sua posizione sociale ne sottolinea l'inferiorità: infatti prima della guerra sono rappresentati come gelatai, osti, venditori ambulanti, contadini e operai edili, in seguito come ladri o banditi. Ma il rimprovero principale, mosso innanzitutto ai rappresentanti d'Italia, è ovviamente quello del tradimento, seguito da venalità, corruzione, doppiezza, calcolo, massoneria, qualità queste ultime attribuite anche ai membri dell'Intesa. Il soldato italiano è rappresentato in genere come pauroso, con scarsa attitudine e preparazione al combattimento come conferma il seguente testo tratto da *Muskete*,³⁷ cui la battuta finale è ottenuta con mezzi prettamente linguistici.³⁸ L'illustrazione mostra il quartiere generale di Udine – il disegno ricorda vagamente la

Trinità di Masaccio a Firenze – in cui si tiene un consiglio di guerra: il re, un bimbetto in piedi su una sedia, rivolgendosi a Cadorna e a un altro militare (forse il generale Luigi Capello, la seconda carica dell'esercito italiano) dice: «Mio caro Cadorna, bisogna sfondare [durchbrechen] il fronte dell'Isonzo. Impieghi le nostre truppe d'élite, se con le altre non funziona» – «Maestà», gli risponde Cadorna «con

Band XX. — Nr. 515 Wien, 12. August 1915. Preis 32 Heller, 30 Pf., 40 Cts.

DIE MUSKETE

Alle Rechte vorbehalten
Nachdruck verboten

Humoristische Wochenschrift

Preis im Abonnement vierteljährlich K 4.—, Mk. 3.30, Frk. 5.—

Improvifizierte Aussichtswarte. (Zeichnung von Franz Wackl)



„Willst du Innsbruck schaun?!“

quelle non va proprio, i ragazzi sono buoni solo a scassinare [einbrechen], ma non a sfondare [durchbrechen]». Per antitesi al mondo germanico si attribuiscono: fedeltà al sovrano, lealtà, rispetto degli accordi presi, sostegno reciproco, radicandoli nel mondo medievale e più precisamente nel periodo delle lotte tra Imperatore e Comuni. Questa contrapposizione, arricchita da riferimenti dotti (una terzina tratta dai *Nibelunghi*), si trova in un'illustrazione di *Musketeer*³⁹ del novembre 1917 dal titolo «A coloro che non sanno».

In modi più o meno artisticamente rielaborati si presenta il 'tradimento' di Vittorio Emanuele III. In *Figaro*⁴⁰ si ricorre a una lunga poesia denigratoria dal titolo biblico di «Emanuel» (Emanuel = Dio è con noi, in Jesaia, 7,14) che mette in risalto l'inadeguatezza del personaggio, presentato qui come marito poco virile, genero succube di un re definito a sua volta 'ladro di pecore', fisicamente ridicolo, moralmente spregevole perché inteso a ingrandire il proprio regno – detto *Stiefel*⁴¹ – a danno dei paesi confinanti. Al suo fianco un poeta corrotto, moralmente riprovevole, detto «Liebling der Prostitution [Beniamino della prostituzione]», pagato dai francesi per fare propaganda militare. Tale poesia è per il suo contenuto un esempio di satira meschina, che colpisce un personaggio pubblico attraverso l'ambito privato con illazioni sessuali, denigrandone parentele e discendenza.⁴²

Kikeriki sceglie di ridicolizzare le richieste italiane in caso di non intervento bellico con un dialogo in versi tra Vittorio Emanuele, presentato come un bimbetto insaziabile e capriccioso, e una non identificata controparte austriaca. Il testo ha l'ironico titolo di «Sonst nichts? [Nient'altro?]» ed è l'esposizione delle richieste territoriali italiane all'Austria basate sulla teoria dello spartiacque di Tolomei,⁴³ secondo la quale tutto l'Alto Adige avrebbe dovuto essere parte del Regno d'Italia. Nel ritornello «Nient'altro?» si esorta il re a dire apertamente quanto vorrebbe ricevere, per cui le sue richieste continuano ad aumentare, fino alla citazione di città di lingua tedesca, Bozen, Brixen, Meran il cui nome diventerebbe poi Bolzano, Bressanone, Merano, ...un fatto che avrebbe sicuramente suscitato sdegno e rabbia nel lettore, sottolineando la necessità di entrare in guerra con l'Italia. La conclusione del dialogo è minacciosa: «Den Rest willst du zum Schlüsse?/Den geb'ich Dir, zur Büße [Il resto lo vuoi alla fine?/e io te lo darò, per penitenza...]». Nell'illustrazione accanto dal titolo «Rischio di scasso» si esplicita e completa la risposta: due banditi davanti a un castello bene armato rappresentante la 'Casa d'Austria' si stringono l'uno all'altro per farsi coraggio, sono Salandra e Sonnino (l'illustratore VON STUR facilita l'interpretazione scrivendone i nomi sul mantello) che rimpiangono di non aver accettato le – ben inferiori – offerte austriache, dette qui «fetta di polenta» a sottolinearne la pochezza.⁴⁴

Tra le raffigurazioni dell'Italia, assi frequente è quella dello stivale, più o meno scalcagnato: in *Kikeriki*⁴⁵ lo si vede prima armato di speroni da un inglese dal maligno sorriso, poi risuolato e ribattuto da un soldato austriaco. Nella didascalia un gioco di parole: «jetzt braucht er nur noch einen festen Doppler [ora ha più solo bisogno di una seconda robusta suola]», infatti *Doppler*⁴⁶ è la seconda suola, che si ricuciva o inchiodava alle scarpe, e che qui viene ribattuta da un soldato austriaco. Il verbo *verschöhlen* significa infatti 'risuolare', ma anche 'battere' e 'sculacciare', per-

Kikeriki!

Wiener humoristisches Volksblatt. - (Mit einer unpolitischen Unterhaltungsbeilage.)

Alle Rechte vorbehalten.

Sonst nichts?

Des kleinen Viktors Forderungen und Austrias Antwort.

„Tritt näher! Tritt näher!
Nachgibt man einem schrei'nden Kinde,
Damit man Ruhe freige!
Und zynisch tritt ein Bübchen
Zu unser' auf'res Zübchen
Und spricht: „Hört an geschwinde,
Was mir am Herzen liegt!“
„Nun denn, du Kleiner, komm herant!“
Dann ging die Beichte an.

„Dieweil Ihr grad' in Kriegesjahren,
Von Feind bedrängt seid und Gefahren,
Will meine edelsten Gefühle
Ich zeigen Euch als Bundesgenoh.
Von hinten zügte ich das Meffer
Und will Euch zwingen als Geperffter,
Mir zu erfüllen meine Ziele,
Euch klein zu machen und mich groß.
Das Trento muß ich kriegen,
Das Ihr zur Blüte brachtet.
Doch wird das nicht genügen,
Ich will ganz Welschtirol!
Was Ihr mit Müh' drans machtet,
Mit Tüde heut' ich hol'.
Ach, wie wird so schön die Zeit,
Wenn ich mich mach' in Euren Eden breit!“

„Sonst nichts? Sonst nichts?
Das paßt deinem Dalles!
Ist wirklich das schon alles?
Sprich nur fort, verhehle nichts!“

„Natürlich! Mit Rovereto, Trient
Und Riva bin ich noch lang nicht zu End'.
Ich will das ganze Südtirol.
Ich will auch die deutschen Städte, jawohl!
Merano muß werden in Zukunft mein,
Bozano muß Dozens Name bald sein,
Und ohne Scham ich auch Brigen erpfehl'
Und nem' es dem Brennaano erpfehl'.
In Gossensaaso wird Wosfentisch,
Und zum Brennero der Brennerpaß!“

„Sonst nichts? Sonst nichts?
Sonst hast du keine Schmerzen?
Sonst hast du nichts am Herzen?
Nur so zu! Verhehle nichts!“

„Der Appetit kommt erst beim Essen,
Bin noch nicht fertig mit Erpressen:
Auch Kärnten, Krain begehrt mein Herz,
Auch Istrien, Gradiska, Wörz!
Dalmatien und Küstenland,
Die soll'n mir sagen: Küß die Hand!
Vor allem ford're ich Triest,
Fiume, Pola und den Neß!“

„Sonst nichts? Sonst nichts?
Den Neß willst du zum Schluß?
Den geb' ich Dir, zur Ruhe!“

Einbrecher-Risiko.



Das Einbrechen wird da schwer sein! Wir hätten uns doch lieber bei Tag das Trumm Polenta schenken lassen sollen!



ciò il messaggio è lo stesso della prima pagina: l'Italia se le prenderà. L'immagine suscita riso e consenso canalizzando le emozioni di chi legge verso un comportamento aggressivo e patriottico. Meno immediatamente fattivo J. DIVÉKY, nel *Figaro*,⁴⁷ ricorre al tema dello smascheramento e alla *Gretchenfrage* (una domanda penosa per l'interrogato, ma di fondamentale importanza, derivante dal *Faust*, I, 3415 e diventata proverbiale).⁴⁸ In prima pagina un'illustrazione dal titolo «das wälsche⁴⁹ Gretchen [la Greta italica]», collocazione negativa, mostra di spalle una contadinella in costume ciociaro, accanto alle rovine di un tempio greco-romano (un cliché dell'Italia, meta del *Grand Tour*) nell'atto di sfogliare una margherita: nella didascalia il commento «Da trentatré anni si chiede se deve o non deve» (33 anni prima era stato firmato il primo accordo della Triplice Alleanza, rinnovato poi ogni cinque anni). La risposta – e il disvelamento – sono ritardati e posti sull'ultima pagina della rivista: qui la figura è vista di fronte e mostra il suo vero volto⁵⁰ dall'espressione aggressiva e crudele, come aggressivo è l'atteggiamento del corpo, nella mano tiene un lungo pugnale, nella didascalia si legge «Sie soll! [Deve!]». Tra le colonne del tempio s'intravede un suonatore di zampogna, uno strumento popolare affine alla cornamusa, simbolo della Scozia e usato per le musiche popolari e militari. Un'allusione al ruolo giocato dall'Inghilterra (Trattato di Londra) nella decisione presa dall'Italia, infatti il verbo *sollen* indica un dovere voluto da un'istanza non identica alla volontà del soggetto che agisce.⁵¹

Più elaborata culturalmente, in quanto le chiavi per la decodifica non si trovano nel testo, è la rappresentazione dell'Italia in *Muskete* dopo l'11^a battaglia dell'Isonzo (17 agosto-12 settembre) in cui gli Italiani riuscirono a far avanzare la linea del fronte, senza però sfondarlo. Nell'illustrazione la parodia delle numerose statue raffiguranti l'Italia turrata, esposte dopo l'Unità in parchi e piazze: una donna formosa e discinta, con la cinta muraria a corona, è seduta su un piedestallo molto elevato, sulla cui base si legge l'orgogliosa scritta «L'Italia farà da sé», una frase venuta in auge nel 1848 quando Carlo Alberto la mise nel suo proclama prima di

Nummer 23/24.

BERLIN

WIEN
12. Juni 1915.

BUDAPEST

59. Jahrgang.

FIGARO



Das wälsche Gretchen.

33 Jahre lang hat sie an dem Blümlein gezupft, ob sie soll oder nicht soll.

(Siehe Rückseite.)

passare il Ticino con le truppe per battersi – ed essere sconfitto dagli austriaci guidati da Radezky.⁵² La donna tiene al petto due lupacchiotti, Francia e Inghilterra, riconoscibili dal cappello dell'uniforme militare (un simbolo usato frequentemente che il lettore abituale poteva decodificare), mentre molto più in basso gruppi di persone, piccolissime, vestite di nero, impossibilitate a vedere i lupi – quindi cieche –



e sproporzionate rispetto al monumento, un elemento grafico che indica la loro inadeguatezza rispetto all'ideale, festeggiano sventolando i vessilli. Il titolo dell'illustrazione è *Gli epigoni*,⁵³ mentre i versi posti come didascalia recitano: «Einstmal säugte die Wölfin, und itzo saugen die Wölfe/Sieh: Und das rapplige Volk feiert den Wandel mit Stolz! [Un tempo era la lupa a allattare, ora sono i lupi a succhiare (gioco

di parole tra *säugen*, allattare e *saugen*, succhiare)/Guarda: il popolo fuori di testa festeggia orgoglioso il cambiamento)». Un'allusione ai rapporti di sfruttamento e mancanza di solidarietà tra i membri dell'Intesa; la stessa storica frase era stata posta come titolo all'illustrazione del 3 giugno 1915, in cui si vedeva re Vittorio Ema-



nuele entrare a far parte dei membri dell'Intesa, rappresentati assai malconci dopo 10 mesi di guerra.⁵⁴

In *Die Bombe*⁵⁵ l'entrata in guerra dell'Italia è commentata in una varia tipologia testuale (secondo l'etimologia *satira* > *satura*), dal tono particolarmente violento e sarcastico, che nega la 'costruzione culturale' dello stato italiano, il discorso nazionalistico che aveva sostenuto la guerra l'esistenza di un popolo italiano. Infatti, accanto ad un'invettiva⁵⁶ in versi contro Sonnino, cui si augura il rinseccimento della lingua e della mano, nella rubrica «Dalla settimana» sul *Leitmotiv* «Wir leben nebbich in einer großen Zeit [Viviamo appunto in una grande epoca]»⁵⁷ si leggono paradossali legami di causa-effetto e ingiurie, del tipo: un capraio calabrese e un lenone napoletano non avrebbero niente in comune con gli antichi romani, né la mescolanza di mauri, zingari e celti che costituirebbe il popolo italiano ne sarebbe la discendenza. All'immagine dell'Italia del *Grand Tour*, culla di cultura e oggetto di nostalgia, si contrappongono gli osti truffaldini, le città focolai di sporcizia e tifo, le strade infestate dai banditi, ricordando che i soldi portati da tedeschi e austriaci sarebbero serviti al riarmo militare. Francia e Italia sarebbero pericolosi centri massonici, e quindi un grave pericolo per il cattolico Impero austro-ungarico. La famosa poesia di GOETHE «Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen? [Conosci quel paese dove fioriscono i limoni?]» viene parodiata in: «Conosci quel paese dove fioriscono i mascalzoni [Halunken?]» E nel ritornello: «Lasciateci andare con i nostri cannoni Skoda [...] e i nostri maschi fucili...» Tentativi di giustificazione che mirassero a mostrare una differenza tra il popolo italiano e i suoi rappresentanti politici e culturali sono categoricamente rifiutati perché «Ogni popolo è responsabile del suo governo».⁵⁸

In *Kikeriki* è maggiore il gusto per la parodia, infatti in questa rivista si trova un genere testuale assente nelle altre: l'annuncio di morte. L'annuncio della morte dell'onore di Vittorio Emanuele III⁵⁹ all'entrata in guerra dell'Italia, e quello dell'irredentismo dopo la disfatta di Caporetto. Su questo si legge come «in nome dello sconsolato parente Vittorio di Savoia, paziente (in paranoia)», «i medici curanti v.Boroevic e v. Below» e «il direttore della casa di cura 'Austria' il nobiluomo del Medico» annuncino la morte della «povera [pazza] Irre Denta» dopo lunga malattia, «sopportata dai segnatari con pazienza e dopo un ultimo apparente segno di ristabilimento» (allusione all'11^a battaglia dell'Isonzo).⁶⁰ Di gusto più sanguinario l'illustrazione posta sotto l'annuncio dal titolo «Italienisches Katzenjammer [lamentele italiane, dove Katzen significa 'gatte']»: un soldato austriaco taglia la coda a un grande gatto nero, con il cappello da bersagliere, in fuga da Gorizia. Ironica la didascalia: «Quant'è rozzo, quant'è crudele! Miau mio».

Lo sfondamento del fronte di Caporetto e la successiva calata dell'esercito austro-tedesco nella pianura veneta scatenò istinti di compiaciuta vendetta, come si legge nei testi in versi di T.Rauerfall (un probabile pseudonimo perché la parola significa 'lutto'), pubblicati su *Die Bombe* del 1 e del 10 novembre 1917; o in quelli dell'inserito di *Muskete*⁶¹ in cui si rifiutano discorsi pacifisti: gli infidi italiani non meriterebbero pietà perché avendo voluto piegare gli Austriaci sono stati piegati loro. Più pacata e celebrativa la grafica in prima pagina dove si vede il vecchio generale

Seite 2 Stierthi. Nr. 44



Allen Gönnerungs-Verwandten und Freunden der Verbliebenen, insbesondere den P. T. Elternmännern aller Arten, Großvater, Großmütter, naheliegender Pausen, germanophoben Engländern, galischen Revanchisthütern, spleenigen Amerikanern, teilen wir nur auf diesem Wege geteilt mit, daß unsere langjährige Patientin, die arme

IRRE DENTA

nach langen, von uns mit der größten Geduld ertragenen Leiden (progressive Paralyse) und gerade in der allerletzten Zeit anscheinend wachsendem Wohlbefinden (Euphorie), am 24. Oktober, plötzlich und von ihr unerwartet, durch einen Schlaganfall ihrem Wahnsinn erliegen ist.

Die Beisetzung der Verstorbenen fand am großen italienischen Zentralfriedhof am Isosno Platzmangels wegen im Massengrabe statt.

Das erste Requiem wurde am Monte Sento, das zweite in Görz, ein drittes in Udine, weitere werden, wenn gewünscht, in Treviso, Viconza und Venedig abgehalten.

Freiherr v. Arz
als Direktor der Kuranstalt „Austria“.
v. Borevic, v. Below
als behandelnde Ärzte.
Im Namen der trostlosen Verwandten
Vittorio di Savoia
ebenfalls Patient (an Paranoia).

Der italienische Katzenjammer.



Mias, mio! wie rauh, wie rauh!

Radezky che alle spalle delle truppe festanti in marcia mostra loro la via.⁶² Più compiaciuta è invece l'illustrazione che mostra un soldato austriaco e uno tedesco sorridenti mentre portano via un Italiano, dai tratti fisici simili a quelli in FIG. 1, il titolo è: «La vecchia Triplice» e nella didascalia si legge: «La fedeltà non è una parola vuota».⁶³

Un testo iconografico narrativo, celebrazione carnevalesca dei primi successi bellici, si trova in *Muskete*.⁶⁴ L'autore, RUDOLF HERRMANN, italianizzato in Rudolfo Arminio a ricordo di antichi lutti,⁶⁵ riesce a condensare gli eventi dei primi due mesi di guerra parodiando i bellicosi quadri futuristi. «Arte per il popolo» è il titolo e la didascalia commenta: «Per incarico di Vittorio Emanuele il famoso pittore futurista Rudolfo Arminio ha immortalato l'ultima gloriosa epoca eroica». Leggendo il quadro dal basso a destra: una figura dal ventre gonfio come un otre, con la scritta 100 milioni di lire, gettato via un libro, glorifica la guerra, è la personificazione della propaganda da cui d'Annunzio, spuntando tra un letto e una coperta, spilla denari. Andando verso sinistra, superato un pitale fumante, si vedono i primi successi bellici austriaci: l'affondamento dell'incrociatore Amalfi e del dirigibile Città di Ferrara – qui rappresentato come un grande piumino che si sgonfia per la puntura di una zanzara. Il nome del dirigibile si rifà alla poesia dannunziana *Le città del silenzio* di cui Ferrara è la prima. Re Vittorio, che in quanto principe di Napoli è di-

segnato sullo sfondo di un Vesuvio in eruzione, e il suo ministro Salandra ne sono travolti, mentre un sommergibile-medusa non sa più dove andare. Risalendo a sinistra si vede il serpente che tenendo in bocca la mela della tentazione-Trieste, causa di tanto sfacelo – la porge al re; il suo corpo forma un cappio intorno al lam-pione sul quale appollaiato un corvo, uccello di malaugurio qui con l'aria giuliva:

Kunft fürs popolo.

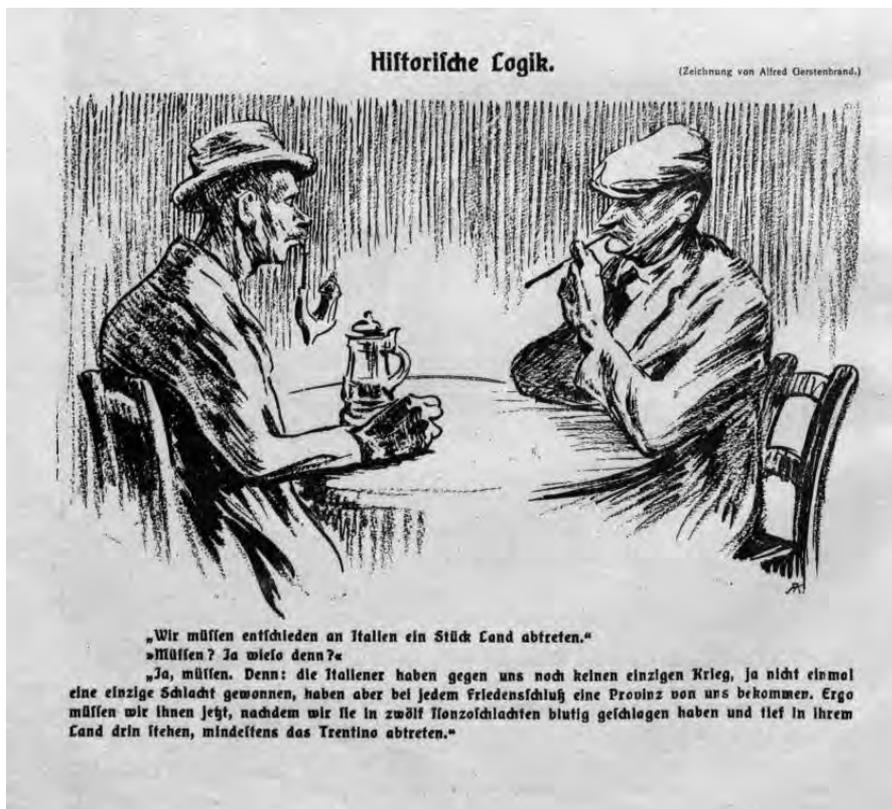
(Zeichnung von Rudolf Herrmann.)



Im Auftrage Viktor Emanuels hat der berühmte futuristische Maler Rudolfo Arminio die jüngste glorreiche Heldenepoche Italiens im Bilde verewigt.

nel becco tiene un cappello da bersagliere, in attesa di altri cadaveri da mangiare; piccole figure di bersaglieri in fuga attraversano da destra a sinistra l'immagine; sulla destra un Cadorna-rana protetto dal maltempo⁶⁶ in un vaso di vetro, con un termometro e sotto un grande ombrello. Nel mezzo l'Italia calzante un basso stivale scalcagnato, mentre sotto una pioggia di sangue e di bombe un po' più in alto – quindi in un tempo prossimo a venire, se si interpreta la distanza spaziale come distanza temporale – si vede una mano che con una sega ne stacca la parte settentrionale. Un'allusione al destino di queste regioni in caso di vittoria austriaca.

A conclusione del breve excursus ho scelto un testo particolarmente sarcastico di *Muskete* dal titolo «Logica storica»⁶⁷ per mostrare quanto fosse sembrata incomprendibile all'Austria la dichiarazione di guerra dell'Italia – dopo cinquant'anni di pace e la mancanza di attacchi da parte austriaca – e ingiuste le richieste territoriali, soprattutto quelle riguardanti terre di lingua tedesca. Nell'illustrazione si vedono due avventori seduti al bar che commentano la fine della guerra: «Dopo che gli italiani non hanno mai vinto una guerra contro l'Austria e neppure una battaglia, e a ogni trattato di pace hanno ricevuto una provincia da parte nostra, ora dopo che li abbiamo battuti in 12 sanguinose battaglie sull'Isonzo e siamo penetrati a fondo



nel loro territorio, dovremo anche questa volta cedere una provincia all'Italia... come minimo il Trentino...». ⁶⁸

A prescindere dal problema specifico dell'Alto Adige che per lingua e tradizioni (Andreas Hofer viene spesso citato nelle riviste) favoriva l'identificazione con il territorio dell'*Heimat* si può osservare come nei testi esaminati manchi ogni accenno al diritto dei popoli all'autodeterminazione, un concetto moderno che nell'Austria asburgica – assolutista e cattolica – non trovava spazio. Al suo posto una visione del potere e dell'Impero che metteva al suo centro il Kaiser e le grandi famiglie aristocratiche, unite a lui in un legame personale di legittimazione. Quest'incomprensione se da un lato portò alla disgregazione della monarchia austro-ungarica, dall'altro dava ai suoi sudditi – soprattutto a quelli di lingua tedesca – la sensazione di appartenere ad uno stato di grandi e antiche tradizioni, cui il recente Regno d'Italia non poteva tenere testa. Da qui il senso di superiorità che si ritrova nelle satire. Un'altra caratteristica culturale della monarchia asburgica e delle sue élite era il porsi come fattore di equilibrio e di pace tra i diversi popoli dell'Impero, senza riconoscersi mai nel ruolo dell'aggressore, per cui l'unica lettura del Risorgimento italiano fino alla prima guerra mondiale fu quella dell'aggressione da parte italiana e di sé come vittime. Questa mancanza di autoriflessione e il vittimismo furono spesso presi di mira da Kraus con il verso «Mir san ja eh die reinen Lamperln [È ovvio che noi siamo gli innocenti agnellini]». ⁶⁹

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO T. W., *Dialettica dell'illuminismo*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1966.
- BRILLI A., *La satira. Storia, Tecniche e ideologie della rappresentazione*, Dedalo Libri, Bari 1979.
- CADORNA L., *La guerra alla fronte italiana. (24 maggio 1915 – 9 novembre 1917)*, Treves, Milano 1934 (2° ed).
- GRIMM J. UND GRIMM W., *Deutsches Wörterbuch*, Verlag S. Hirzel, Leipzig 1922.
- EBNER J., *Wie sagt man in Österreich?*, Duden Taschenbücher Band 8, Dudenverlag, Mannheim/Wien/ Zürich 1969.
- FUCHS E., *Illustrierte Sittengeschichte vom Mittelalter bis zum Gegenwart. Das bürgerliche Zeitalter*, Verlag Klaus Guhl, Berlin 1913.
- FUCHS E., *Der Weltkrieg in der Karikatur*, Albert Langen, München 1916.
- FUMAGALLI G., *Chi l'ha detto? Tesoro di citazioni italiane e straniere, di origine letteraria e storica, ordinate e annotate*, Hoepli Editore, Milano 1904 (10° ed.).
- GRÜNEWALD D., «Zwischen Kunst und Journalismus – politische Karikaturen», in: *Politische Karikatur. Zwischen Kunst und Journalismus*, a cura di D. Grünwald, VDG, Weimar 2002, pp. 9-24.
- HAAS H., «Die Wiener humoristisch-satirischen Blätter. Genese eines Zeitschriftentyps (1778–1933)», in: *Medien & Zeit, Forum für historische Kommunikationsforschung*, Nr. 1, 1991, pp. 3–8.
- HAKEL H., *Streitschrift gegen alle. Von «Eipeldauer» zum «Götz von Berlichingen»*, Jugend und Volk, Wien 1975.
- HALL M. G., *Die Muskete: Kultur und Sozialgeschichte im Spiegel einer satirisch-humoristischen Zeitschrift, 1905–1941*, Ed. Tusch, Wien 1983.

- KADRNOŠKA F., *Die Karikatur und ihre Erscheinungsform in der Muskete*, in: M. G. HALL: *Die Muskete: Kultur und Sozialgeschichte im Spiegel einer satirisch-humoristischen Zeitschrift, 1905–1941*, Ed. Tusch, Wien 1983, pp. 19–34.
- KERNMAYER H., *Judentum im Wiener Feuilleton (1848–1903): Exemplarische Untersuchungen zum literarästhetischen und politischen Diskurs der Moderne*, Niemeyer, Tübingen 1998 (= *Conditio Judaica*, 24).
- KRAUS K., *Die letzten Tage der Menschheit*, Verlag Volk und Welt, Berlin 1978.
- LEVI PITZESKY R., *Il costume e la moda nella società italiana*, Einaudi, Torino 1995.
- METZELTIN M., *Theoretische und angewandte Semantik*, Praesens Verlag, Wien 2007.
- MÜLLER R., *Theorie der Pointe*, Verlag Mentis, Paderbon 2003.
- RÖRICH L., *Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*, Herder Verlag, Freiburg 1994, vol. 2.
- SCHIEDL E., *Die humoristisch-satirische Presse in Wien von den Anfängen bis 1918 und die öffentliche Meinung*, Wien (Dissertation) 1953.
- SCHNEIDER E., *Karikatur und Satire als publizistische Kampfmittel. Ein Beitrag zur Wiener humoristisch-satirischen Presse des 19. Jahrhundert (1894–1914)*, Wien (Dissertation) 1972.
- SCHUSTER M./SCHIKOLA H., *Das alte Wienerisch. Ein kulturgeschichtliches Wörterbuch*, Deuticke, Wien 1996.
- WEINRICH H., *Textgrammatik der deutschen Sprache*, Georg Olms Verlag, Hildesheim 2005.

NOTE

- ¹ F. KADRNOŠKA, *Die Karikatur und ihre Erscheinungsform in der Muskete*, in: M. G. HALL, *Die Muskete: Kultur und Sozialgeschichte im Spiegel einer satirisch-humoristischen Zeitschrift, 1905–1941*, Ed. Tusch, Wien 1983, pp. 19–34, 19. Vedi anche E. FUCHS, *Der Weltkrieg in der Karikatur*, Albert Langen, München 1916, p. 323.
- ² E. SCHIEDL, *Die humoristisch-satirische Presse in Wien von den Anfängen bis 1918 und die öffentliche Meinung*. Wien (Dissertation) 1953, p. 135.
- ³ Per questo motivo non si trovano nell'articolo riviste socialdemocratiche o cattoliche: *Die neuen Glühlichter* arrivano solo fino a marzo 1915; riviste cattoliche pubblicano soprattutto negli anni 1860–70. Cfr. H. HAAS, «Die Wiener humoristisch-satirischen Blätter. Genese eines Zeitschriftentyps (1778–1933)», in: *Medien & Zeit, Forum für historische Kommunikationsforschung*, Nr. 1, 1991, pp. 3–8, pp. 6–7. http://medienundzeit.at/wp-content/uploads/2015/02/MZ_digital_1991-01_ocr.pdf [agosto 2015].
- ⁴ E. SCHNEIDER, *Karikatur und Satire als publizistische Kampfmittel. Ein Beitrag zur Wiener humoristisch-satirischen Presse des 19. Jahrhundert (1894–1914)*, Wien (Dissertation) 1972, p. 49.
- ⁵ H. KERNMAYER, *Judentum im Wiener Feuilleton (1848–1903): Exemplarische Untersuchungen zum literarästhetischen und politischen Diskurs der Moderne*, Niemeyer, Tübingen 1998 (= *Conditio Judaica*, 24), p. 292. Il gioco di parole consiste qui nell'aver introdotto *lustig* = divertente nel modo di dire «ehrlich währt am längsten».
- ⁶ Karl Sitter (1825–1884), giornalista satirico, collaborò ai maggiori fogli umoristici dell'epoca; per un articolo sul *Generalleutnant* Monteuffel, ritenuto offensivo, fu condannato a 20 anni di battaglia di disciplina, poi graziato per l'intervento di un ministro.
- ⁷ Josef Divéky (1887–1951), fu un grafico di successo, collaboratore di diverse riviste e case editrici. Sua è l'illustrazione *Das wälsche Gretchen* e *Die Epigonen*.
- ⁸ Ernst (Paul Salvator) Perl (1863–1937), indirizzato dalla famiglia al commercio, dopo un'intensa attività come viaggiatore, si dedicò al giornalismo; dal 1907 redattore del settimanale *Figaro*.

- ⁹ O. F. Berg, pseudonimo di Ottokar Franz Ebersberg (1833–1886), fu autore di commedie di grande successo, scrittore satirico e giornalista.
- ¹⁰ Cfr. H. HAKEL, *Streitschrift gegen alle. Von «Eipeldauer» zum «Götz von Berlichingen»*, Jugend und Volk, Wien 1975, p. 22.
- ¹¹ Karl von Stur (1840–1905), apprezzato pittore, disegnatore e caricaturista, collaborò a diversi giornali umoristici e satirici, firmandosi S. Sue le caricature in *Kikeriki: Lo stivale, Rischio scassinatori*.
- ¹² Cfr. HAKEL, *op. cit.*, p. 33.
- ¹³ Joseph Braun (1840–1902), giornalista, autore di commedie di successo e di libretti per operette, co-redattore della rivista satirico-umoristica *Der Floh*.
- ¹⁴ Wilhelm, Fr. von Appel (Vienna, 1875–1911), poeta, giornalista e funzionario delle ferrovie dello stato.
- ¹⁵ Theodor Waldau, rumeno nato nel 1881 a Galatz e morto nel 1942 a Buchenwald, fu giornalista, scrittore, autore di testi di canzoni molto popolari negli anni Venti del primo dopoguerra.
- ¹⁶ M. G. HALL, *op. cit.*, p. 10.
- ¹⁷ Non si sono potuti reperire dati biografici, collaborava anche a riviste socialdemocratiche come *Neue Glühlichter*. Sua l'illustrazione *Arte per il popolo*.
- ¹⁸ Franz Wacik (Vienna 1883–1938), pittore, grafico e illustratore di libri, membro delle Secessione Viennese dal 1911. Sua l'illustrazione: *Un Belvedere improvvisato*.
- ¹⁹ Alfred Gerstenbrand (Vienna 1891–?) Pittore, grafico, caricaturista e scrittore, membro della Secessione Viennese. Sua l'illustrazione *Logica storica*.
- ²⁰ M. G. HALL, *op. cit.*, p. 13.
- ²¹ Fritz Schönflug, (Vienna 1875–1951), tenente del *Tiroler Landsturm*; la diffusione dei suoi disegni in ambito militare è confermata da K. KRAUS, *Die letzten Tage der Menschheit*, nella ripetuta scena degli ufficiali al *Sirk-Ecke*, all'inizio di ogni atto, che li citano con ammirazione.
- ²² K. KRAUS, *op. cit.*, Verlag Volk und Welt, Berlin 1978, IV Atto, scena 10, p. 366-368.
- ²³ Ciò vale anche per il testo iconografico, in genere la caricatura, in cui i singoli elementi esagerati o sproporzionati, assumono un ulteriore significato simbolico. Cfr. più avanti la FIG. 1.
- ²⁴ Estendo alla satira quanto Müller evidenzia per la *Pointe* [la battuta, il momento culminante che scatena il riso]. R. MÜLLER, *Theorie der Pointe*, Verlag Mentis, Paderbon 2003, p. 103.
- ²⁵ T. W. ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1966, p. 151.
- ²⁶ M. METZELIN, *Theoretische und angewandte Semantik*, Praesens Verlag, Wien 2007, p. 139-153.
- ²⁷ Istituito nel 1836 da Carlo Alberto di Savoia il Corpo dei Bersaglieri costituiva un gruppo di élite che fu impegnato per la prima volta nel 1848 nella Battaglia di Goito, contro gli Austriaci.
- ²⁸ M. SCHUSTER/ H. SCHIKOLA, *Das alte Wienerisch. Ein kulturgeschichtliches Wörterbuch*, Deuticke, Wien 1996, p. 74 e p. 149.
- ²⁹ *Die Bombe*, A. 45, Nr. 25, 20 giugno 1915, p. 3.
- ³⁰ *Ivi*, Nr. 27, 4 luglio 1915, p. 2.
- ³¹ *Kikeriki*, A. 55, Nr. 24, 13 giugno, p. 1.
- ³² D. GRÜNEWALD, *Zwischen Kunst und Journalismus – politische Karikaturen*, in: *Politische Karikatur. Zwischen Kunst und Journalismus*. A cura di Dietrich Grünewald, VDG, Weimar 2002, p. 13.
- ³³ Cfr. E. FUCHS, *Illustrierte Sittengeschichte vom Mittelalter bis zum Gegenwart. Das bürgerliche Zeitalter*. Berlin, Verlag Klaus Guhl 1913, p. 134–135.
- ³⁴ L. RÖRICH, *Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*, Herder Verlag, Freiburg 1994, vol. 2, p. 446.
- ³⁵ I cappelli alla calabrese, all'Ernani o alla puritana divennero alla metà dell'Ottocento un segno distintivo dei patrioti italiani. R. LEVI PITZESKY, *Il costume e la moda nella società italiana*, Einaudi, Torino 1995, p. 316. Il bonetto – basso cappello tondo e senza falde – appartiene invece alla iconografia garibaldina.

- ³⁶ Cfr. *Muskete*, vol. XX, Nr. 515, 12 agosto 1915, p. 1. Cfr. anche: Nr. 508, 24 giugno, 1915, p. 1.
- ³⁷ *Die Muskete*, vol. XX, Nr. 510, 8 luglio 1915, p. 5.
- ³⁸ Pes. il gioco di parole MÜLLER, *op.cit.*, p. 133.
- ³⁹ *Die Muskete*, vol. XXV, Nr. 632, 8 novembre 1917, p. 1.
- ⁴⁰ *Figaro*, A. 39, Nr. 21/22, 29 maggio 1915, p. 3.
- ⁴¹ *Stiefel* ha un doppio senso perché significa stivale, ma anche sciocchezza «einen Stiefel zusammenreden» <http://www.duden.de/rechtschreibung/Stiefel#Bedeutung3> [agosto 2015].
- ⁴² Su questa linea si continua nel numero seguente colpendo il re del Montenegro, padre della regina Elena, con una poesia ancor più ingiuriosa cui si aggiungono elementi stercorari. *Figaro*, A. 59, Nr. 23/24, 12 giugno 1915, p. 11. Anche *Muskete* denigra la dinastia dei Savoia, ma rifacendosi alla tradizione dei banditi, vedi vol. XX, Nr. 506, 10 giugno 1915, p. 5.
- ⁴³ Ettore Tolomei (Rovereto 1865–Roma 1952) fu il principale fautore dell'attribuzione dell'Alto Adige all'Italia, si batté per la diffusione della cultura italiana in questa regione occupandosi di toponomastica, italianizzando i nomi di città e persone. Un accenno a questa attività nella poesia.
- ⁴⁴ *Kikeriki*. A. 55, Nr. 22, 30 maggio 1915, p. 1.
- ⁴⁵ *Ivi*, p. 3. Nella pagina precedente una figura simile stuzzica con un filo d'erba due grilli; secondo questi sarebbe un inglese che li vorrebbe spingere a dichiarare guerra all'Austria; così si decodifica la prima figura.
- ⁴⁶ J. EBNER, *Wie sagt man in Österreich?*, Duden Taschenbücher Band 8, Dudenverlag, Mannheim/Wien/ Zürich 1969, p. 65.
- ⁴⁷ *Figaro*, A. 39, Nr. 23/24, 12 giugno 1915, p. 1 e p. 12.
- ⁴⁸ L. RÖRICH, *op.cit.*, vol. 2, p. 581.
- ⁴⁹ Con *wälsch* o *welsch*, si indicavano gli italiani o i francesi, ed aveva una connotazione negativa; nel vocabolario dei fratelli Grimm la collocazione «wälsche untreue, wälsche tücke». DWB, vol. XXVII, Verlag S. Hirzel, Leipzig 1922, colonna 1337–1338. Da sottolineare è il gioco di parole tra l'uso in senso proprio e figurato della parola Margerite, nome del fiore e del personaggio goethiano, e il suo diminutivo Gretchen, in italiano Rita o Greta.
- ⁵⁰ Si tratta della rappresentazione grafica del detto «Sein wahres Gesicht zeigen» L. RÖRICH, *op.cit.*, p. 543.
- ⁵¹ H. WEINRICH, *Textgrammatik der deutschen Sprache*, Georg Olms Verlag, Hildesheim 2005, p. 306.
- ⁵² In realtà queste parole sono più antiche, pare siano da riferirsi al carbonaro Federico Campanella, della società dei Raggi. G. FUMAGALLI, *Chi l'ha detto? Tesoro di citazioni italiane e straniere, di origine letteraria e storica, ordinate e annotate*. Hoepli Editore, Milano 1904 (10° ed.), pp. 358–60, Nr. 1212. https://books.google.at/books?id=HW4b2ZIC3xkC&dq=%22L'Italia+far%C3%A0+da+s%C3%A9%22&hl=de&source=gbs_navlinks_s [agosto 2015]. La stessa frase si ritrova nell'illustrazione del 3 giugno 1915, dopo la dichiarazione di guerra dell'Italia, con allusione al 1849.
- ⁵³ *Muskete*, vol. XXV, Nr. 629, 18 ottobre 1917, p. 1.
- ⁵⁴ *Ivi*, vol. XX, Nr. 505, 3 giugno 1915, p. 1.
- ⁵⁵ *Die Bombe*, A. 45, Nr. 22, 30 maggio 1915, pp. 2–3.
- ⁵⁶ Secondo Brilli, l'invettiva rituale starebbe all'origine della satira in una fase culturale in cui al linguaggio si davano poteri magico-incantatori. A. BRILLI, *La satira. Storia, Tecniche e ideologie della rappresentazione*, Dedalo Libri, Bari 1979, p. 12–15.
- ⁵⁷ «Die große Zeit» era stato definito dai giornali del tempo il periodo bellico.
- ⁵⁸ *Die Bombe*, A. 45, Nr. 22, 30 maggio 1915, pp. 2–3. Lo stesso tema si trova anche in *Muskete*, del 3 giugno 1915, inserto p. 3, espresso però in parole meno violente: «Conosci quel paese dove si ruppero i patti/ e si promise il tradimento ai nostri nemici [...] lasciaci andar via...».
- ⁵⁹ *Kikeriki*, A. 55, Nr. 22, 30 maggio 1915, p. 2. Un simile annuncio di morte per l'Italia era circolato al tempo della dichiarazione di guerra, come manifesto, senza indicazione di autore, oggi

conservato nel *Bildarchiv* di Vienna e digitalizzato <http://www.bildarchivaustria.at/Preview/14294517.jpg>.

- ⁶⁰ *Ivi*, A. 57, Nr. 44, 4 novembre 1917, p. 2. Cfr. anche una parodia dell'opera *Aida* in *Ivi*, Nr. 32, 8 agosto 1915, p. 2.
- ⁶¹ *Muskete*, vol. XXV, Nr. 632, 8 novembre 1917, inserto, p. 1.
- ⁶² *Ivi*, vol. XXV, Nr. 633, 15 novembre 1917, p. 1.
- ⁶³ *Ivi*, vol. XXV, Nr. 634, 22 novembre 1917, p. 1.
- ⁶⁴ *Ivi*, vol. XX, Nr. 22 luglio 1915, p. 5.
- ⁶⁵ Arminio sconfisse le truppe di Varo nella battaglia della foresta di Teutoburgo e Rudolf fu il primo imperatore absburgico del Sacro Romano Impero di nazionalità tedesca.
- ⁶⁶ I rapporti ufficiali di Cadorna costituirono una fonte inesauribile per la satira, principalmente il tema del cattivo tempo che avrebbe bloccato le truppe italiane nell'avanzamento. L. CADORNA, *La guerra alla fronte italiana. (24 maggio 1915 – 9 novembre 1917)*. Treves, Milano 1934 (2° ed), p. es. pp. 135, 137, 138.
- ⁶⁷ *Ivi*, vol. XXVII, Nr. 684, 7 novembre 1918, p. 6.
- ⁶⁸ Lo stesso tema era stato presentato un anno prima come riflessione di un soldato tirolese che si chiedeva perché dopo due anni e mezzo di guerra gli austriaci avrebbero dovuto cedere agli Italiani il Sudtirolo. *Op.cit.*, vol. XXV, Nr. 631, 1 novembre 1917, p. 8.
- ⁶⁹ K. KRAUS, *Die Fackel*, Nr. 484–498, 15 ottobre 1918, p. 164.

Il memoriale del grande Capitano Emilio Lussu tra Prima e Seconda Guerra Mondiale

RENATE LUNZER
UNIVERSITÀ DI VIENNA

L MEMORIALE «UN ANNO SULL'ALTIPIANO» RACCONTA IL PERIODO TRA IL GIUGNO 1916 E IL LUGLIO 1917 TRASCORSO DALLA BRIGATA SASSARI¹ SULL'ALTIPIANO DI ASIAGO; È IL CAPOLAVORO DI UN ESILIATO, EMILIO LUSSU, SCRITTO SU INVITO DI UN ALTRO GRANDE ESILIATO, GAETANO SALVEMINI, NEL 1936–1937, DURANTE IL RIPOSO FORZATO IN UN SANATORIO SVIZZERO DOVE L'AUTORE CURAVA FINALMENTE UNA GRAVE MALATTIA CONTRATTA NELLE CARCERI FASCISTE. USCITO CON GRANDE SUCCESSO NEL 1938 A PARIGI IL LIBRO FU PRESTO TRADOTTO IN DIVERSE LINGUE, ma non riuscì mai a raggiungere la notorietà di *Le feu* di Barbusse o *Im Westen nichts Neues* di Remarque oppure *A Farewell to Arms* di Hemingway, anche se non è per niente inferiore a questi e altri testi chiave sulla Grande Guerra. Non è solo una delle migliori testimonianze italiane sulla Prima guerra mondiale, ma anche una delle più belle opere della narrativa italiana del Novecento, anzi, per dirla con Mario Rigoni Stern, «il migliore [libro] che io abbia letto sulla guerra del Quindici»².

Lussu (1890–1975), interventista sardo, leggendario capitano della Brigata Sassari³, in piena solidarietà con i contadini e i pastori a lui affidati (i «Diavoli rossi» per gli austriaci), descrive con tutta l'amarezza della sua sovrana ironia le vicende militari sull'Altipiano di Asiago fra il giugno 1916 e il luglio 1917 ovvero tra la *Strafexpedition* austriaca e la cruenta battaglia dell'Ortigara. Scrive una polemica radicale contro la conduzione italiana della guerra, contro il disprezzo e l'umiliazione dell'umanità proletaria con cui egli divideva, dall'inizio della guerra alla fine, la quotidiana fatica della trincea e degli assalti, contro l'incompetenza dello Stato Maggiore e degli alti gradi, che nei soldati semplici non vedono altro che «carne da cannone», ma non sono nemmeno capaci di utilizzarla in modo strategicamente opportuno. Quest'arrogante gerarchia di guerra non è che lo specchio della classe do-

minante di quell'Italia che per Lussu aveva solo la parvenza di uno Stato liberale. La guerra, in cui il giovane sardo era entrato come interventista democratico, «ammesso che questa terminologia possa reggere davanti alla gravità delle responsabilità che comunque anche questo gruppo si era assunto, diventava la cartina di tornasole con cui misurare i limiti del sistema politico italiano»⁴, incarnato, appunto, in una delle sue più importanti istituzioni, l'esercito.

È difficile riferire su Lussu, «una delle personalità più avvincenti e convincenti»⁵ della storia novecentesca italiana, è difficile riferire su un ufficiale coraggioso e fraterno che in quattro (!) anni di guerra esce illeso dalle azioni più rischiose; è difficile riferire su un eroe pluridecorato che scrive un libro dissacrante la stessa guerra smontando il mito che il fascismo ci aveva costruito intorno e provocando l'ululato dei militaristi⁶; difficile parlare su un patrizio, discendente dei *balentes* sardi, che fonda nel dopoguerra un partito classista di proletariato di campagna e piccola borghesia intellettuale, l'autonomista Partito Sardo d'Azione (PSdA); è difficile credere che Lussu ormai deputato, siamo nel 1926, tenesse testa da solo – con inaudita 'sprezzatura' – a qualche centinaio di fascisti inferociti e che si salvasse, uccidendo, con un colpo di pistola, uno degli assalitori e mettendo in fuga gli altri; difficile credere che tre anni dopo il confinamento, gravemente malato, febbricitante, potesse evadere in una rocambolesca fuga da Lipari a Parigi, dove partecipò alla costituzione di *Giustizia e Libertà* e ne divenne capo dell'ala socialista; più facile è parlare sul quasi cinquantenne scapolo – non per vocazione, ma per responsabilità: era povero, ammalato e bersaglio di attentati – che si arrende – per la verità, esitante – ad una bella, gagliarda e fermamente decisa avventuriera. Questa contessa Gioconda Salvadori, alias Joyce, ventidue anni più giovane dell'agognato capitano, si rivelò comunque negli anni futuri della clandestinità e poi della Resistenza romana la compagna ideale di tutte le sue spericolate imprese contro il regime e del suo percorso politico e umano *tout court*. Dei molteplici piani di Lussu condotti a buon fine, come l'organizzazione dell'imbarco clandestino degli antifascisti più minacciati dopo l'occupazione della Francia, fallì il più ambizioso, esposto invano al governo britannico nel 1942, cioè uno sbarco di antifascisti in Sardegna volto a suscitare un movimento insurrezionale che diventasse la scintilla della liberazione nazionale. Certo, una proposta «impolitica», dettata dall'impazienza del rivoluzionario. Diventato, dopo la liberazione dell'Italia, da partigiano uno dei padri della patria, Lussu serviva la *res publica* ancora per un trentennio, prima in seno al Partito d'Azione (PdA), poi al PSI, infine al PSIUP Socialista «schietto e intransigente» (Pertini), scomodo, ostinato, sempre coerente con se stesso, diede il lucido esempio di come si possa essere politico in Italia senza farsi contagiare dall'eterna malattia del trasformismo. Propugnatore del principio dell'autonomia regionale, e su scala più ampia, del federalismo europeo, difese la reale indipendenza nazionale dell'Italia, cioè l'equidistanza dai blocchi opposti, e propose la riorganizzazione democratica delle forze armate⁷. Arrivato, nonostante la salute precaria, a ottantacinque anni d'età, morì a Roma in condizioni economiche modeste.

Diciamocelo pure: questo senatore della Repubblica Italiana vissuto realmente sembra piuttosto il protagonista di un romanzo cavalleresco; una Divinità benigna

deve averlo protetto nei frangenti più critici del suo cammino come gli dei di Omero i loro pupilli: è vissuto al limite e non di rado oltre il limite di quello di cui crediamo capaci gli esemplari più nobili e virtuosi della nostra specie.

Passiamo ora dal personaggio al suo capolavoro letterario e tentiamo di renderci conto del suo messaggio, della sua poetica e del suo rango nell'ambito della ricca produzione italiana sulla Grande Guerra. Lasciamoci guidare dall'autore stesso. Nella concisa introduzione del 1937 a *Un anno sull'Altipiano* ci dice quasi tutto l'essenziale sulle sue intenzioni narratologiche. L'opera non è né un romanzo, né un saggio storiografico e men che meno una «monografia da Stato Maggiore»⁸ come avrebbero forse voluto gli storici Pozzato e Nicolli con la loro caccia alle sviste di Lussu nella ricostruzione delle vicende al fronte⁹. Sono ricordi personali di alto valore documentario, anche se «riordinati alla meglio» - «non alla fantasia ho fatto appello, ma alla mia memoria»¹⁰. Non è nemmeno un'esposizione ideologica del giellista Lussu sulla grande tragedia svoltasi vent'anni prima: «Non si tratta [...] di un lavoro a tesi: esso vuole essere solo una testimonianza italiana della grande guerra», e, ora sussultiamo continuando la lettura: «Non esistono, in Italia, come in Francia, in Germania o in Inghilterra, libri sulla guerra». Ma come, allora erano già stati pubblicati in Italia tanti libri di questo genere, tra cui alcuni notevoli come *Con me e con gli alpini* di Piero Jahier (1919), *Viva Caporetto!* (poi *La rivolta dei santi maledetti*) di Malaparte (1921), *Le scarpe al sole* di Paolo Monelli (1921), *Trincee* di Carlo Salsa (1924) oppure *Guerra del '15* di Giani Stuparich (1931)¹¹. Qualche studioso ha anche mal interpretato – per via dell'elissi nella comparazione – quest' affermazione sbalorditiva, come se Lussu ritenesse, poco generosamente, che nessuna delle grandi nazioni europee avesse un libro di guerra degno di menzione¹². Dunque, cosa intendeva Lussu davvero con questa frase perentoria? La risposta sta in un'altra affermazione contenuta nella premessa, peraltro confermata saldamente da alcuni documenti extra-letterari: «Io non ho raccontato che quello che [...] mi ha maggiormente colpito». Possiamo ragionevolmente supporre che quello «che ha maggiormente colpito» il memorialista, costituisca anche il messaggio centrale da trasmettere al lettore, perché questi abbia finalmente in mano «un libro sulla guerra». Quali sono allora i ricordi più brucianti, i casi esemplari rastrellati «alla meglio» e distribuiti sapientemente nel libro? Ce lo dice, con il solito laconismo, Mario Isnenghi:

Nessun libro di guerra è così aspro e incalzante: l'artiglieria tira sulla fanteria; i capi uccidono, fuggono, si ubriacano, impazziscono, vengono uccisi; i reggimenti si ammutinano, gli ufficiali superiori ordinano esecuzioni e decimazioni, quelli subalterni insieme ai soldati le sabotano.¹³

Qualcun altro ha riassunto il contenuto di questo diario particolare con cinque parole: «Generali pazzi e soldati morti»¹⁴. Oppure la «stupidità» e la «ferocia dei generali»¹⁵. Nicola Tranfaglia lo dice con parole più forbite commentando il processo interiore tramite il quale Lussu, come molti altri intellettuali della sua generazione, sarebbe passato dall'interventismo ad un dichiarato antimilitarismo. L'esperienza della guerra in trincea avrebbe provocato un conflitto lacerante tra i miti assorbiti

nelle scuole e nell'università - cioè patria, risorgimento, ultima guerra di liberazione - e una realtà tragica e dolorosa, «la divisione in classi della società esemplificata fin troppo chiaramente [...] dal costo umano della guerra, pagato in primo luogo dai poveri contadini analfabeti, a ragione estranei ai miti interventisti»¹⁶. Sentiamo infine Lussu stesso: «Tutto il libro è la critica spietata alla guerra- carneficina mostruosa.»¹⁷ Ricapitoliamo dunque: Quello che mancava a Lussu in Italia e che gli faceva dichiarare addirittura inesistenti i parecchi libri sull'argomento qui esistenti da tempo, era un'autentica denuncia di questa realtà tragica e inaccettabile, già fatta però da altri scrittori testimoni in altri paesi¹⁸.

Torniamo al presunto «antimilitarismo» di Lussu: andrei cauta coll'uso di questo termine in accezione assoluta nel caso del grande capitano che possedeva tutta la *balentia* del capocaccia – con un colpo di pistola spaccava una moneta da un soldo lanciata in aria –, nel caso del teorico e pratico dell'insurrezione armata di cui ho parlato pocanzi. La questione è vedere fin dove sia giunto il processo di erosione subita dall'interventismo di partenza. Fino al rinnego degli antichi ideali, fino alla condanna della «guerra-carneficina» *tout court* – sarebbe antimilitarismo (cioè opposizione all'uso organizzato delle armi) – o solo fino alla condanna della «guerra-carneficina mostruosa» dello Stato Maggiore italiano? Chiediamo aiuto all'autore. Il Lussu esiliato del '37 afferma: «Io mi sono spogliato anche della mia esperienza successiva e ho rievocato la guerra così come noi l'abbiamo realmente vissuta, con le idee e i sentimenti d'allora». Ammesso che sia possibile un tale gioco della memoria, abbiamo due io-narratori, uno del '16/17 e uno del '36/37 che sono la stessa persona. Quello del '16/17 che combatte valorosamente sull'Asiago raccontandoci con sarcasmo duro i quotidiani orrori, ha già la chiara coscienza dell'incompetenza tecnica e l'insufficienza morale dei superiori, per cui si cozzano in lui il senso del dovere nei confronti della patria e un senso iroso di responsabilità per i suoi soldati e il resto dell'umanità vessata, dolente e sacrificata che lo attorna. Sdoppiamento della coscienza, certo, ma dove approda l'io-narratore del '16/17? Si spinge fino a posizioni antitetiche a quelle interventiste? E quanti messaggi ha allora il libro? Senza dubbi uno esplicito, l'accusa spietata, spesso tragicomica della guerra di Cadorna, così com'è stata condotta, e contemporaneamente la demolizione del mito della Grande Guerra monopolizzata dal fascismo; uno forse implicito, cioè l'elusione silenziosa degli ideali antichi dalla ressa delle nuove, sconvolgenti esperienze; oppure un terzo, ancora più oltranzista, espresso senza riserve dal tenente Ottolenghi, il simpaticissimo «sovversivo» tra gli ufficiali di complemento. Qualcuno ha trovato il famoso capitolo «ideologico» nr. XXV «poco fuso nel contesto»¹⁹, qualcuno lo voleva espungere, perché troppo radicale²⁰, sembra invece del tutto conseguente che dopo un ammutinamento di alcuni reparti gli ufficiali ne discutono. Durante la conversazione il comandante della X^a, cioè Lussu, non rinnega il movente politico democratico-risorgimentale del suo interventismo²¹ e difende la guerra italiana come dura necessità, altrimenti vincerebbe l'autocrazia tedesca, «l'ingiusta violenza» (181) degli imperi centrali. Ottolenghi invece, sulle cui parole ardenti si concentra tutta l'attenzione del lettore, non solo giustifica l'ammutinamento in causa, ma arriva ad auspicare un ammutinamento generale in cui i reparti facciano dietro

front e poi vadano sempre avanti, fino a Roma, «perché lì è il gran quartier generale nemico» (179). E ci toglie il fiato il suo fosco paragone che mette davvero in dubbio il concetto della patria, 'così com'è': le nuove scarpe distribuite al battaglione con sulle suole scritto in bei colori tricolori «Viva l'Italia» si rivelarono, dopo un giorno di fango, fatte di cartone verniciato color cuoio. Le scarpe sono un'inezia, ma «hanno verniciato la stessa nostra vita, vi hanno stampigliato sopra il nome della patria e ci conducono al massacro come delle pecore» (182).

Che dire a questo punto? Siamo «in uno spazio ideologicamente 'di nessuno'»²², tra un ufficiale, nonostante tutto, «giustificazionista» e un ufficiale «rivoluzionario», tra l'io-narratore del '16/17 e l'io-narratore del '36/37? L'Ottolenghi del '16/17 è il Lussu del '36/37? Quel Lussu che ha appena pubblicato la *Teoria dell'insurrezione* e si reca, ancora convalescente, in Spagna per arruolarsi al battaglione «Garibaldi».

Chi avesse visto soltanto il film di Francesco Rosi «Uomini contro» del '70, ispirato al libro di Lussu, potrebbe credere che *Un anno sull'Altipiano* sia il lavoro di un truce mestierante, grondante di sangue. Rosi e i suoi collaboratori (Tonino Guerra, Raffaele La Capria) non rendono affatto giustizia (per difficoltà intrinseche a due diverse forme dell'immaginario umano, la parola e l'immagine?) all'incanto estetico dello stile, all'originalità e secchezza della struttura, alla bellezza tagliente della scrittura che, a parte gli altri pregi, assicurano al libro un posto di primissimo rango nella memorialistica internazionale della guerra.

Prima di soffermarmi sul tratto distintivo dell'opera, sul quale concordano tutti²³, cioè l'ironia, il filo rosso che tiene insieme gli episodi liberamente allineati, dirò due parole sul trattamento delle dimensioni tempo e luogo nel discorso lussiano. Qui egli usa un vecchio e provato mezzo per «epicizzare» la guerra scegliendo un segmento, appunto l'anno sull'altipiano di Asiago, adatto – per la ricchezza di elementi sintomatici e rappresentativi – a suggerire la totalità. Così, per dirla con lui, può dare al lettore, costretto a prolungare avanti e indietro nel tempo, «l'impressione esatta del fenomeno *durata immensa* della guerra, che è stato l'incubo più tragico per tutti i combattenti»²⁴. Di «una moderna Iliade»²⁵ parla Fabio Toderò nel suo saggio pieno di empatia per Lussu.

Ma veniamo finalmente allo strumento più splendido, più felice ed efficace con cui questo scrittore di fortissima fibra morale si pone di fronte all'universo crudele e assurdo del «cadornismo» in cui è immerso da volontario. È, l'abbiamo detto ripetutamente, l'ironia amara e corrosiva, il sarcasmo, il paradosso, *non* l'umorismo o, semmai, l'umorismo nero. «Le style c'est l'homme même» e la Weltanschauung di Lussu è «eroica», non umoristica. L'ironia scaturisce sempre dall'abisso tra l'ideale e la realtà. Tuttavia, essa è un'arma ambivalente: arma di autodifesa e arma di attacco. La frase di Lussu, si è detto, funziona rispetto all'evento che descrive «come un fucile puntato»²⁶. La sua prosa, fortemente ritmizzata, piuttosto paratattica, asciutta, ridotta all'essenziale segue con andamento iconico-ironico gli eventi in sequenza lineare. Con il procedere ironico Lussu centra i noti bersagli: la retorica bellicista e patriottarda, l'inettitudine e il cinismo della classe dirigente, lo spreco criminale delle vite dei fanti, e dopo i massacri la declamazione e la strumentalizzazione dei combattenti-martiri. In questo mondo paradossale dove dopo uno

scambio di fucilate i presunti bosniaci o ungheresi si rivelano degli altri italiani appartenenti allo stesso battaglione e il soldato Marrasi Giuseppe si consegna disperato ai propri commilitoni creduti tedeschi (cap. 3); dove gli ordini e contrordini confusi e insensati tra Monte Fior e Monte Spill fanno correre i soldati su e giù come macchiette chaplinesche, future vittime di un orrendo macello finale (cap. 4, cap. 6); in questo mondo del male e del grottesco dove regna sovrano un sadico pazzo come il generale Leone, incarnazione della violenza sociale, e dove l'ingegnoso tenente Ottolenghi tenta di farlo fuori alla famigerata feritoia 14, ma purtroppo proprio in quel momento il tiratore scelto austriaco dorme (cap. 18); dove durante l'infuriare del combattimento a Monte Fior un colonnello a Monte Spill non ha altro da fare che studiare il libro preferito: *L'arte di prepararsi i liquori da se stessi* (cap. 4), insomma, in questo mondo alla rovescia, dove la caduta del comandante la divisione nel burrone sarebbe una fortuna desiderata da tutti, ma invano (cap. 9), cosicché questo comandante può ancora lanciare l'assalto notturno al suono di trombe, ributtato prontamente dagli austriaci avvisati così bene (cap. 10), un «trionfo dell'irrazionale [...] e un'immagine veramente apocalittica»²⁷; in tutto questo inferno c'è uno che si difende contro la «distruzione della ragione».

La guerra e gli altri gravi difetti del mondo non sono sopportabili senza l'aiuto dell'estraniamento, ne sono comunque vari modi:

Contro le scelleratezze del mondo, un uomo onesto si difende bevendo. È da oltre un anno che io faccio la guerra [...] e finora non ho visto in faccia un solo austriaco. Eppure ci uccidiamo a vicenda, tutti giorni. Uccidersi senza conoscersi, senza neppure vedersi! È orribile! È per questo che ci ubriachiamo tutti, da una parte e dall'altra.» (37)

Così il tenente colonnello esperta dell'«arte di prepararsi i liquori da se stessi».

Lussu non usa l'alcool, è astemio, usa l'ironia demistificante. Egli è un genio antitetico: dietro il suo sarcasmo si cela un turbamento profondo, dietro il paradosso²⁸ la verità. Per un uomo come lui, che viveva nel segno della *virtus*, o se vogliamo «sardizzarla», della *balentia*, l'ironia non è che la compensazione dell'insufficienza del mondo.

NOTE

¹ La Brigata Sassari è stata costituita il 1° marzo 1915 da due reggimenti, il 151° fanteria a Cagliari e il 152° fanteria stanziato a Tempio Pausania: la particolarità di questi reparti consisteva nella loro composizione esclusivamente sarda e quindi nel forte senso di gruppo che li univa. La Brigata venne subito messa in servizio, combatté sull'Isonzo e ottenne la citazione sul bollettino del Comando Supremo come migliore unità, per le sue azioni eroiche. Nel 1916 combatté sull'Altipiano di Asiago, ricevendo la prima medaglia d'oro per la riconquista dei monti del massiccio delle Melette (il Monte Fior, il Monte Castelgomberto, il Monte Spill, il Monte Miela) e del Monte Zebio della quale narra, tra l'altro, Lussu.

² RIGONI STERN, *La testimonianza di un soldato su una guerra indimenticabile*, in: *L'Unione sarda*, 20 marzo 1965.

- ³ «Ho conosciuto qualche grande capitano»; sono uomini molto rari, di grande ascendente, rigorosi in primo luogo con se stessi, che sanno affrontare con la forza della ragione le situazioni più drammatiche e difficili, che conoscono il valore di ogni esistenza e che vivono la storia. Tra i veri «Capitani» Emilio Lussu è stato il più grande» (RIGONI STERN, Introduzione a *Un anno sull'Altipiano*, Einaudi, Torino 1981, 1-2).
- ⁴ FABIO TODERO, *Un anno sull'altipiano tra letteratura e storia*, in: Eugenio Orrù, Nereide Rudas (a cura di), *L'uomo dell'altipiano. Riflessioni, testimonianze, memorie su Emilio Lussu* (Cagliari 2003) 457-471, qui 458.
- ⁵ GOFFREDO FOFI, *Lussu, la tenacia di un sardo doc*, in: *Il Sole 24 Ore*, 16 maggio 2010.
- ⁶ Per dare un solo esempio della costante reazione negativa delle riviste militari, cito il recensore de «Il nuovo Pensiero militare» (30 maggio 1965) che definisce *Un anno sull'altipiano* «il più disfattista fra tutti i libri comparsi in Italia sulle due ultime grandi guerre», riassumendo il giudizio del generale Motzo su questo libro «sacrilego e blasfemo». (Cfr. GIOVANNI FALASCHI, *Un anno sull'Altipiano di Emilio Lussu* in: ALBERTO ASOR ROSA (dir.), *Letteratura italiana. Le Opere*, vol. 4, II, Einaudi, Torino 1996, 196-197).
- ⁷ Per gli orientamenti politici di Lussu, particolarmente dopo il 1945, cfr. GIUSEPPE CABONI, *La forza della ragione*, in: Orrù, Rudas (a cura di), *L'uomo*, cit., 58-67. Cfr. anche BRUNO ANATRA, *Un autentico leader nazionale*, ibid., 21-22.
- ⁸ Il 18 agosto 1935 Lussu scrive a Salvemini: «Per il libro sulla guerra, evidentemente, io non mi sono spiegato. Non intendo affatto scrivere un libro di storia. Esso sarà, press'a poco come *La Marcia su Roma*, un libro di ricordi personali e di guerra vissuta. Un documento umano, non già una monografia da Stato Maggiore». Cit. in: FALASCHI, *Un anno sull'Altipiano*, cit., 173.
- ⁹ PAOLO POZZATO, GIOVANNI NICOLLI, GIANNI PIEROPAN, *1916-1917: Mito e antimito. Un anno sull'altipiano con Emilio Lussu e la Brigata Sassari*, Ghedina e Tassotti, Bassano del Grappa 1991.
- ¹⁰ Questa e tutte le altre citazioni senza richiami che seguono sono desunte dall'edizione Einaudi ⁴1981 di *Un anno sull'Altipiano*.
- ¹¹ Il *Giornale di guerra e di prigionia* che raccoglie tutti i diari che il sottotenente degli alpini CARLO EMILIO GADDA tenne tra il 24 agosto 1915 e il 31 dicembre 1919, è uscito solo dopo la morte dell'autore.
- ¹² Cfr. Il saggio – peraltro eccellente – di FABIO TODERO, *Un anno sull'altipiano tra letteratura e storia*, in: ORRÙ, RUDAS (a cura di), *L'uomo*, cit., 458.
- ¹³ Emilio Lussu, in: *Belfagor*, XXI (1966), 3, 320.
- ¹⁴ PAOLO PADOVANI, *Generali pazzi e soldati morti*, in: *Paese Sera*, 22 gennaio 1965.
- ¹⁵ MANLIO BRIGAGLIA, *Emilio Lussu e «Giustizia e Libertà»*, Sassari 1976, 202.
- ¹⁶ Cit. in PAOLA DE GIOANNIS, *Etica della pace in Emilio Lussu e nella memorialistica sarda della «grande guerra»*, in: Orrù, Rudas (a cura di), *L'uomo*, cit., 126.
- ¹⁷ Lettera a Salvemini, 1° dicembre 1937, cit. in FALASCHI, *Un anno sull'Altipiano*, cit., 185.
- ¹⁸ Da una lettera di Lussu a Salvemini del 25 agosto 1937 possiamo inoltre desumere che la prima stesura della premessa contenesse un'esplicita frecciata contro la conduzione italiana della guerra, ovviamente persa – con riguardo alla diffusione dell'opera in Europa e oltreoceano – «difamatoria» a Salvemini e poi cancellata. Comunque, in un'altra lettera (1° dicembre 1937) Lussu, riferendosi al capitolo XXV di *Un anno sull'Altipiano*, chiarisce nei confronti dell'amico «il movente ideale» del suo interventismo proprio con i concetti di «Giustizia e Libertà», proseguendo «ed è per questo che io l'ho fatta [cioè la guerra] fino all'ultimo, per quanto l'oscuro modo con cui [...] veniva condotta, mi spingesse a scappare» (quanto alle citazioni dal carteggio LUSSU-SALVEMINI cfr. FALASCHI, *Un anno sull'Altipiano*, cit., p.184-185)
- ¹⁹ ISNENGGHI, *Emilio Lussu*, cit., 321.

- ²⁰ Si tratta di Salvemini come si può desumere dalla ripetutamente da me citata lettera del 1° dicembre 1937 di Lussu.
- ²¹ «Le ragioni ideali che ci hanno spinto alla guerra son venute forse a mancare perché la guerra è una strage? [...] Se così fosse, un pugno di briganti non ci avrebbe perennemente in suo arbitrio, impunemente, solo perché noi abbiamo paura della strage?» (181)
- ²² ISNENGGHI, *Il mito della grande guerra*, Il Mulino, Bologna 1989, 207.
- ²³ Gli stessi studiosi si dimostrano al contrario abbastanza disorientati riguardo la lingua e le fonti linguistiche di Lussu che vengono accostate a Omero, all'oralità popolare sarda, alla letteratura politica dei vociani e altro ancora.
- ²⁴ Lettera a Salvemini, 8 agosto 1935, cit.
- ²⁵ *Un anno sull'altipiano tra letteratura e storia*, in: Orrù, Rudas (a cura di), *L'uomo*, cit., 468.
- ²⁶ LEONARDO SOLE, *La scrittura evento di Un anno sull'Altipiano*, in: FALASCHI, *Un anno sull'Altipiano*, cit., 431.
- ²⁷ TODERO, *Un anno sull'altipiano tra letteratura e storia*, in: Orrù, Rudas (a cura di), *L'uomo*, cit., 467.
- ²⁸ «La 'pericolosità' del libro di Lussu sta perciò soprattutto nelle armi da lui scelte per avviare un processo di demistificazione della guerra italiana, l'ironia e l'umorismo che pirandellianamente, nel sorridere degli eventi, ne scopre il nocciolo di verità e di tragedia.» (Ibid.)

La mistica della guerra nella produzione intellettuale italiana dal 1900 al 1915

Ed ecco il fischio dell'andata al fronte:

Sibilla profetava:

Giovani avanti al rischio benedetto!

Però, in trincea, chiuso l'orizzonte,

Moloch faceva pasto grasso.

(Clemente Rebora)

SIMONA CIGLIANA

UNIVERSITÀ «LA SAPIENZA» DI ROMA

NELLO STUDIO DELLA PRODUZIONE INTELLETTUALE ITALIANA DEL PRIMO NOVECENTO COLPISCE, IN MODO PARTICOLARE, IL PERVASIVO E RICORRENTE RICHIAMO ALLA GUERRA. BENCHÉ IL PROCESSO RISORGIMENTALE SI SIA CONCLUSO DA APPENA UN TRENTENNIO, BENCHÉ L'ITALIA SIA ALLE PRESE CON GRAVI ED URGENTI PROBLEMI SOCIALI ED ECONOMICI, UNA PARTE CONSISTENTE DELL'INTEL-LIGHENZIA, SIN DAI PRIMI ANNI DEL SECOLO, SEMBRA IMPAZIENTE DI VEDERE IL PAESE METTERSI ALLA PROVA SUL CAMPO DI BATTAGLIA, FIN QUASI AD APPARIRE IMPEGNATA IN UNA SORTA DI CAMPAGNA pre-bellica, aggressiva e martellante. Il richiamo alla guerra come ineludibile banco di prova del valore e della coesione della nazione, come tappa conseguente di un millenario destino di grandezza e predominio, come strumento indispensabile di riscatto del prestigio nazionale si accompagna alla discussione sulle questioni politiche emergenti lungo tutto un quindicennio, così che al profilarsi del conflitto europeo i temi forti della retorica bellicista e della sua visione mistica della guerra appaiono già ben radicati sull'orizzonte della vita pubblica: davvero «La storia dei primi quindici anni del secolo ventesimo è leggibile come la storia di una irrefrenabile 'corsa agli armamenti', nel mondo della poesia non meno che nel mondo del 'reale'». ¹

Allo scoppio della Prima Guerra Mondiale, dunque, quando l'Italia si dichiarò neutrale in forza di quella clausola della Triplice Alleanza che stabiliva la *casus foederis* solo nel caso di una guerra difensiva, non provocata dagli Imperi Centrali, l'esteso e variegato fronte dell'interventismo occupò subito, di prepotenza, la scena, inalberando posizioni differenziate – dall'irredentismo all'antisocialismo, dalla polemica anticapitalistica a quella antiparlamentare, dall'indirizzo tardo risorgimentale a quello neo-imperialista – ma tuttavia intimamente concordi in virtù del

comune orientamento nazionalistico, che faceva da cemento tra i vari raggruppamenti, qualunque sfumatura assumessero le rispettive argomentazioni e anche a prescindere da ogni formale adesione al Partito Nazionalista Italiano, costituitosi nel 1910, sulla base di un ampio spiegamento di associazioni già da tempo operanti e peraltro instancabile nel legare l'onore della patria a imprese guerresche. La neutralità dell'Italia fu perciò combattuta e sofferta, poiché, a fronte di alcuni settori minoritari del Paese (i cattolici, i socialisti, lo stesso Giolitti), duramente vilipesi dai loro avversari, si dispiegò un amplissimo schieramento, sostanzialmente compatto sebbene al suo interno le opinioni si differenziassero non solo dal punto di vista delle motivazioni ma anche rispetto ai fini, dato che una fazione, francofoba, sosteneva che l'Italia avrebbe dovuto tener fede alla Triplice Alleanza e combattere a fianco di Austria e Germania, in cambio di adeguate ricompense territoriali; mentre un'altra, sempre più contrariata dall'atteggiamento della diplomazia austriaca, premeva per l'entrata in guerra fianco delle potenze dell'Intesa.

Nel complesso, possiamo dire che forse mai guerra fu, come questa, così a lungo attesa, invocata e propagandata come una necessità nazionale:² e non tanto dai ceti dirigenti, che anzi si mantennero abbastanza prudenti, quanto da quella *élite* di intellettuali e di scrittori che, sin dai primi anni del secolo, si era adoperata a immaginarla, a celebrarla e a prepararne in ogni modo l'avvento. Numerosi giornalisti e scrittori, in un profluvio di articoli, interventi, discorsi diffusi attraverso la stampa quotidiana e le riviste, avevano bersagliato di propaganda strati sempre più larghi di popolazione, imprimendo una coloritura di risentito patriottismo a quasi tutte le questioni di attualità, così che, all'indomani di Sarajevo, un senso di orgoglio nazionale esacerbato e offeso già pervadeva da tempo la vita pubblica e accomunava, come sentimento più che come posizione politica, ceti borghesi e ceti popolari nonché moltissime personalità di indole e provenienza assai diverse. Un rapido e sommario esame dello schieramento interventista alla vigilia della Grande Guerra ben rivela la trasversalità e la forza di questo stato d'animo, che, divenuto nel '15 strumento di ricatto psicologico, finì con il travolgere anche le remore di coloro che si erano schierati per la neutralità.

In nome dell'interesse nazionale, furono interventisti i grandi vecchi della nostra letteratura: Giovanni Verga, il quale, fedele alle sue idealità patriottiche e unitarie, dal 1896, dopo la sconfitta di Adua, era stato sostenitore di una rivincita africana e che, nel 1912, aveva aderito al PNI; FEDERICO DE ROBERTO, che si espresse in sostegno dell'intervento sul «Giornale d'Italia»;³ GIOVANNI PASCOLI, arruolato *post mortem* dal partito dell'intervento, in virtù del discorso pronunciato nel 1911 in favore della conquista della Tripolitania. Interventisti furono, naturalmente, D'Annunzio e Marinetti, che giocarono un ruolo cruciale nella tessitura dello sfondo eroico e sacrificale del conflitto: entrambi irredentisti, antiaustriaci, antiparlamentari, esaltatori del «bel gesto» e del fascino della guerra, entrambi particolarmente attivi nelle «radiose giornate di maggio». Interventisti furono Giosuè Borsi, che lasciò la vita a Zagora, sull'Isonzo; MASSIMO BONTEMPELLI, convinto che l'Italia dovesse, con la guerra, «crearsi una nuova anima, degna dell'antica [e] dell'avvenire»;⁴ Alberto Savinio, che rientrò in Italia da Parigi, col fratello Giorgio De Chirico, per partire vo-

lontario; Curzio Malaparte, che nel '14, appena sedicenne, si arruolò in una unità speciale della Legione straniera, per combattere contro i tedeschi sin dalla prima ora;⁵ Corrado Alvaro, il quale, non ancora ventenne, si fece arrestare alla testa di una dimostrazione.⁶ Furono interventisti Giuseppe Ungaretti, Carlo Emilio Gadda ed Emilio Lussu: il primo, figlio di emigrati, sperando di ricongiungersi, con la guerra, alle proprie radici e alla propria gente; il secondo, con ascendenze teutoniche sul versante materno, nel desiderio di riscattare intera la propria identità di italiano e di far inverare in patria i valori nei quali era stato educato;⁷ il terzo, Lussu, sentendosi vicino agli ideali della tradizione risorgimentale e dell'irredentismo democratico. Allo schieramento interventista aderirono ancora Paolo Monelli, che si arruolò con gli alpini;⁸ Umberto Saba, che collaborò alla campagna de «Il Popolo d'Italia» di Mussolini e scrisse che «il soldato che non parte in guerra/è femmina che invecchia senza amore»;⁹ e persino Luigi Pirandello, sia pure in maniera problematica e per un breve periodo.

Particolarmente accesi nelle loro posizioni furono GIUSEPPE ANTONIO BORGESE, convinto che il conflitto sarebbe stato una «guerra di redenzione» per gli italiani e per il Paese;¹⁰ GIOVANNI PAPINI, che fin dal 1906 aveva avviato la sua *Campagna per il forzato risveglio*¹¹ e che dalle pagine di «Lacerba», la rivista fondata con ARDENGO SOFFICI,¹² invocava «un caldo bagno di sangue» che offrisse a «centinaia di migliaia di antipatici, farabutti, idioti, odiosi, sfruttatori, disutili, bestioni e disgraziati» l'opportunità di «*levarsi dal mondo in maniera spiccia, nobile, eroica*»: «La guerra è spaventosa – ricordava Papini – e appunto perché spaventosa e tremenda e terribile e distruggitrice dobbiamo amarla con tutto il nostro cuore di maschi».¹³ Tra gli interventisti, ricordiamo ancora Giovanni Comisso, il quale concepì la guerra come avventura vitalistica e cameratesca, come una collettiva, ditirambica esplosione di energia,¹⁴ vicino, in questo sentire, sia a Corrado Govoni, che nella poesia *Guerra*, inneggiava alla «primavera rossa/di sangue e di martirio» in cui la vita brucia «come una fiamma»;¹⁵ sia ai futuristi, i quali partirono volontari in massa nel «Battaglione lombardo volontari ciclisti», con Marinetti in testa e grande rappresentanza di artisti, mentre Paolo Buzzi cantava «la gioia di essere automa» entro «l'ordine chiuso» di un corpo militare.¹⁶ Il capo del futurismo, che fin dal 1909 aveva cantato le virtù ottimizzatrici della guerra, aveva trasmesso le sue convinzioni a tutti i sodali del gruppo: Boccioni, che fin da giovanissimo era legato ad ambienti socialisti, diviene nel '14 avversario del socialismo neutralista; Sant'Elia, inizialmente perplesso di fronte alla prospettiva bellica, cambia radicalmente idea e si allinea alle posizioni di Luciano Folgore, perno delle manifestazioni romane, e di Mario Carli, volontario tra gli Arditi e collaboratore de «L'Italia futurista», rivista fiorentina che si distingue nella propaganda bellica.

Per l'intervento, si schierò Giuseppe Prezzolini, che esaltò la guerra come farmaco per un'Italia troppo remissiva e che a sostegno del «Popolo d'Italia» e delle sue posizioni varò con impressionante anticipo la parola d'ordine «con Mussolini».¹⁷ Come lui, furono interventisti Piero Jahier, Giani Stuparich, Giovanni Boine,¹⁸ Mario Puccini;¹⁹ Camillo Sbarbaro, che si arruolò nella Croce Rossa; Clemente Rebora, sia pur in modo dubitativo e sofferto; Giovanni Amendola, che, fedele alle posizioni

dell'interventismo democratico, intravide nel conflitto una sorta di quarta guerra d'Indipendenza, essenziale per completare il processo unitario (posizione condivisa *in extremis* anche dall'insospettabile Palazzeschi, il quale, nel 1915 pubblicò un testo dall'inequivocabile titolo: *Evviva questa guerra!*).²⁰ All'interventismo finirono insomma per aderire tutti i collaboratori della «Voce», che, come il gruppo futurista, diede poi al conflitto un pesante tributo di sangue.²¹ Fu interventista pure Gaetano Salvemini, il quale, sebbene entrato in rotta di collisione con Prezzolini nel '12, ai tempi della guerra di Libia (quando, fermo su posizioni neutrali, lasciò «La Voce» e il Partito Socialista), intendeva ora combattere l'impero austro-ungarico per favorire la liberazione delle nazionalità oppresse.

Tutti gli scrittori appena menzionati, e molti altri con loro, contribuirono, in varia misura, a riaccendere e a fomentare quelle argomentazioni a sostegno della guerra che avevano costituito, per più di un decennio, il fermento malato della vita culturale e pubblica italiana, nella quale erano stati introdotti ad opera di alcuni intellettuali delle nuove leve posttrisorgimentali, cresciuti nel culto della patria ma privi, a differenza dei padri, di uno specifico ruolo civile nei confronti della coscienza nazionale. Alla propria condizione di disorientamento, essi avevano cercato di rispondere con una agguerrita militanza, caratterizzata da atteggiamenti di aristocratico scontento, di pessimistica sfiducia, di inquieta ricerca di nuovi e spesso indeterminati orizzonti «ideali». E' soprattutto ad opera dei «nati dopo il '70», che maturò lo sfondo mistico della retorica della guerra, nutrito, con tutto il suo corredo di argomentazioni sacrali, dalla polemica contro il parlamentarismo e «la viltà della presente ora nazionale», la cui «mediocrità» veniva presentata come un'onta, una macchia vergognosa, che avrebbe potuto essere cancellata solo con l'eroismo di un cimento bellico.²²

Questi giovani erano convinti che la guerra – la guerra *tout court* – costituisse una necessaria tappa di palingenesi, di rinascita o rinnovamento per la nazione italiana fiaccata dal malcostume politico, divisa dai particolarismi e avvilita dall'avanzata della democrazia e del socialismo. Sulle pagine di molte delle loro riviste, la guerra è mostrata come un turbine di accelerazione della storia, contrapposta alla staticità di una società liberale, inchiodata ai propri principi, dettati, in sostanza, dalla vigliaccheria. Presso di loro, le tematiche nazionaliste si coniugano con suggestioni tratte da Stirner, da Sorel e da Nietzsche, il cui «Oltreuomo» (*Übermensch*) si tramuta, in Italia, in un «Superuomo» dai tratti titanici, velleitari e autoritari, sullo sfondo di una *pastiche* ideologico piuttosto confuso, che via via trapasserà dall'ambito culturale a quello politico, accogliendo influenze anche dal nazionalismo francese di Maurice Barrés, di Charles Maurras e dell'*Action française*.

A battere la grancassa di queste tematiche, aveva cominciato, tra i primi, Enrico Corradini, futuro fondatore del PNI, sulle pagine de «Il Regno». Nell'editoriale del primo numero (nel novembre del 1903) Corradini, vituperando la borghesia italiana colpevole di aver elevato «l'utile e il mediocre [...] a canoni di saggezza», di aver coperto di «oblio» e di «dileggio» le più alte aspirazioni eroiche, invocava per la patria «un'ascensione che conducesse a rialzare le statue degli alti valori dell'uomo e della nazione».²³

Giovanni Papini e Giuseppe Prezzolini, dal canto loro, sin dal primo numero del «Leonardo» (4 gennaio 1903), si erano dichiarati seguaci de *L'Ideale imperialista*, «nemici di ogni forma di pecorismo nazareno e di servitù plebea», evidenziando valori e sdegni che esprimevano la loro ansia di «superamento», di una «intensificazione» dell'esistenza che vedeva nella guerra una sorta di prova iniziatica. Socialismo, democrazia e parlamentarismo hanno in comune, ai loro occhi, «le più gravi macchie»: «l'inintellettualismo e l'antiindividualismo»; «i politici delle classi del basso», secondo loro, fanno «le dimostrazioni, i discorsi terribili» ma non hanno «il coraggio di passare dal verbo all'azione»,²⁴ Prezzolini e compagni, che si dicono diversi perché «idealisti» e votati all'assoluto, coltivano invece tendenze antiegalitarie e antidemocratiche, praticano il culto dell'io e l'egomegalia, in nome dei quali predicano un attivismo nazionalista e guerrafondaio, nutrito di derive autoritarie – ben in linea, peraltro, con le aspirazioni della piccola e media borghesia desiderosa di elevazione.

Giuseppe Antonio Borgese, anche lui, allontanatosi dai leonardiani e postosi all'ombra di Corradini e di D'Annunzio, reclamava su «Hermes» il gusto di essere «idealisti in filosofia, aristocratici in arte, individualisti nella vita», presto ammantando l'estetismo con i vezzi dell'imperialismo e del nazionalismo. La rivista «Hermes», rigettato il «paganesimo» del «Leonardo», si troverà a «simpatizzare con le forze conservatrici del cattolicesimo», di cui dichiarava di «amare l'energica tendenza al dominio meglio che le parole di mansuetudine». Presto, riempiendo di spirito reazionario la parola d'ordine del «classicismo», prerogativa delle «anime belle» vogliose di eroismo, arriverà a coniugarla con il culto della «stirpe», di cui D'Annunzio era riconosciuto «profeta».²⁵

L'azione culturale a largo raggio di D'Annunzio, infatti, fece da volano allo scontento di questi giovani letterati e contribuì ad accrescere nel Paese, anno dopo anno, l'irrequietezza e la tensione verso l'azione. I personaggi creati dal vate fin da inizio secolo, tra il Claudio Cantelmo de *Le vergini delle rocce* (1895) e lo Stelio Effrena de *Il fuoco* (1900), si rivelano, in questa fase di delicato trapasso culturale e sociale, potenti modelli per una generazione ansiosa di protagonismo e propensa a proiettare i propri ideali estetici sul piano politico; largamente imitato, «dalle ampie volute di frasi immaginifiche, che parevano dire grandi cose e sfumavano nel vago, illudendo e deludendo» era di per sé uno stile «imperialistico», come notava acutamente Benedetto Croce.²⁶

Per comprendere le fasi del crescendo che, tra il 1900 e il 1912, portò D'Annunzio e molti altri ad amplificare i toni della propaganda attorno alla guerra, delineandone sempre più enfaticamente lo sfondo mistico e sacrale, occorre però ricordare che l'Italia, subito dopo il compimento dell'Unità, nel cercare una sua collocazione sullo scenario internazionale, cominciò ad avanzare aspirazioni coloniali dirette sia verso il Corno d'Africa sia verso le coste del Maghreb, da tempo oggetto di dura contesa in Europa. Proprio dopo lo «schiaffo di Tunisi», quando la Tunisia divenne protettorato francese (1881), l'Italia, impartendo una brusca svolta alla sua politica estera, avviò con la Germania e l'Austria-Ungheria i contatti diplomatici che portarono alla firma della Triplice Alleanza, la quale sanciva di fatto la rinuncia

al Trentino e alla Venezia Giulia. Nasceva così il mito del «Risorgimento incompiuto» o tradito, cui l'Italia cercò risarcimento rafforzando le ambizioni africane. Irredentismo e espansione coloniale divennero così, congiuntamente e anche in sede letteraria, i due pilastri della polemica nazionalista, coniugandosi strettamente con la questione identitaria.

Già nel 1903, D'ANNUNZIO, nel secondo libro delle *Laudi, Elettra*, fondeva in una sola polemica motivi irredentistici e temi imperialistici, lamentando la «calpestatà corona» dei monti sopra Trento, l'Istria «perduta» e «le porte d'Italia» «alla mercé del nemico», insieme deplorando la decadenza di «Roma, guerriera senz'arme» e invocando la fondazione di un nuovo dominio sul mare. E nel ricordare il sacrificio degli eroi risorgimentali, nel celebrare «la vetta ridente [...] di giovine sangue» «su l'antico fiume/esperto di strage», piangeva l'ora presente, cui «manca/ il vergine eroe [...] che con la sua man pura [...] iniziò la nova Epopea»: quella volta al riscatto della passata grandezza e alla rifondazione dell'Impero.

Esausto è il latte della Lupa stracca
nelle flaccide mamme, e tutto è spoglio
dai ladruncoli il fico ruminale.
Acca Larenzia luca da baldracca.
L'oca senz'ale abita il Campidoglio
e la talpa senz'occhi il Quirinale.
[...] La gloria fu. L'ultime vite insigni
si spengono sul suol di Dante
[...] Vanno lungi da noi l'Aquile e i Cigni
[...] Alziamo gli Inni funebri, sul gregge
ignaro, alla Potenza che ci lascia,
alla Bellezza che da noi s'esilia.²⁷

Nel suo stile arcaizzante, D'Annunzio presentava la «Patria» in una cornice mitologica, come la «Grande Madre» impantanata nel fango, in attesa di essere redenta dal sangue dei suoi figli, e, attingendo in modo spregiudicato al repertorio del mondo classico, riusciva ad esaltare la guerra in una dimensione mistica e religiosa, quasi liturgica e misterica.

Italia, Italia, [...] Ovunque i bei pensieri e i grandi fatti
si preparino, quivi arde un altare
alla Dea Roma e il buono Eroe s'attende.
Sveglia i dormenti e annunzia ai desti: «I giorni
sono prossimi. Usciamo all'alta guerra!». ²⁸

Negli anni seguenti, l'orizzonte geografico della propaganda dannunziana si dilaterà dai confini nord-orientali delle Alpi fino al Quarnaro e al continente africano, traendo continuo alimento dalle vicende di politica estera, che vedono addensarsi nuove tensioni. Così, sullo sfondo della Crisi Bosniaca che sta per giungere al punto massimo di frizione (l'annessione austro ungarica della Bosnia-Erzegovina avverrà di qui a pochi mesi), D'ANNUNZIO scrive la tragedia in versi *La nave*, che, forte di una

retorica sacralizzante, rilancia la questione «adriatica», facendola coincidere con una religiosa rifondazione dell'identità nazionale:

[...] Rinati siamo. In mare
 ci ribattezza il nostro Dio. La nave
 Ei dà per cuna al popolo novello.
 [...] La patria è su la nave.²⁹

Singolare esperimento di un teatro volto alla trasfigurazione allegorica della realtà, *La Nave* offriva al pubblico catartici esempi di eroismo, ammantava di retorica superomistica un lontano episodio della storia patria (la fondazione di Venezia) per farne un richiamo alla potenza della «nazione eletta», piegava lo stile magniloquente della tragedia greca ad effetti di suggestione collettiva e pervertiva il valore della sacralità della patria introducendovi il veleno della supremazia naturale del più forte, in linea con lo spirito di 'riconquista' del prestigio atavico al quale D'Annunzio si era votato. La tragedia venne rappresentata nel gennaio del 1908 a Venezia e corse i teatri nelle zone irredente, fra continue dimostrazioni antiaustriache.

Su questo terreno già ben dissodato, venne ad inserirsi, nel febbraio del 1909, qualche cosa di nuovo: l'esaltazione della *bellezza* della guerra; la rivendicazione della necessità della lotta ai fini della sopravvivenza e dell'evoluzione degli individui e dei popoli; la celebrazione estetica dell'ordigno bellico, in tutta la sua valenza meccanica e distruttrice. Nel manifesto di fondazione del Futurismo e nei successivi manifesti, il tema polemico, cui viene conferita una rilevanza eccezionale, si libera dalla cornice classicheggiante «passatista», che era stata propria a tanto dannunzianesimo, e la guerra entra in un'aura mitica in senso tutto moderno: come manifestazione della velocità, del simultaneismo, del progresso tecnologico, come esaltazione di «tutte le libertà», come «igiene del mondo»: ³⁰ specchio, insieme, delle leggi cosmiche e di una situazione sociale affatto nuova che vede, nell'aggressività e nel conflitto, l'essenza stessa della modernità. Se il Primo Manifesto *glorifica* la guerra, il successivo, *Uccidiamo il chiaro di luna*, sempre del 1909, contiene brani di ispirazione tirtaica, dove il sangue è ossessivamente evocato come crisma sacro dell'eroismo e dove Marinetti si rivolge ai suoi lettori, e in particolare ai giovani, quasi in veste di istruttore di un Centro Addestramento Reclute alla vigilia di un conflitto:

noi oggi insegniamo l'eroismo metodico e quotidiano, il gusto della disperazione, per la quale il cuore dà tutto il suo rendimento, l'abitudine all'entusiasmo, l'abbandono alla vertigine.... [...] il tuffo nella morte tenebrosa sotto gli occhi bianchi e fissi dell'Ideale.... E noi stessi daremo l'esempio, abbandonandoci alla furibonda Sarta delle battaglie, che, dopo averci cucita addosso una bella divisa scarlatta, sgargiante al sole, ungerà di fiamme i nostri capelli spazzolati dai proiettili...[...] Bisogna che gli uomini elettrizzino ogni giorno i loro nervi ad un orgoglio temerario!.... Bisogna che gli uomini giuochino d'un tratto la loro vita [...] stando chini sui vasti tappeti verdi della guerra, covati dalla fortunosa lampada del sole. Bisogna, – capite? – bisogna che l'anima lanci il corpo in fiamme, come un brulotto, contro il nemico, l'eterno nemico che si dovrebbe inventare se non esistesse. Guardate laggiù, quelle spiche di grano, alineate in battaglia, a milioni.... Quelle spiche, agili soldati dalle baionette aguzze,

glorificano la forza del pane, che si trasforma in sangue, per sprizzar dritto, fino allo Zenit. Il sangue sappiatelo, non ha valore nè splendore, se non liberato, col ferro o col fuoco, dalla prigione delle arterie! E noi insegneremo a tutti i soldati *armati* della terra come il sangue debba essere versato!³¹

E così via, in un delirio fantastico che mescola suggestioni da religioni orientali e immagini oniriche, ansia filoneista e maschia espansione vitalistica, e che culmina nell'introduzione di un nuovo conturbante motivo: quello della sensualità della battaglia: «Ecco la furibonda còpula della battaglia, vulva gigantesca irritata dalla foia del coraggio, vulva informe che si squarcia per offrirsi meglio al terrifico spasimo della vittoria imminente!».³² MARINETTI riprenderà le sue analogie belliche a sfondo sessuale in quasi tutte le opere successive e in particolare ne *Lalcova d'acciaio* (1921), dove macchinismo e sensibilità liberty trasformano il carro armato in una alcova e l'Italia in una desiderabilissima dea-fanciulla «di verginità incorruttibile»,³³ da possedere come in una ispirata ierogamia.

Nel settembre del 1911, l'Italia si lancerà nell'impresa libica, che MARINETTI saluterà con il *Manifesto a Tripoli italiana* e che celebrerà ne *La battaglia di Tripoli*,³⁴ dove la guerra, trasfigurata in chiave ludica (il «cannone-giocattolo», «l'orchestra delle trincee», «gli obici agricoltori», ecc.), è decantata nel suo aspetto estetico, tecnologico e macchinistico, assaporata come una spettacolare pirotecnia, come una festa orgiastica e sanguinaria, da godere in tutte le sue componenti sensoriali: sonore, visive, olfattive, cromatiche. La capacità marinettiana di rappresentare in forme di pura invenzione il messaggio ideologico trova anche conferma nel polemico «romanzo» antiaustriaco in versi liberi *Le monoplan du Pape* (1912), quasi anticipazione di fantasia aeropoetica, in cui Marinetti prefigura una guerra tra Italia e Austria, in cui i «nostri» hanno naturalmente la meglio. Composto in francese nel 1911, durante la Guerra Italo-Turca, e ripubblicato nel '14 in italiano con il meritato sottotitolo di «romanzo profetico» e con una dedica a «Trieste, nostra bella polveriera», *Le monoplan du Pape* è frutto del proverbiale sguardo lungo di Marinetti, cui il conflitto tripolino si rivelava già, pur in tempi di Triplice Alleanza, in tutta la sua portata di prova generale per una mobilitazione ben più ampia, che avrebbe dovuto trovare il suo «naturale» compimento in un conflitto contro gli Imperi Centrali.

Sarà proprio nell'esaltazione, pressoché corale, dell'impresa libica, che verranno definitivamente messi a punto gli strumenti retorico – immaginativi che faranno la forza del l'arsenale propagandistico del '14-'15. Tra le tante voci celebrative della conquista della Libia e della guerra in Dodecaneso, spicca ancora una volta quella di D'ANNUNZIO che, nel quarto libro delle *Laudi*, *Merope*, forse ispirato dal credo degli avversari arabi, invoca anche per i soldati italiani la suggestione di una «guerra santa», conferendo all'azione aggressiva dell'Italia l'alone mistico della guerra voluta da Dio

Italia! Italia! Non fu mai tuo maggio,
 sì novo come questa tua stagione
 meravigliosa in cui per te si canta
 con la bocca rotonda del cannone.

Questa è per te la primavera santa
[...] Come vivremo, o bella, per servirti?
come morremo, o fior delle contrade,
perché tu c'inghirlandi de' tuoi mirti?
Del miglior sangue fa le tue rugiade
[...] se il paradiso è all'ombra delle spade.
[...] per noi dalla libica Sibilla,
[...] la sentenza di Dio si disigilla.³⁵

Le *Canzoni delle gesta d'oltremare* raccolte nel libro, nella volontà di contribuire al prestigio italiano a livello internazionale, magnificano l'idealità della riscossa latina attraverso l'apoteosi degli eroi e delle loro imprese, sullo sfondo di una fosca estetica tanatofila, volta ad illustrare la dimensione esemplare e definitiva dell'azione gloriosa.

Guerra! È il croscio dell'Aquila che vola.
Guerra! Una gente balza dalla morte,
s'arma, s'assolve nell'eucaristia
del mare, e salpa verso la sua sorte.
Non più si volge indietro. Guerra!
[...] Canto la Morte, alata e illuminata
come la prima legge della luce.
La vita è meno fertile. È rinata
da lei l'alta bellezza. Ella produce
le semenze che noi nella ruina
seminerem cantando. [...]
Non ha tombe ma trofei.
[...] I più giovini eroi sono i suoi gigli.³⁶

Pubblicate in prima battuta sul *Corriere della Sera*, le *Canzoni* ebbero grande risonanza, tale che, ricorda Benedetto Croce, la stampa tutta «entrò in un volontario delirio dionisiaco e coperse di immagini sgargianti e di iperboli mostruose tutte le mosse e gli incidenti della guerra».³⁷

Dal prevalere di quest'onda emotiva e irrazionale, nasceva anche il discorso pascoliano del 1911, *La grande proletaria s'è mossa*, approdo involutivo di un socialismo anarchico e soreliano che ora reclamava il diritto di conquistare, a spese di un altro popolo, un nuovo «nido» alla nostra «nazione proletaria». Il poeta di Barga, trasportato dall'entusiasmo ma soprattutto mosso dalla necessità di giustificare il prezzo di vite richiesto dall'impresa, insiste su una serie di argomentazioni che diventeranno i pezzi forti della propaganda del '14-'18: dalla guerra che impone «come non si può fare altrimenti [...] la pace», ai «feriti felici della loro luminosa ferita»; dai «bambini [che] rompono per i feriti il loro salvadanaio», alla «vittoria [che] rende felice anche i morti» fino alla «gaia canzone d'amore e ventura», che, come un «inno funebre», «cantano a se stessi gli eroi ventenni». E, per testimoniare l'animo buono dei nostri «cari fanciulloni soldati», del nostro esercito «che ha l'armi micidiali e il cuore pio, che reca costretto la morte e non vorrebbe portar che la vita», non esita, nel suo bamboleggiare, di fronte a invenzioni di incredibile cinismo, come nelle righe seguenti:

Il bersagliere, di quelli fulminati di fronte e pugnati alle spalle, raccoglie di tra i cadaveri una bambina araba: la tiene con sè nella trincea, la nutre, la copre, l'assicura. Tuonano le artiglierie. Sono il canto della cuna. Passano rombando le granate. La bambina è ben riparata, e le crede, chi sa? balocchi fragorosi e luminosi. Ella è salva: crescerà italiana, la figlia della guerra.

L'aspetto più interessante di questo discorso è tuttavia il fatto che esso si muova in un'ottica di trasfigurazione religiosa: della patria, «pura» e «santa», «madre d'ogni umanità», «tanto forte quanto pia»; del popolo italiano, che, riunito e affratellato nel sacrificio, si consacra finalmente come nazione; della campagna libica stessa, presentata come guerra, ebbene sì, «difensiva», e «ispirata dal sublime pensiero che [l'Italia], pur mo' redenta, doveva a sua volta divenir redentrica». Secondo PASCOLI, l'Italia, «grande martire delle nazioni», «che con San Francesco rese più umano [...] persino Gesù Nazareno», dava prova con questa guerra di «eroica e materna pietà che ha virtù di simbolo». Esercitando «il suo diritto» su «una vasta regione bagnata dal *nostro* mare» essa ottemperava non solo «al suo materno ufficio di provvedere ai suoi figli volenterosi»; non solo «al suo solenne impegno coi secoli augusti delle sue due Istorie «passate; non solo all'obbligo morale di coronare il suo «risorgimento» – ma rispondeva «al suo dovere di contribuire, per la sua parte, all'umanamento e all'incivilimento dei popoli».

Soprattutto, «in questa sua *prima* grande guerra», nel cui adempimento secondo Pascoli si inverava «la prima ora che abbiamo avuta, dopo tanti anni, di coscienza di noi, d'amore e concordia», il popolo italiano si ritrovava religiosamente affratellato e unanime, oltre le differenze regionali e di classe: comunità di figli che servono la loro Grande Madre e per lei lietamente vanno a morire. La scuola della guerra è dunque «la più grande, la più bella, la più benefica scuola»: in essa «s'insegna a vigilar sempre [...], s'insegna a patire [...], s'insegna a morire», a rendere «alla Patria [...] volentieri, [...] giocondamente, [...] sorridenti, la vita che ci diede». ³⁸

Il tema della guerra come «festa del sangue» tornerà in primo piano nei dibattiti che preludono alle «radiose giornate di maggio» e sarà centrale nei *Canti della guerra latina*, quinto libro delle *Laudi*, da D'ANNUNZIO dedicato alla esperienza della Prima Guerra Mondiale. Qui, il poeta, conscio della risonanza data alle sue parole e affascinato dalla possibilità di influire sul comportamento dei militi sul campo di battaglia, si impegna nella giustificazione a tutto campo di ogni aspetto della guerra e della violenza, giustificandolo su base storica ed epica e trasfigurandolo in senso religioso. Le immagini dei feriti e dei morti, iscritte in una prospettiva evangelica, assumono una valenza martiriologica, di testimonianza di virtù e di coraggio, mentre l'umile soldato si ammanta della bellezza sublime dell'eroe votato al sacrificio. Il repertorio pagano dal quale il vate aveva in passato attinto a piene mani recede in secondo piano: la guerra si tinge di santità attraverso il richiamo ad un Dio inesorabile, che concede la vittoria solo in cambio di una dedizione totale, di una serie innumerevole di morti offerti in olocausto. Il semplice fante nella sua trincea, che, anonimo come granello di sabbia, si immola al fuoco nemico nell'adempimento sereno del dovere, si riveste delle virtù eucaristiche del Figlio

dell'Uomo. Il fante italiano è *Il Rinato*, assimilato al Cristo: i suoi martiri, il suo supplizio, le sue ferite sono quelle del Salvatore; come il Salvatore egli sempre risorge e si immilla nella morte, fecondando col suo esempio l'ardimento dei fratelli che, insieme a lui, provvedono alla continua fornitura di sangue per il fonte battesimale della patria. L'adozione spregiudicata d'un apparato linguistico di derivazione liturgico – sacramentale e la manipolazione delle convinzioni religiose radicate nell'immaginario collettivo concorrevano così alla legittimazione di un dovere sacro, imposto da una «religione di stato», in una prospettiva però ben distante dall'etica cristiana del perdono ma carica anzi di furore e di propositi vendicativi; contemporaneamente, il linguaggio religioso introduceva nello scenario bellico le immagini del rito collettivo, delle moltitudini in preghiera, di una comunità pronta all'oblazione: immagini attraverso cui la strage disumana si tramutava in sacrificio di fede e la morte individuale veniva sublimata in vista di una resurrezione collettiva, nella prospettiva escatologica della vittoria nazionale.

Altri canti di quella raccolta puntavano invece semplicemente sulla esaltazione della «bella morte», sull'estetica della sfida estrema, sulla mistica dell'azione, sul sacro vincolo del cameratismo, che trasforma l'epopea individuale della guerra nel viaggio gioioso e solidale della migliore gioventù verso l'intrepida morte dei combattenti: tutti temi nel declinare i quali Gabriele D'Annunzio primeggia.

Ma D'Annunzio non è il solo ad indulgere in questa retorica eroica, sacralizzante e aggressiva. Sulla scena, in contemporanea a D'Annunzio, spesso echeggiandone o imitandone toni e atteggiamenti, parlano e agiscono in molti. Tra questi, c'è anche Mussolini, che dalla magniloquenza dannunziana si lasciò variamente ispirare. Sul debito che la retorica del Regime contrasse nei riguardi di D'Annunzio, del futurismo e della cultura interventista molto è già stato scritto³⁹ – e molto resterebbe tuttavia da indagare. È però soprattutto importante considerare che proprio negli anni che precedono la Grande Guerra si formò quell'enorme carica d'energia politica e sociale che portò all'ascesa del fascismo: come i ventenni del primo Novecento si erano abbeverati di Risorgimento, così la maggior parte degli intellettuali fascisti si formò sulla retorica nazionalista e misticheggiante, epica e bellicista a un tempo, che fu propria della generazione primo novecentesca.

NOTE

¹ Così A.CORTELLESA in *Fra le parentesi della storia*, in *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella prima guerra mondiale*, a c. di A.Cortellesa, Bruno Mondadori, Milano 1998, p.35.

² Cfr. M.ISNENGI, *Il mito della Grande Guerra*, Il Mulino, Bologna 2014.

³ In una serie di accesi articoli poi raccolti in: FDE ROBERTO, *Al rombo del cannone* (Treves, Milano 1919).

⁴ M.BONTEMPELLI, *Meditazioni intorno alla guerra d'Italia e di Europa*, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1917, p.234.

⁵ Inquadrato poi nell'esercito regolare e decorato al valore, CURZIO MALAPARTE pubblicò dopo la guerra un polemico saggio-romanzo, *Viva Caporetto!* (Stabilimento lito-tipografico M. Martini,

- Prato 1921; poi ripubblicato con il titolo *La rivolta dei santi maledetti* in cui denunciava la vergogna di una guerra mal condotta, che aveva portato ad una inutile strage, auspicando che la disfatta potesse essere l'inizio, in Italia, di una rivoluzione simile a quella russa.
- ⁶ C. ALVARO raccolse le liriche di quegli anni in: *Poesie grigioverdi* (Bernardo Lux, Roma 1917) e le ripropose nel dopoguerra (*Il viaggio*, Morcelliana, Brescia 1942) alla luce di una nuova prospettiva.
- ⁷ Cfr. C.E.GADDA, *Giornale di guerra e di prigionia*, G.Sansoni, Firenze 1955; seguirà un *Diario di Caporetto*, pubblicato solo nel 1991.
- ⁸ Cfr. P. MONELLI, *Le scarpe al sole*, Cappelli Editore, Bologna 1921.
- ⁹ U. SABA, *Congedo*, vv.1-2; pubblicata in appendice al *Canzoniere*, a c. di G.Castellani. Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1981; ora in *Le notti chiare erano tutte un'alba*, cit., p. 85. Ma cfr. anche *Bersaglio*, da *Versi militari* (1908) pubblicata in *Poesie* (Casa Editrice Italiana, Firenze 1911), ora *ivi*, p.84.
- ¹⁰ Cfr. G.A.BORGESE *Italia e Germania* (Elli Treves, Milano 1915); *Guerra di redenzione* (Rava e C., Milano 1915); *La guerra delle idee* (Elli Treves, Milano 1916); *L'Italia e la nuova alleanza* (Elli Treves, Milano 1917).
- ¹¹ G.PAPINI, *Campagna per il forzato risveglio*, in «Leonardo», IV, 3° serie, agosto 1906, ora in *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, I, «Leonardo», «Hermes», «Il Regno», a c. di D.Frigessi, Einaudi, Torino 1960, pp.312–316.
- ¹² La rivista «Lacerba» sarà particolarmente attiva per la causa interventista. Di A.SOFFICI, cfr. *Kobilek*, Libreria della Voce, Firenze 1918 e *La ritirata del Friuli – Note di un ufficiale della seconda armata*, Vallecchi, Firenze 1919.
- ¹³ G.PAPINI, *Amiamo la guerra*, in «Lacerba», II, 20, ottobre 1914, pp. 274–275; ora in *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, IV, «Lacerba», «La Voce» (1914–1916), a c. di G. Scalia, Einaudi, Torino 1961, pp.329–331.
- ¹⁴ Cfr. G. COMISSO, *Giorni di guerra*, scritto negli anni del conflitto ma solo: Mondadori, Milano 1930.
- ¹⁵ C.GOVONI, *Guerra*, in *L'inaugurazione della primavera*, Libreria della Voce, Firenze 1915.
- ¹⁶ P. BUZZI, *L'ordine chiuso*, da *Poema dei quant'anni*, Edizioni futuriste di Poesia, Milano 1922; ora in *Le notti chiare erano tutte un'alba*, cit. p. 77.
- ¹⁷ G. PREZZOLINI, *La pagina di Prezzolini*, «La Voce», VII, 1, 15 dicembre 1914, pp.37–39; ora in *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, IV, cit., pp. 411–412.
- ¹⁸ Giovanni Boine morì trentenne, di tisi, nel 1917. Alla vigilia della guerra pagò il suo contributo agli entusiasmi interventisti con i *Discorsi militari* (Libreria della Voce, Firenze 1915).
- ¹⁹ Di M.PUCCINI, cfr. il romanzo *Cola o il ritratto dell'italiano*, uscito nel 1927, ma redatto a partire dal 1917 sulla base delle esperienze dirette dell'Autore; ripubblicato dal 1935 col titolo *Il soldato Cola*.
- ²⁰ A. PALAZZESCHI, *Evviva questa guerra!*, in «Lacerba», 195, III, 22, p. 162; ora in *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, IV, cit., p.398.
- ²¹ Renato Serra e l'irredentista triestino Scipio Slataper morirono sul Podgora, nel '15, e Carlo Stuparich, nel maggio del '16, sul monte Cengio.
- ²² E.CORRADINI, *Per coloro che risorgono*, in «Il Regno», I (1903), 1, pp.1–2; ora in *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, I, cit., pp.441–443.
- ²³ *Ivi*.
- ²⁴ G. PREZZOLINI, *L'aristocrazia dei briganti*, in «Il Regno», I (1903), 3, pp.5–7; ora in *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, I, cit., pp.459.
- ²⁵ Cfr. *Prefazione*, in «Hermes», I, 1, 1 gennaio 1904; ora in *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, I, cit., pp.369–371.
- ²⁶ B. CROCE, *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, Laterza, Roma–Bari 1973, p.247.

- ²⁷ G. D'ANNUNZIO, *Canti della morte e della gloria*, I, vv.9-14; in G. D'Annunzio *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi. Elettra*; ora in G. D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, a c. di A.Andreoli e N.Lorenzini, Mondadori, Milano 1995³.
- ²⁸ G. D'ANNUNZIO, *Nel primo centenario della nascita di Vincenzo Bellini*, vv.200-216; in *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi. Elettra*; ora in G. D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, cit., pp. 327-333.
- ²⁹ G. D'ANNUNZIO, *La Nave*, Fratelli Treves Editori, Milano 1908, pp. 17-32.
- ³⁰ FT.MARINETTI, *Fondazione e Manifesto del Futurismo* ora in FT.Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a c.di L.De Maria, Milano, Mondadori, 1968; 1990³, p. 710-11.
- ³¹ FT.MARINETTI, *Uccidiamo il chiaro di luna* in FT.Marinetti, *Teoria e invenzione* cit., pp.16-17.
- ³² Ivi, p.26
- ³³ FT.MARINETTI, *Lalcova d'acciaio*, Casa Editrice Vitagliano, Milano 1921, p. 360.
- ³⁴ Raccolta di *réportages* della guerra di Libia scritti nel 1911 per il giornale parigino «L'Intransigeant», fu tradotto e pubblicato in Italia dalle Edizioni Futuriste di Poesia, Milano 1912.
- ³⁵ G.D'ANNUNZIO, *La canzone d'oltremare*, in G. D'Annunzio *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi. Merope*, vv. 4-126; ora in G. D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, cit., pp. 647-652.
- ³⁶ Ivi.
- ³⁷ B. CROCE, *Storia d'Italia*, cit., p.263. Ma anche Croce, piuttosto ambiguo nel suo giudizio, finisce per assolvere la guerra libica: cfr. ibidem, pp.260-262.
- ³⁸ G. PASCOLI, *La grande proletaria si è mossa*, in G.PASCOLI, *Prose, I. Pensieri di varia umanità*, a c. di A.Vicinelli, Mondadori, Milano 1974⁴, pp. 557-569 (corsivi nostri).
- ³⁹ Cfr., ad esempio, G.Lazzari, *Le parole del fascismo*, Roma, Argileto, 1975; A.Simonini, *Il linguaggio di Mussolini*, Milano, Bompiani, 1978; *Parlare fascista. Lingua del fascismo, politica linguistica del fascismo*. Atti del Convegno di studi (Genova, 22-24 marzo 1984), in «Movimento operaio e socialista» VII, 1 (genn.-apr.); E.Golino, *Parola di Duce. Il linguaggio totalitario del fascismo*, Milano, Rizzoli, 1994; F.Foresti (a cura di), *Crede, obbedire, combattere. Il regime linguistico nel Ventennio*, Bologna, Pendragon, 2003; L.Ricci, *La lingua dell'impero. Comunicazione, letteratura e propaganda nell'età del colonialismo italiano*, Roma, Carocci, 2005.

I racconti di guerra di Federico De Roberto: finzione e testimonianza?

ANTONELLA CAPRA

UNIVERSITÉ DE TOULOUSE - JEAN JAURÈS

A MIO PADRE, CLASSE 1915

NEL 1919 FEDERICO DE ROBERTO PUBBLICA UNA SERIE DI SAGGI EDITI DA TREVES CON IL TITOLO *AL ROMBO DEL CANNONE*, SEGUITO DA *ALL'OMBRA DELL'OLIVO*, DEL 1920.

L'EUROPA È APPENA USCITA DALLA GUERRA, IL LETTORE È ANCORA INTERESSATO ALL'ARGOMENTO E L'AUTORE, SOLITAMENTE PIUTTOSTO SCHIVO RIGUARDO ALLA POLITICA¹, GIUSTIFICA FIN DALLA PREFAZIONE QUESTI SCRITTI:

Mentre si decidevano le sorti della Patria e del mondo non era possibile distrarre la mente dall'immane tragedia, al paragone della quale ogni opera di fantasia sarebbe rimasta priva di senso.²

I saggi inclusi nella raccolta sono testi molto diversi fra loro (recensioni, ritratti di personaggi storici, commenti su avvenimenti e battaglie) che però trovano una coerenza nel fatto che «l'autore si volse alla storia per cercarvi ammaestramenti e conforti»³.

Inizia forse così, nonostante il giudizio tutt'altro che positivo di queste produzioni da parte della critica, la ricerca di una giustificazione al massacro, per un uomo di pensiero che vivrà tutto il conflitto lontano dal fronte (sia come soldato, data la sua età troppo matura – DE ROBERTO aveva allora più di 50 anni – sia in quanto giornalista, richiamato a Catania dalla propria nevrosi e dalla malattia della madre).

Dopo questo saggio, dal 1919 al 1923, egli pubblicherà, su riviste e giornali, i 9 racconti che costituiscono la materia delle *Novelle di Guerra*⁴. Quasi produzioni riservate a una cerchia di specialisti o di linguisti, mai menzionati nelle antologie scolastiche, i racconti di guerra sono stati recentemente riproposti al grande

pubblico da una nuova edizione curata da ANTONIO DI GRADO, per E/O⁵. Due di essi sono stati tradotti in francese nell'edizione a cura di MURIEL GALLOT⁶.

I racconti non hanno incontrato il favore degli studiosi di DE ROBERTO, considerati piuttosto come un'opera obbligata dalla necessità finanziaria o patetica, da parte dello scrittore, di ritrovare il favore del pubblico, o – peggio – da uno slancio patriottico e nazionalista. Nell'edizione prestigiosa dei Meridiani Mondadori, si trova solamente il racconto *La Paura* (unanimamente salutato dalle critiche). Rispetto alle altre novelle MADRIGNANI sostiene:

L'impulso è quello di neofita che esalta la « guerra santa » e descrive l'eroismo e i sacrifici dei « nostri » soldati. Toni propagandistici si alternano a certa rettorica politica nell'esaltazione del motivo unificatore della patria da difendere.⁷

Benché il giudizio sia in seguito attenuato da argomenti meno radicali, ove si afferma che il metodo realista utilizzato «diventa il metodo della verità» e che «senza volerlo le novelle convogliano e ritrasmettono notizie sulla vita militare che contrastano con il quadro della letteratura ufficiale», in generale i racconti sono tacciati di retorica e paternalismo, di patriottismo sincero ma di maniera. MADRIGNANI conclude, tuttavia, ammettendo che grazie a un realismo «demitizzante», «la guerra non è più scuola di vita, maestra di patriottismo, palestra di eroismo ecc., è un'esperienza diretta, di inequivocabile semplicità». E riconosce non solo il ritorno a un verismo sincero, ma anche un'impronta giornalistica atta a mettere in difficoltà una visione stereotipata e imposta della Grande Guerra.

NUNZIO ZAGO, nella premessa all'edizione del 2010, sembra al contrario mettere in evidenza una potenzialità innovativa, accordandosi con altri sullo sperimentalismo derobertiano e considerando queste opere come un vero contributo alla letteratura di guerra allora in voga. Nella stessa edizione, la curatrice R. ABBA TICCHIO segnala l'uso del dialetto e dell'umorismo come punti di forza di questa produzione.

A. DI GRADO, infine, attenua il giudizio sul DE ROBERTO interventista dell'ultima ora e patriota per forza, sottolineando come nelle novelle (e non solo nella ormai celebre *La paura*) il conflitto si definisca «orrendo» e che l'uso del dialetto «testimonia di una unità nazionale irrealizzata», sulla scia del pensiero de *I Viceré*.

Nonostante le analisi critiche tendano a rivalutarle, le novelle di guerra non sono però ancora state studiate – ci sembra – secondo quanto lo stesso DE ROBERTO ci suggerisce, attraverso scelte stilistiche ben precise. La novità nell'ambientazione dei racconti, l'originalità della creatività linguistica, la cura per alcuni dettagli e per i personaggi semplici hanno motivato il titolo proposto: «Finzione e testimonianza?». In effetti, la matrice verista di DE ROBERTO non può da sola (o non solo) giustificare alcune caratteristiche di queste novelle, quali l'attenzione investigativa del giornalista, il senso profondo degli scritti che va al di là di una didattica moraleggiante. Ci sembra, infatti, che l'autore abbia voluto capire e non solo illustrare, trasmettere un'esperienza e non solo raccontare. Persuasi che le pagine delle novelle derobertiane vogliano essere una sorta di *finzione testimoniale* o come si usa dire in francese di *docu-fiction*, ossia un'opera in cui la realtà rappresentata è talmente vicina e vera

che è portatrice di significato, ci siamo avventurati sulle tracce testimoniali/documentarie nello stile e nel contenuto delle Novelle di guerra.

FINZIONE E TESTIMONIANZA

Molte riflessioni sono state fatte sulla scrittura, la ricezione e la legittimità della testimonianza, soprattutto quando questa deve raccontare l'orrore della guerra. La finzione che vuole parlare di conflitti coevi e che è coetanea di testimonianze storiche o della letteratura memorialistica di altri intellettuali direttamente coinvolti, deve utilizzare, ci sembra, degli elementi che possano competere con essa. In altre parole, come riesce DE ROBERTO a rendere legittima la finzione rispetto alla sublimazione poetica di UNGARETTI, al diario di GADDA, agli scritti di MALAPARTE, LUSSU o STUPARICH? Il testimone come il lettore della testimonianza sono chiamati ad assumere un atteggiamento ben preciso e sono coinvolti nella dimostrazione della veridicità del racconto. La finalità etica e l'accredito del discorso restano un fondamento nel procedimento della testimonianza: il testimone deve avere la volontà di mostrare la veridicità del suo discorso, il lettore destinatario la volontà di valutare questa veridicità a partire da indizi formali ben precisi⁸.

Ora, la scrittura di testimonianza e la scrittura di finzione, in pratica una non-testimonianza, non possono essere poste sullo stesso piano, sono anzi per alcuni aspetti antitetice. Nella pratica dell'analisi stilistica, però, alcune regole stabilite per l'accredito della testimonianza si rivelano fondamentali per la scrittura di finzione. Ossia, le regole stilistiche e i procedimenti retorici del discorso testimoniale sono gli stessi di quelli del discorso narrativo, quando questo vuole raccontare una realtà esistita (anche se non vissuta direttamente). Si potrebbe anche ribaltare il punto di vista, affermando che ciò che è valido per la scrittura letteraria viene trasmesso come una regola alla scrittura testimoniale, perché essa sia accettata dal destinatario lettore. La scrittura di finzione dell'orrore bellico *non* può, infatti, derogare (almeno non sotto la penna di uno scrittore considerato rappresentate del verismo) alle regole della veridicità.

Secondo i curatori del volume sull'*Accréditation des discours testimoniaux*:

il s'agit pour le témoin de mettre en évidence la forme de la cohérence de son discours, forme qui passe par l'emploi d'éléments liés à un espace commun de sens, l'emploi de connecteurs argumentatifs, une mise en intrigue, la construction discursive d'un éthos, et par les moyens rhétoriques les plus divers.⁹

Tra i procedimenti citati, quello che ci sembra più significativo per il nostro approccio è quell'impiego di «elementi comuni di senso», che viene più volte ribadito dagli studiosi, chiamato anche «partage des présupposés et des connaissances communes» o ancora «l'implicite nécessaire à l'adhésion de l'autre»¹⁰.

Questa ricerca di adesione con l'altro (il destinatario, il lettore) ricorre come una condizione necessaria perché si attui la testimonianza. Le conoscenze comuni portano alla possibilità dell'esistenza di un implicito, che sarà la base di complicità

tra scrittore e lettore, fattore indispensabile per la trasmissione del pathos ma anche mezzo per la trasmissione del senso. Ed è attraverso procedimenti stilistici e retorici ben scelti che l'autore, sia esso testimone diretto o *traduttore* dell'esperienza altrui, riesce ad attivare un significato, perpetuare una situazione e trasmettere il messaggio, come monito, omaggio, riscatto, o semplicemente contributo alla memoria.

IL DOCU-FICTION: LE STRATEGIE RETORICHE E STILISTICHE

La finzione-testimonianza di DE ROBERTO è in armonia, dal punto di vista del contenuto e della scelta dei protagonisti, con gli elementi della testimonianza. Pensiamo, per esempio, alle varie figure emblematiche che vengono spesso ricordate: l'imbo-scato, il valoroso, il disertore, l'ufficiale rispettato... E alle azioni quotidiane che scandiscono la vita del soldato: la trincea, la Tappa, la posta, il rancio... E ancora ai sentimenti e pensieri che ricorrono senza sosta nelle testimonianze e nelle novelle: la nostalgia di casa, l'amore abbandonato, la solidarietà e la competizione, la paura, la pietà, l'orrore...

Eppure questi elementi *incontournables* (possibili vittime dell'accusa di letteratura di circostanza), lungi dall'essere banalizzate dalla frequenza di impiego, fanno la forza delle novelle, per la veridicità e l'autenticità che le anima. Anzi, sono proprio quelle azioni di *routine*, quelle figure quasi trasparenti nella loro mediocrità o quei luoghi così scontati da diventare iconografici, che rendono le novelle una testimonianza veritiera.

MICHELA TOPPANO, che ha lavorato sull'intera produzione derobertiana, scrive:

L'écrivain était parfaitement conscient de l'horreur de la guerre, comme en témoigne *La Paura*. Cependant il préfère ne pas s'y attarder. Toutes les autres nouvelles de guerre peignent le conflit sous un jour moins dramatique et même positif. Elles ne se déroulent jamais directement sur la ligne du front et ne décrivent jamais les affrontements belliqueux et leurs conséquences. [...] La plupart du temps le scénario se déroule à l'arrière du front. Les vicissitudes concernent des événements relevant d'une rassurante quotidienneté.

Benché non interamente d'accordo con la saggista, che oltre parlerà di «universo pacificato nella gerarchia», dobbiamo convenire che il quadro frequentemente scelto dallo scrittore è quello delle retrovie. Senza la necessità di atti eroici, senza la tensione della trincea (salvo, naturalmente ne *La Paura*), il soldato – semplice o graduato – viene rappresentato prima di tutto come un uomo; costretto sì a un certo comportamento dalle regole del conflitto, dell'uomo-soldato emerge tuttavia la profonda natura umana, declinata nelle varie sfaccettature, ma mai machietistica o stereotipata. Come dimenticare Frascalani, il fanfarone romano de *La Retata* o il fedele e testardo Ciccarino de *Il Trofeo*, lo zelante maggiore detective de *All'ora della mensa*, o il probo Tancredi de *L'ultimo voto*, o ancora i 6 soldati decimati ne

La Paura (di cui si finisce per conoscere il temperamento, il mestiere, gli affetti...)? DE ROBERTO ci regala una *palette* di personaggi indimenticabili, che non possono essere cantonati a mere imitazioni dei soldati «veri» a fini patriottici o memorialistici.

Tutti i personaggi – e qui la tecnica d'indagine giornalistica tipica del documento-finzione e la necessità di veridicità della testimonianza risaltano immediatamente – sono presentati, in effetti, attraverso elementi che li rendono non solo indimenticabili, ma «reali».

I nomi prima di tutto, che rinviano a quel *melting pot* regionale che ha caratterizzato la Grande Guerra; i protagonisti e i comprimari vengono descritti con minuzia e appunto nominati, come se da questo dettaglio ne andasse della loro esistenza, della loro traccia nella Storia. Vediamo letteralmente, così, i soldati martiri de *La Paura*: l'ancora imberbe Caletti, l'incredulo Maramotti, l'intrepido Gusmaroli, il rassegnato sarto Zocchi, il religioso Ricci e infine il ribelle Morana. Un altro esempio, tratto da *Nell'ora della mensa*, ci presenta personaggi secondari con una dovizia di particolari e con una precisione nei nomi e nei titoli, come se dovessimo conoscerli o come se li si dovesse citare, per dovere di memoria, come appunto si fa in una testimonianza:

[...] ma più importante di tutti, vero porto di mare [...] era la Tappa. La comandava il maggiore Costarica cavaliere Evaristo, riservista anzianotto [...]. Stravano sotto i suoi ordini un capitano, quattro subalterni, un ufficiale medico ed un veterinario [...]. Il capitano Gerolamo Pascucci, funzionante da aiutante maggiore [...] il tenente del genio Minozzi [...] il sottotenente Gozzadino nobile de' Gozzadini [...]¹¹

La stessa precisione, quasi maniacale (e qui paradossalmente DE ROBERTO tradisce forse la sua scrittura di finzione rispetto alla più serena testimonianza) si trova nella nomenclatura topografica e geografica. Un esempio ci è dato dall'inizio de *La Paura*: «[...] la desolazione della Valgrebbana, le ferree scaglie del Montemolon, le cuti delle due Grise, la forca del Palalto e del Plabasso, i precipizi della Felpola»¹².

Tra le tecniche di verosimiglianza, spicca però, e in modo assolutamente innovativo per l'epoca, l'utilizzo delle lingue regionali, esempio sperimentale di plurilinguismo ante-litteram. Accanto al linguaggio letterario e retorico allora in voga, lingua della celebrazione dei valori nazionali e morali del soldato perfetto, del comandante giusto, del valoroso combattente appaiono i dialetti. A torto questa scelta di DE ROBERTO è stata vista come una nota meramente folkloristica, la voce del «popolo diverso ed estraneo»¹³. Infatti, la presenza del dialetto controbilancia il linguaggio retorico e aulico utilizzato per i racconti di celebrazione, quello usato dai soldati graduati o nei comunicati militari (altro esempio, in realtà della ricerca di veridicità), e stempera così la «mitologia della guerra» (esasperata negli scritti ufficiali e scolastici dell'epoca). Ne *Il Rifugio*, accanto al commento dell'ufficiale: «È morto com'è vissuto... Non un lampo di ravvedimento; non un pensiero per i suoi cari... Lo stesso atteggiamento sprezzante, lo stesso falso sorriso sul viso appena più pallido...» si legge l'opinione del soldato semplice «A l'a nen völu essi gròpa; a s'ved ch'a l'era franch un fiol ad fedig!»¹⁴. Ci sembra che questa mimesi linguistica contribuisca alla modernità dei racconti; forse perché il lettore italiano è ormai da più

di vent'anni abituato a questo genere di *pastiche* linguistico, a quella eteroglossia che ha fatto il successo di molti scrittori contemporanei, ma anche e soprattutto perché grazie alla lingua schietta e semplice dei soldati ancora oggi questi racconti si possono leggere, contrariamente a tanta letteratura troppo legata a una pratica retorica pomposa tipica del periodo e a cui soggiace un'ideologia-propaganda non più accettabile.

Ma innanzi tutto i dialetti danno la parola e quindi rendono omaggio a coloro che più sono stati esposti alla violenza del conflitto: i soldati semplici, quei valorosi *loro malgrado* che sono diventati «carne da cannone». Operazione non scontata, anzi era forse strana o rischiosa in un'epoca dove l'esigenza dell'uniformizzazione linguistica era la priorità del governo.

Secondo ROSARIA SARDO, che fa notare come per DE ROBERTO la questione della lingua fosse da sempre un problema centrale della scrittura, attraverso un'analisi scrupolosa dell'uso dei dialetti, riesce a mediare i giudizi che limitano la scelta dell'autore a un ritorno al credo verista e quelli che lo proiettano verso sperimentazioni più avanguardistiche. Si noti bene come la studiosa sottolinei l'approccio giornalistico dell'autore:

Il plurilinguismo percepito, studiato e riprodotto dall'autore diventa, dunque, negli anni immediatamente postbellici, detonatore di un mutamento stilistico importante che riguarda non solo DE ROBERTO, ma tutti quegli autori che si lasciarono attraversare e trasformare dall'esperienza bellica, [...]. In particolare, nelle novelle di guerra derobertiane, con la loro carica tragicomica o la rappresentazione disincantata e tragica di un mondo che ha perso le sue coordinate valoriali tradizionali, un mondo già acutamente esplorato dal DE ROBERTO giornalista, pronto a cogliere le novità e le particolarità della realtà circostante, l'elemento polifonico dei tanti dialetti [...], resi in forma parodica ma più spesso in forma drammatica, si presenta come elemento importante e talvolta catalizzatore nello svolgimento della struttura narrativa.¹⁵

Alcuni esempi tratti dalle novelle metteranno in evidenza questa mimesi efficace e necessaria per dare voce alla popolazione dei soldati più umili.

Ne *La Posta*, un racconto al limite dell'intraducibile per il forte *pastiche* linguistico diatopico e diastratico che la caratterizza, il tenente Malvini legge al soldato contadino Valastro le lettere che riceve dal paese. La comicità che ne scaturisce ricorda delle trovate cinematografiche molto più tarde, da commedia all'italiana:

«Trecastagni! Zafarana! Cirino!...» borbottò l'ufficiale. «Che nomi!...». Poi, aperta la lettera e letta l'intestazione: «Caro figlio» cominciò a compitare: «Segno... regno... vegno colla prisente a basti... a fart... a darti boni notizzi di la nina... di la mia calata... di la mia saluti, e coni sfera... e assi sforo... e cossi spero sentiri di te... Hai capito?». «Sissignore!... Lei leggi molto beni... I miei compagni non ci la fanno!». «Archi presenti...» riprese Malvini, sorridendo tra sé dell'ingenua lode «Archi parenti... Ah, ecco! Anche parenti, uncini e anime... carini e onice... Accidenti che scrittura!... Ricini e anice...». Valastro che si era sollevato sopra un fianco, con gli occhi intenti al lettore, suggerì appuntando l'indice: «Parenti, vicini e amici» [...].¹⁶

Se ne *La Retata*, dove il soldato Frascalani ‘romano de’ Roma’ riesce a catturare un intero plotone di austriaci solamente decantando il rancio delle truppe italiane, l’uso del dialetto raggiunge l’effetto comico più alto, la frantumazione linguistica, che restituisce ad ogni soldato la sua parlata regionale e familiare e dunque lo presenta come individuo, serve la portata tragica della guerra, in particolare ne *La Paura*:

«Dove hanno sparato? Domandò alla vedetta». «Lontan de chi, scior tenente: là de bass, contra l’alter post». Sopravvenne il sergente, col moschetto in mano, seguito dal capoposto «Hanno cagnato ‘e truppe ‘ a chella parte» asseriva il caporale. «Quii che smontaven avarien senti» obbiettava il sottufficiale. «Hanno cagnato ‘e truppe, signor tenente. Chelli Boemmi l’avevano ditto, che non avressono sparato!». «È possibile» mormorò l’ufficiale. «Ma a st’ora chi, i proeuen contra i tignoedul i so cartucc, i cecchi de Cecco Beppo?... Chi l’è che podaria cascìa el nas?»¹⁷

Dal punto di vista fonologico si vede chiara la cura con cui lo scrittore ha dipinto i tratti tipici dei vari dialetti utilizzati. Notiamo che il soldato suicida, ne *La Paura*, è l’unico che non si esprime con il dialetto, ma usa – seppur per frasi corte e incisive – la lingua ufficiale; ciò spinge M. GALLOT a una domanda provocatoria, che condidiamo: «Les officiers et un fantassin insoumis, eux, parlent la langue nationale. Le dialecte, privilège, ou aliénation? Faut-il parler la Langue pour oser se rebeller contre des ordres cruels et absurdes?»¹⁸.

Come abbiamo potuto sottolineare, nelle novelle di guerra uno spazio consistente è lasciato all’umorismo; pensiamo alla situazione ridicola dell’ufficiale che frequenta di nascosto la moglie ne *La Cocotte*, o al racconto fanfarone de *La retata*, o all’incomprensibile scambio epistolare ne *La posta*, o alla pseudo indagine ne *Al’ora della mensa* o ancora alle storpiature dei nomi dei soldati nel racconto più tragico, *La Paura* (Caletti diventa Galletta, Maramotti si muta in Marmotta e così via). Un umorismo apparentemente in contraddizione con l’argomento di fondo dei racconti, nonostante essi non si svolgano al fronte, ma dipingano piuttosto la vita cameratesca; ci rivolgiamo a DE ROBERTO stesso per averne una chiave di lettura che rinvia di nuovo all’esigenza di veridicità. Egli scriveva ne *Il rombo del cannone* per la recensione al romanzo *Les heures de guerre de la famille Valadier* di A. HERMANT:

Sarebbe altrimenti possibile scherzare intorno all’argomento tremendo? Come trovare materia di riso nell’ora paurosa del pericolo, nell’ora sublime dell’olocausto? Chi avrebbe l’animo di indugiarsi a rilevare i lati comici della tragedia immane?... [...] Con la sua ironia, col suo umorismo, la *Famiglia Valadier* è anch’essa l’opera di un patriotta: opera d’arte dove le ragioni dell’arte sono rispettate, dove la moralità e l’insegnamento non sono inclusi con artificio, per forza, a furia di retorica, ma scaturiscono invece naturalmente come dalla stessa vita. [...] Dove la rappresentazione di qualità sovrumane rischierebbe di non essere creduta, dove gli effetti convenzionali lascerebbero freddo il lettore, i casi e le parole di questi personaggi veri e sinceri lo interessano e lo commuovono.¹⁹

Ci sembra che queste conclusioni si possano facilmente applicare alla stessa scrittura dell’autore siciliano. L’umorismo contribuisce a sua volta a quella ricerca di veridicità, di realismo che avvicina queste novelle allo scritto di testimonianza.

Dal punto di vista narratologico, inoltre, sarebbe utile allargare l'indagine alla focalizzazione; ci accorgeremmo che DE ROBERTO usa svariati punti di vista che alternano momenti di diretta testimonianza (pensiamo a *Il Rifugio* o al meno riuscito *I due morti*) a momenti in cui la scrittura documentata lascia spazio alla poesia. Un relativismo tutto derobertiano, in sintonia con una sua intrinseca ambiguità, una pista da seguire per un quadro completo della posizione dello scrittore.

... M A P U R S E M P R E F I C T I O N .

Le strategie stilistiche delle novelle infatti non si appoggiano però solo a una scuola o un genere ben preciso, come in altri scritti dell'autore (i primi racconti veristi o le sperimentazioni narratologiche). Accanto a quegli elementi di cui abbiamo parlato e che ci sembrano fondamentali per capire lo spirito e la volontà *testimoniale* di queste produzioni, ce ne sono altri che creano invece quella distanza propria della finzione letteraria.

In particolar modo, accanto alle minuziose descrizioni geografiche, c'è la chiara volontà di creare un'atmosfera *ad hoc*, che diventa metafora della situazione reale descritta. Pensiamo in particolar modo all'incipit de *La Paura* dove si concentra – accanto alla precisione geografica già accennata – una descrizione degna del sublime romantico e che immette – come il canto III dell'*Inferno* – nelle vicende dei condannati alla morte certa:

Nell'orrore della guerra, l'orrore della natura, la desolazione della Valgrebbana, le ferree scaglie del Montemolon, le cuti delle due Grise, la forca del Palalto e del Palbasso, i precipizi della Folpola: un paese fantastico, uno scenario da Sabba romantico, la porta dell'*Inferno*.²⁰

Nello stesso modo, si veda l'incipit de *L'ultimo voto*, in cui la natura sublime e le declinazioni della neve creano un clima particolare e anticipano la macabra e affascinante statua di ghiaccio composta dal corpo del capitano, «un'opera di scultura, un simulacro intagliato nella pietra e nel legno»²¹:

L'inverno sulla montagna, fu terribile: oscurità di nebbie, furie e ridde di venti, squassi di bufere, rabbie di tormenti, diluvii di piogge, sassaiole di grandinate, e sopra ogni cosa neve, neve e poi neve. Venne giù come Dio la mandava, tranquillamente e vorticosamente, ad aghi, a bioccoli, a falde, dalla boscia della fine d'ottobre al sinibbio del dicembre e del gennaio, ai folli mulinelli del febbraio e del marzo; si distese a lenzuoli, s'ammonò nelle conche, incappucciò le cime, precipitò in valanghe, agguagliò tutti gli accidenti del terreno. Dovunque l'occhio si volgesse, quando l'orizzonte era libero non si scorgeva altro che il candido manto, dorato al primo e all'ultimo sole, inargentato dalla luna, intatto, immacolato e impenetrabile.²²

La data della morte del capitano, 25 ottobre (verosimilmente del 1917), diventa inoltre un simbolo e una denuncia alla famosa disfatta di Caporetto.

Un'altra scelta centrale e chiaramente letteraria è, ne *La Paura*, l'uso di due canti degli Alpini: il primo, *Monte nero*, viene adattato alla data prescelta per l'ambientazione del racconto. Infatti non il 16 giugno, come vorrebbe il canto autentico, ma il 7 agosto. Le strofe prescelte servono come prolessi a ciò che avverrà, una sorta di cattivo presagio della fine.

Spunta l'alba del sette agosto
scomenzia el fogo de fanteria...
« Ma non si perde nessun compagno! » gli die' sulla voce l'ufficiale.
La seconda strofa avrebbe detto infatti:
Per le vette da conquistare
abbiam perduto tanti compagni
tanti giovani sui vent'anni
la sua vita non torna più!²³

Il testamento del capitano arriva poco dopo, quando la sorte dei soldati è ormai evidente. Cantato dall'unico soldato «ardimentoso», paradossalmente non ispira coraggio, non spinge al sacrificio, ma scandisce le morti dei fanti uccisi da un cecchino invisibile e per questo non solo misterioso, ma carico di simboli.

E mi comandi ch'el mio corpo
In sei tocchi el sia taglià:
el prim tocch al re d'Italia,
el second tocch al battaglion!...
[...]
El terz tocch a la mia mamma,
per rogordagh el so fioeu...
El quart tocch a la mia tosa
Per regordagh el prim amor!...
[...]
Il quinto pezzo alle montagne,
che lo fiorisca di rose e fior:
il sesto pezzo alle frontiere,
che si ricordi del fucilier!²⁴

In questa novella, *Il testamento del capitano* rappresenta il sacrificio inutile dei soldati e la metafora della divisione della situazione italiana²⁵.

Possiamo ora, in guisa di conclusione e alla luce di quello che è stato detto, ritornare sulle ragioni che hanno portato DE ROBERTO a queste novelle. Certamente egli ha colto l'occasione di ritrovare la scrittura di stampo verista con cui aveva iniziato la carriera. Ma l'idea di una scelta mirata a ritrovare una posizione nel mondo letterario ci sembra affrettata, come l'affermazione che le novelle nasceranno da un'ideologia patriottarda (anche tenendo conto del cambiamento di orientamento, da non interventista a interventista, da parte dello scrittore).

I soldati anonimi della Storia, i militi ignoti, possono trovare una voce quando sono raccontati, nominati, messi in risalto da una scelta linguistica che ne sotto-

linea i sentimenti e la storia personale. E le analisi stilistiche della maggior parte dei racconti mettono in valore una preferenza affermata per l'approccio testimoniale, in favore quindi dei veri protagonisti di questi scritti e non della versione ufficiale dei fatti. Il condividere con il destinatario queste storie è il compito, il fine etico della letteratura di testimonianza. Che coincide, ci sembra, con l'approccio di DE ROBERTO nelle novelle. Scritti di finzione, d'accordo, ma con l'idea di parlare di persone, prima che di soldati, di vicende umane, prima che di atti.

E con l'intento, sempre, attraverso l'implicito e il vero, della condivisione di un momento della Storia.

N O T E

¹ C. MADRIGNANI scrive nell'Introduzione all'edizione Meridiani Mondadori: «Nei primi anni del nuovo secolo prevale in DE ROBERTO un impegno giornalistico, che non ebbe mai precisi connotati politici, se non come vaga solidarietà etica e ideologica col perbenismo ottocentesco patriottico e familiare [...]», in F. DE ROBERTO, *Romanzi, Novelle e Saggi*, a cura di C.A. Madrignani, (I Meridiani), Mondadori, Milano 1984, pp. LVIII-LXI.

² F. DE ROBERTO, *Avvertimento*, in: *Al rombo del cannone*, Fratelli Treves Editori, Milano 1919.

³ *Ibidem*.

⁴ Per la prima raccolta *La «Cocotte» e altre novelle*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Curcio, Milano 1979. L'edizione da noi consultata: F. DE ROBERTO, *Novelle di Guerra*, a cura di R. Abbaticchio, Palomar, Bari 2010.

⁵ F. DE ROBERTO, *La Paura e altri racconti della Grande Guerra*, Edizioni e/o, Roma 2014.

⁶ F. DE ROBERTO, *La peur. Nouvelles de la Grande Guerre*, a cura di M. Gallot, Cambourakis, Paris 2015.

⁷ C. MADRIGNANI, *ivi*, p. LXII.

⁸ D. LEGALLOIS, Y. MALGOUZOU, L. VIGIER, «Accréditation du témoignage» in: *L'accréditation des discours testimoniaux*, (Champs du Signe), Éditions Universitaires du Sud, Toulouse 2011, p. 16.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹⁰ Su questo punto non ci troviamo d'accordo: basti osservare la prima parte de *L'ultimo voto*.

¹¹ M. TOPPANO, *Federico De Roberto. La folie de la vie et l'ordre de l'écriture*, Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence 2012, p. 89.

¹² F. DE ROBERTO, *All'ora della mensa*, in: *Novelle di guerra*, a cura di R. Abbaticchio, Palomar, Bari 2010, pp. 141-142.

¹³ *Ivi*, p. 265.

¹⁴ C. MADRIGNANI, *op. cit.*, p. LXIII.

¹⁵ F. DE ROBERTO, *Il rifugio*, in: *Novelle di guerra, op. cit.*, pp. 217-218.

¹⁶ R. SARDO, «Plurilinguismo al fronte: le novelle di guerra di DE ROBERTO e la frantumazione dell'ideale unitaristico» in: *I confini del testo letterario plurilingue*, (InVerbis Lingue Letterature Culture, anno IV, n. 1), Carrocci Editore, Palermo 2014, p. 186.

¹⁷ F. DE ROBERTO, *La Posta*, in: *Novelle di guerra, op. cit.*, pp. 86-87.

¹⁸ F. DE ROBERTO, *La Paura*, in: *Novelle di guerra, op. cit.*, pp. 268-269.

¹⁹ M. GALLOT, «La Grande Guerre dans deux nouvelles de FEDERICO DE ROBERTO: 'La Peur' et «Le Voeu ultime'», <http://www.altritaliani.net/spip.php?article1928>, consultato il 30 settembre 2015.

²⁰ F. DE ROBERTO, *Al rombo del cannone, op. cit.*, p. 212 e p. 225.

²¹ F. DE ROBERTO, *La paura*, in: *Novelle di guerra, op. cit.* p. 265.

²² F. DE ROBERTO, *L'Ultimo voto*, in: *Novelle di guerra*, op. cit. p. 379.

²³ *Ivi*, p. 365.

²⁴ F. DE ROBERTO, *La paura*, in: *Novelle di guerra*, op. cit. p. 269.

²⁵ Questa versione del canto, ove si nominano le frontiere, è più rara e più lunga ; le strofe sono sei, come i soldati uccisi della novella.

²⁶ F. DE ROBERTO, *La peur: Nouvelles de la Grande Guerre*, op. cit., p. 104.

Angelo Vivante, un socialista italiano in Austria (1912–1915)*

ANNA MILLO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI «ALDO MORO»

LA RIFLESSIONE SULLA APPENA TRASCORSA GUERRA NEI BALCANI E SULLE CONSEGUENZE DI UN EVENTUALE PROSSIMO CONFLITTO TRA AUSTRIA E ITALIA È UN TEMA CHE ACCOMPAGNA COSTANTEMENTE ANGELO VIVANTE ALL'APERTURA DEGLI ANNI DIECI DEL NOVECENTO, IN QUELLO CHE DOVEVA ANCHE ESSERE L'ULTIMO PERIODO DELLA SUA VITA. NATO A TRIESTE NEL 1869, ATTIVO NEL GIORNALISMO, NELLA POLITICA, NELLA CULTURA TRIESTINA A PARTIRE DAL 1899, EGLI PUÒ ESSERE CONSIDERATO IL MAGGIORE INTELLETTUALE DI LINGUA E DI FORMAZIONE ITALIANA CHE abbia militato nelle file del socialismo adriatico, in quella che allora era una grande città europea e il porto internazionale della monarchia asburgica. VIVANTE aveva aderito al socialismo nel 1905: la sua militanza era animata dall'adesione profonda ai principi della democrazia e da convinzioni pacifiste, e anche dalla persuasione che fosse possibile ricercare forme di convivenza tra le diverse nazionalità che si opponevano tra loro, sia dentro i confini dell'impero, sia nella vita politica interna della città giuliana.

Trieste, anzi, potremmo dire, tutta l'area alto-adriatica, dal fiume Isonzo che segnava il confine tra Austria e Italia, a Trieste, all'Istria, a Fiume, alla Dalmazia austriaca, era allora attraversata – nei diversi centri con specifiche modalità e con particolari accentuazioni di intensità – dai conflitti nazionali tra le popolazioni che vi erano insediate, vale a dire tra italiani, sloveni e croati. Nello stesso tempo, con l'avvicinarsi della guerra mondiale, si renderà evidente come il porto di Trieste fosse oggetto anche di una contesa che potremmo definire di tipo esterno, tra le opposte mire dell'imperialismo italiano proteso alla conquista dei Balcani, dell'imperialismo tedesco che guardava all'Adriatico e al Mediterraneo, del movimento nazionale sloveno che intendeva farne il porto della futura Slavia.

ANGELO VIVANTE è stato l'interprete più acuto di questo conflitto, delle componenti economiche e sociali che interagivano in esso, delle conseguenze nefaste a cui avrebbero potuto condurre i disegni annessionistici degli imperialisti italiani, e anche delle dinamiche potenzialmente destabilizzanti degli equilibri internazionali che erano sottese a questi problemi, negli anni tra il 1912 (quando scrisse *Irredentismo adriatico*, l'opera sua principale¹) e il 1915, quando egli vide avvicinarsi quella catastrofe che aveva intuito essere l'esito più probabile della guerra in Europa, guerra che respinse restando saldamente ancorato – come tutto il partito socialista triestino in Austria – a posizioni pacifiste e di rigoroso ed intransigente internazionalismo. Sentendo tutto il peso di una sconfitta umana e esistenziale, il 1° luglio 1915 morì in seguito al tentativo di mettere drammaticamente fine alla sua vita.

Nella loro declinazione specifica, le tematiche oggetto delle riflessioni di VIVANTE appartengono al loro tempo, benché la loro fondatezza non mancasse di rivelarsi in proiezione futura, nel periodo tra le due guerre mondiali, ed anche oltre. Tuttavia, le analisi e le indicazioni di metodo che egli ci fornisce, forse possono essere ancora utili per noi, che nel nostro incerto presente ci poniamo domande in fondo non dissimili rispetto alla sue, sulla natura della democrazia, sui contenuti dei diritti civili, sui principi di solidarismo che innervano i sistemi di Welfare, sul valore della prossimità che deve condurre alla collaborazione e alla cooperazione popolazioni che la storia ha collocato vicine, sulla integrazione interetnica degli immigrati.

Della biografia di VIVANTE, rimasta a lungo avvolta nell'oblio e nel silenzio (o, piuttosto, nell'interdetto, frutto di una lunga stagione nella Venezia Giulia e a Trieste di arroventata lotta politica, durata ben oltre la fine della seconda guerra mondiale), ricorderò qui pochi tratti essenziali². Egli proveniva da una famiglia della grande borghesia commerciale e finanziaria triestina, di religione ebraica: gli ebrei erano fin dal Settecento, quando era stato fondato l'emporio triestino, una componente del tutto integrata della società cittadina. Per tre generazioni consecutive nell'arco di cinquant'anni, dal 1838 al 1889, il bisnonno, il nonno e il padre di Angelo si erano succeduti negli organismi di rappresentanza delle Assicurazioni Generali, un'impresa multinazionale fin dalla fondazione nel 1831, che aveva sui mercati dell'Italia settentrionale (allora sotto sovranità austriaca) e del Centro-Europa le direttrici del suo sviluppo.

Gli esponenti del ramo paterno VIVANTE, il nonno Angelo, il padre Felice, gli zii Enrico e Raimondo militavano tutti nel partito liberal-nazionale, il partito alla guida del Comune che difendeva le posizioni maggioritarie della borghesia italiana in un'epoca di suffragio elettorale ristretto, mentre per gli effetti dell'industrializzazione cresceva la componente slovena immigrata, decisa a rivendicare i suoi diritti nazionali. Nella seconda metà dell'Ottocento i VIVANTE avevano rivestito la carica di consigliere municipale e di dirigente di numerose pubbliche istituzioni.

La posizione sociale della famiglia, le sue relazioni sociali influenti, la sua partecipazione alla vita politica in campo liberal-nazionale, gli studi cui aveva destinato il figlio, candidavano ANGELO VIVANTE ad entrare nella classe dirigente della città. Invece egli compie una scelta radicalmente diversa, che fa del suo l'unico caso a Trieste di un appartenente all'alta borghesia che aderisce al socialismo.

Fin da giovane Angelo si dimostra critico verso il liberalismo conservatore dell'irredentismo triestino e sembra molto più sensibile verso i fermenti nuovi che agitano la società del suo tempo. Prima manifestazione di questi suoi interessi è la tesi di laurea in legge discussa nel 1891 all'Università di Bologna, dedicata al tema dell'assicurazione degli infortuni sul lavoro.

La sua famiglia e l'ambiente liberal-nazionale da cui egli proveniva, erano fortemente impegnati nel campo del mutualismo e del solidarismo, cioè nella promozione di quelle forme private di autotutela collettiva che allora le forze liberali in tutta Europa consideravano una risposta concreta (sul piano volontaristico, personale, individuale) ai problemi della povertà nell'epoca dell'industrializzazione. ANGELO VIVANTE concentra invece la sua attenzione sul fatto nuovo rappresentato dall'intervento dello Stato nel costruire le nuove basi di un sistema pubblico di sicurezza sociale (in Austria il processo era iniziato fin dal 1882), sistema fondato sui diritti di ogni singolo individuo ad ottenere un certo livello di protezione e di sicurezza.

Negli anni degli studi universitari VIVANTE viene a contatto con quella cultura del positivismo largamente presente nell'ambiente accademico bolognese che darà un'impronta duratura alla sua formazione intellettuale e che anche nella maturità sarà un punto di riferimento e di orientamento. Lo sarà nella sua ricerca intellettuale, rappresentando per lui il positivismo un valido canone scientifico di interpretazione della realtà, un rigoroso metodo di indagine volto ad accertare, analizzare e confrontare dati concreti, verificati e verificabili. Lo sarà nell'attività politica, animata da un visione secondo la quale gli strumenti di conoscenza forniti dal positivismo dovevano sfociare nella previsione «positiva» di un ordinamento economico socialista della società.

Questa influenza era visibile anche nel socialismo triestino di lingua italiana, che nel 1902 aveva fondato il Circolo di studi sociali, destinato ad imporsi come una delle più influenti istituzioni culturali della città. VIVANTE collabora all'attività del circolo, che si incaricherà di far venire a Trieste in veste di conferenzieri alcuni dei principali esponenti della cultura positivista italiana (Gaetano Salvemini, Cesare Lombroso, Guglielmo Ferrero, Giuseppe Sergi), nell'intento di mantenere vivo il legame con l'Italia e di diffondere la sua cultura in chiave di emancipazione della classe lavoratrice. Nella cultura italiana il socialismo triestino riconosce – come si esprimeva nel 1904 un opuscolo del Circolo stesso – «la civiltà illustre che ci ha figli devoti» e non a caso parteciperà alla battaglia per la creazione di un'università italiana a Trieste.

Nel 1899 ANGELO VIVANTE era entrato nel giornalismo, diventando redattore de «Il Piccolo della Sera», foglio del pomeriggio del più diffuso quotidiano di lingua italiana a Trieste, filo-italiano e moderato. Intorno al 1903 (non abbiamo dati sicuri) matura l'adesione di Angelo al partito socialista, per conto del quale VIVANTE, in una posizione di primo piano tra i dirigenti, tra il 1905 e il 1907 organizza l'agitazione e la propaganda per il riconoscimento del diritto di voto, sia in campo parlamentare che in quello amministrativo locale. Alla fine del 1905, conseguito questo obiettivo, VIVANTE lascia il giornale presso il quale ha fin lì lavorato per dedicare la sua esperienza giornalistica al progetto di rinnovamento della testata socialista «Il Lavoratore», del quale, trasformato in quotidiano, assume la direzione.

VIVANTE dunque aderisce al socialismo triestino, si riconosce nella linea gradualista e riformista del partito, nella sue battaglie per le assicurazioni operaie, per le casse di malattia, per la cooperazione al consumo, per la libertà di stampa, di organizzazione, per il diritto di voto.

I socialisti triestini – la cui matrice politica sta nell’ala democratica mazziniano-garibaldina dell’irredentismo da cui si erano staccati nel 1882 – si battono a Trieste per difendere nella città adriatica i diritti di tutti, italiani e sloveni, prefigurando per l’Austria un futuro statuto di federalismo e di democrazia, uno stato federale delle nazionalità. Per i socialisti triestini quello dei rapporti tra le nazionalità era un problema dell’impero, che si doveva risolvere al suo interno; non era, per ciò che riguarda la nazionalità italiana, un problema – come intendevano i socialisti italiani, con i quali non sempre essi riuscivano a comprendersi – che dovesse risolversi nel rapporto diplomatico bilaterale tra Austria e Italia, affinché l’Italia riuscisse ad ottenere alla comunità austro-italiana maggiori tutele e riconoscimenti.

In tutti gli scritti di VIVANTE sul «Lavoratore» di questi anni possiamo vedere una concezione del socialismo che si coniuga con la democrazia, intesa come riconoscimento dei diritti civili e sociali (il diritto all’istruzione, alla sicurezza) e politici (il diritto di voto), diritti che per essere tali si estendono a tutti, anche agli sloveni della città. Il diritto di voto era in particolare un postulato fondamentale di eguaglianza perché avrebbe dovuto permettere nelle competizioni elettorali di far aggregare i voti degli elettori secondo interessi di classe sociale, spezzando così quell’accerchiamento etnico-nazionale che ne impediva la piena espressione. Invece l’intransigenza liberal-nazionale, propria del partito che amministra il Comune di Trieste, si rifiuta di riconoscere il diritto all’istruzione nella loro lingua agli sloveni e il diritto al suffragio universale, così favorendo il perpetuarsi degli antagonismi e delle continue tensioni.

Spezzare l’accerchiamento della lotta nazionale e portare la vita politica sul terreno del confronto della democrazia è la scommessa su cui puntano i socialisti a Trieste. Era una via praticabile? Tra il 1907 (data delle prime elezioni per il parlamento a suffragio universale a Trieste) e lo scoppio della guerra in Europa (1914) intercorre un periodo troppo breve per permettere il radicamento di attitudini e istituzioni democratiche ed anche per permettere una fondata valutazione a posteriori. Di più, i conflitti nazionali nell’impero tutto diventano in questo periodo progressivamente sempre più esplosivi, fino a che non conoscono altro esito che la guerra. Tuttavia, si può dire che le ultime elezioni amministrative celebrate in Istria prima del conflitto, nel gennaio 1914, avevano visto l’affermazione dei partiti socialista e popolare, cioè una distribuzione dei consensi secondo interessi marcatamente politici più che nazionali.

Il problema nazionale era dunque la questione centrale nella vita politica locale (come lo era del resto, per altri aspetti, all’interno dell’Austria-Ungheria) e a studiare questo aspetto si dedica VIVANTE nell’ultimo periodo della sua vita.

Per motivi che non conosciamo (ma che probabilmente escludono contrasti direttamente politici), nel 1908 egli aveva lasciato il partito socialista e si era ritirato a vita privata, potendo così dedicarsi ad una approfondita indagine sul problema

nazionale nella Venezia Giulia, sia nelle sue origini storiche, sia nelle problematiche del presente. In questi anni era entrato in contatto con influenti intellettuali italiani, quali Gaetano Salvemini e Giuseppe Prezzolini, con i quali discuteva di questi temi sia in lettere private sia collaborando alle loro riviste, anche se spesso in posizioni di disaccordo, un dialogo che tuttavia – al di là delle sue battute specifiche – aveva indotto VIVANTE a elaborare e poi a riassumere il suo pensiero complessivo sulla questione nel libro che sarà intitolato *Irredentismo adriatico*.

Pubblicato a Firenze nel marzo 1912 per i tipi della rivista «La Voce», il libro di VIVANTE si proponeva di chiarificare che cosa effettivamente fosse diventato l'irredentismo verso il quale nel Regno da qualche anno si registrava una ripresa d'interesse. In un clima internazionale sempre più incline all'espansionismo e all'imperialismo, anche in Italia – specialmente dopo l'impresa coloniale di Libia – si affermavano infatti correnti di opinione che prendevano in considerazione la presenza delle comunità italiane in Austria e al confine italo-asburgico per promuovere progetti espansionistici verso l'Adriatico e i Balcani. L'irredentismo di stampo risorgimentale, teso al completamento dell'unificazione, era così diventato appunto «irredentismo adriatico», un disegno di conquista e di politica estera di potenza promosso dai nazionalisti³.

ANGELO VIVANTE si proponeva di dimostrare nel suo libro quali fossero i pericoli insiti in questo nuovo irredentismo e nell'annessione della Venezia Giulia da esso auspicata, un evento che, secondo l'autore, avrebbe potuto provocare la caduta dei traffici del porto di Trieste, l'inaridirsi della vita economica sulle due sponde dell'Adriatico, oltre che destabilizzare l'intera area del Centro-Europa, in cui l'Austria rivestiva una fondamentale funzione di equilibrio.

La corretta chiave di lettura sta nel titolo e soprattutto, nel sottotitolo completo dell'opera, *Irredentismo adriatico. Contributo alla discussione sui rapporti austro-italiani*. Il libro era cioè scritto da un triestino di lingua e di cultura italiana per essere rivolto a un pubblico di lettori in Italia, tutto concentrato ad indagare questo particolare tema, del quale erano sì parte integrante i rapporti tra italiani e sloveni nella Giulia, ma tralasciando del tutto il problema più generale delle nazionalità nell'impero e le proposte e programmi dei socialisti triestini e austriaci su questo terreno. Per quanto VIVANTE le condividesse (e lo registra anche in alcuni brevi passaggi all'interno del libro), le posizioni teorizzate dai socialdemocratici austriaci (Otto Bauer e Karl Renner⁴) sulle questioni nazionali si collocavano su un diverso piano di problematiche e come tali non erano congruenti allo scopo che il libro si prefiggeva.

Di più, VIVANTE in quel momento non era neppure formalmente più iscritto al partito socialista e benché non vi fosse alcun reale dissenso politico con esso, questa condizione nondimeno lo rendeva assolutamente libero da preoccupazioni immediate, da vincoli politico-ideologici e gli permetteva di indagare il nazionalismo politico e il nazionalismo economico con quella limpidezza e quella lucidità che fa di questo libro un *unicum* nella letteratura in chiave storica e dei problemi di attualità dedicata alla Venezia Giulia. Era la risposta ai nazionalisti italiani che a VIVANTE pareva urgente di dover dare. Nello stesso tempo, nella sua essenzialità, nella capacità di individuare a fondo i problemi suscitati dall'«irredentismo adriatico», non c'era

nel libro nulla che i socialisti sul piano politico non potessero condividere e infatti lo intesero sempre come un prodotto nato nella loro area politico-culturale.

Con il termine nazionalisti intendo riferirmi (così come lo stesso VIVANTE) ad una precisa corrente di pensiero politico, formata dagli aderenti all'Associazione nazionalista italiana, un movimento in effetti assai composito al suo interno, fondato a Firenze nel 1910. Tra di essi si distinguevano in modo particolare i triestini Attilio Tamaro, Mario Alberti, Ruggero Timeus, collaboratori dell'organo dell'Associazione, «L'Idea Nazionale», sul quale propagandavano con varietà di accenti una concordante tesi, assiomaticamente data per verità sicura, ma non dimostrata né dimostrabile mediante dati di fatto, la futura grandezza del porto di Trieste unito all'Italia e i destini di grande potenza dell'Italia imperialista. Altri temi di fondo che nutrivano le loro argomentazioni, erano la completa identificazione tra irredentismo e nazionalismo, l'inconciliabilità di ogni forma di compromesso con gli Slavi nella questione nazionale, la denuncia della minaccia incombente dello slavismo e, nello stesso tempo, delle pressioni dell'imperialismo tedesco verso l'area adriatica. Fattori della rottura degli equilibri esistenti (una tendenza che a livello internazionale avevano ben compreso), la via d'uscita che essi prefiguravano era la guerra all'Austria. Nel 1912, proprio nello stesso anno di uscita di *Irredentismo adriatico*, Attilio Tamaro era arrivato a indicarla apertamente in scritti pubblici e in lettere private con l'obiettivo di raggiungere l'annessione di Trieste.

VIVANTE si proponeva di dimostrare con argomentazioni pacate e frutto di raziocinio l'infondatezza, la superficialità, la retorica di molti luoghi comuni che sulla questione degli italiani d'Austria erano diffusi tanto tra l'opinione pubblica del Regno, non sufficientemente e non correttamente informata, quanto tra i sostenitori locali del separatismo giuliano

Analizzando gli equilibri geopolitici e geostrategici del Centro-Europa a cui era connessa la sorte di Trieste in un'epoca di crescenti fibrillazioni internazionali di poco precedenti la prima guerra mondiale, VIVANTE dimostrava di essere sorprendentemente consapevole dei rischi e delle minacce di destabilizzazione incombenti su quest'area, a cui avrebbero contribuito i programmi annessionistici nei confronti del porto giuliano proposti dai nazionalisti italiani.

In effetti, come dimostreranno gli eventi successivi alla dissoluzione dell'Austria-Ungheria, tutta la storia del Centro-Europa e dell'Adriatico nord-orientale – dai trattati di Versailles che davano inizio ad un contrastato primo dopoguerra, al calare della «cortina di ferro» che drammaticamente segnava il secondo – sarà una storia di frammentazione politica, di instabilità, di perdita di un baricentro, una situazione in cui Trieste e il suo porto erano destinati a subire un declino che, nel «secolo breve» del Novecento, si dimostrerà non più reversibile. L'annessione di Trieste all'Italia – anche se VIVANTE esplicitamente non lo dice, è evidente che questo pensiero, pur inespresso, è retrostante alla sua analisi – non potrebbe essere ottenuta che muovendo guerra all'Austria, provocando così i nefasti effetti di un conseguente indebolimento della funzione di perno che la monarchia asburgica riveste rispetto all'ordine internazionale esistente in Europa. Fin dal Congresso di Vienna del 1814-15, quando era estesa dalla pianura Padana alla Galizia, essa aveva assolto a questa

funzione ed anche dopo i cambiamenti intervenuti tra le potenze successivamente al 1870 aveva assicurato al continente un lungo periodo di pace e di stabilità, sapendo riformulare fino all'epoca attuale – come VIVANTE argomentava – una funzione di contenimento delle convergenti pressioni di gravitazione verso l'Adriatico nord-orientale da parte del mondo tedesco e del mondo slavo-balcanico. Lo scrittore triestino era altresì consapevole che il mantenimento di tale funzione era però anche legato alla capacità stessa dell'Austria di saper rinnovare la sua struttura interna e di fare spazio alle aspirazioni nazionali delle sue componenti slave-meridionali, decise a farsi riconoscere via via che procedeva la loro affermazione nella vita economica e sociale. La formazione di una futura nazione iugoslava, secondo VIVANTE, era un processo in divenire, del quale non si poteva scorgere quale finale risultato a cui esso avrebbe assunto (un'attrazione della Serbia sugli slavi meridionali fuori dalla monarchia oppure un'aggregazione degli slavi asburgici dentro una monarchia trialista), ma questo era in ogni caso un processo che non si poteva ostacolare, tanto impetuosa era la crescita sociale ed economica di quelle popolazioni. A una nuova Iugoslavia non si sarebbe tuttavia potuto impedire lo sbocco nel porto di Trieste, che essa reclamava come il più vicino ai propri interessi; per questo motivo – aggiungeva VIVANTE – essa non avrebbe accettato il distacco politico della regione Giulia a favore dell'Italia. In effetti con questa tendenza l'Italia avrebbe dovuto fare i conti fin dopo la fine della seconda guerra mondiale, quando la contesa diplomatica con la Iugoslavia per la definizione dei confini e il destino di Trieste rimase aperta fino al 1954.

Un anno e mezzo dopo la pubblicazione di *Irredentismo adriatico*, in un lungo saggio di commento sulla situazione interna dell'Austria-Ungheria, di fronte all'esito delle due guerre balcaniche del 1912-13, ai massacri e alle stragi che si erano rivelati all'opinione pubblica mondiale, agli appetiti e ai rancori nazionalistici che nella guerra non si erano sopiti, ma che cercavano nuove occasioni di innesco e di sfogo, VIVANTE appariva molto più pessimista sulle capacità di sopravvivenza del vecchio impero nel contenere le spinte delle opposte nazionalità che lo dilaniavano dentro e fuori dai suoi confini e intravedeva la possibilità dello scatenarsi di un più immane e distruttivo conflitto, da lui definito «una guerra per la successione austriaca», un'espressione che anche oggi viene impiegata dagli storici delle relazioni internazionali per spiegare la guerra mondiale e le sue conseguenze sull'equilibrio europeo.

Penso che coloro i quali credono ancora alla terribile, ma indispensabile efficacia risolutrice della guerra, si saranno persuasi, dopo un anno di stragi balcaniche, che questa presunta virtù dell'assassinio collettivo – ammesso che l'abbia mai avuta nella sua storia – è ormai superata. La guerra per la successione turca non ha distrutto la Turchia, ha oltraggiato peggio di prima il principio di nazionalità che voleva soddisfare, ha esasperato ovunque il militarismo, il nazionalismo, ha spinto di molti passi l'evoluzione verso la barbarie della società europea (...)⁵.

Queste sue convinzioni, intrise di umanesimo e di pacifismo, affondavano le loro radici nei principi proclamati dall'Internazionale socialista. Nel 1907 VIVANTE aveva

partecipato ai lavori del congresso di Stoccarda nella doppia veste di rappresentante del partito e di inviato del «Lavoratore». Sebbene le profonde differenze che dividevano i partiti socialisti europei fossero state in quell'occasione sopite piuttosto che affrontate e discusse, VIVANTE considerò sempre l'organizzazione socialista l'unica valida garanzia di pace e di disarmo, quel «supremissimo bene» (come egli scriveva) necessario per sconfiggere i nazionalismi e gli imperialismi in lotta tra loro.

L'intransigente internazionalismo e pacifismo non viene abbandonato dai socialisti giuliani di lingua italiana neppure nell'agosto 1914 di fronte alle perorazioni del leader della socialdemocrazia viennese, Victor Adler, che chiedeva loro di schierarsi con il fronte filo-tedesco ed inviava a Trieste (e a Milano) Wilhelm Ellenbogen, nella veste che gli era consueta di intermediario con i socialisti italiani, rimasti fedeli all'internazionalismo e perciò contrari alle posizioni della socialdemocrazia tedesca⁶. È interessante rilevare come, nella sua lettera-appello al segretario Pittoni, Adler menzionasse ANGELO VIVANTE come esponente ancora attivo e partecipe, oltre che influente, alle vicende che coinvolgevano il partito in quell'ora drammatica. Non abbiamo documenti che possano comprovare in che misura VIVANTE potesse effettivamente essere rientrato nel partito con un tale ruolo. Un passaggio di questa lettera in particolare attira la nostra attenzione perché testimonia come pure da posizioni opposte lo sgomento di fronte all'incombente tragedia potesse essere un sentire comune, ma contenesse tuttavia motivazioni molto diverse. Scriveva Adler:

Io personalmente e molti come me concepiscono questa guerra come la catastrofe finale della loro esistenza. Ciò che viene distrutto, non in vite umane, non in beni economici, su ciò non vi è nemmeno da parlare, ma ciò che viene distrutto di valori morali, sui quali noi abbiamo costruito per decenni, e che ora per altri decenni viene inesorabilmente sommerso in un fiume di sangue e di fango, ciò non si può nemmeno pensare⁷.

Sembra di intendere da queste parole che Adler avesse compreso il carattere di «guerra totale» che il conflitto avrebbe assunto, ma la via d'uscita che egli indica è lo schieramento con gli imperi centrali, che soli possono salvaguardare i valori per cui il socialismo si è battuto. Se nella sua preoccupazione per l'accerchiamento in cui la Germania e l'Austria vengono a trovarsi in quei primi giorni di guerra, sembra prevalere la paura suscitata dalla Russia zarista e dai pericoli della possibile vittoria di un regime autocratico e reazionario, non si può fare a meno di chiedersi quanta diffidenza fosse anche contenuta in questa posizione nei confronti delle altre potenze dell'Intesa, quella Francia e quella Gran Bretagna molto più avanzate sul terreno della democrazia, rifiutata tuttavia da eminenti intellettuali tedeschi come Thomas Mann, che la consideravano incompatibile con la loro cultura politica⁸.

I socialisti triestini – che tanto si erano battuti per far trionfare nella vita politica locale principi di democrazia – resisteranno fermi nel loro internazionalismo, anche dopo l'ingresso dell'Italia nel conflitto, in una posizione di contrarietà alla guerra che li costringeva all'isolamento. Se facciamo riferimento alle loro battaglie per la democrazia, di cui anche VIVANTE era stato partecipe in prima persona, possiamo meglio comprendere i contenuti non solo ideologici e astratti di questa posizione.

BIBLIOGRAFIA

- CATTARUZZA M., *Socialismo adriatico. La socialdemocrazia di lingua italiana nei territori costieri della Monarchia asburgica, 1888–1915*, Lacaïta, Manduria 1998.
- MASERATI E., *Il movimento operaio a Trieste dalle origini alla prima guerra mondiale*, Giuffrè, Milano 1973.
- MILLO A., *Una corrispondenza irredentista nell'Italia liberale. Lettere di Attilio Tamaro ad Andrea Torre (1912–1914)*, in: *Trieste, Austria, Italia tra Settecento e Novecento. Studi in onore di Elio Apih*, a cura di M. Cattaruzza, Del Bianco, Udine 1996, pp. 249–276.
- MILLO A., ««Irredentismo adriatico» di Angelo Vivante cent'anni dopo», in: *Archeografo triestino*, serie IV, Nr. 72, 2012, pp. 99–118.
- MILLO A., *Attilio Tamaro dall'irredentismo al nazionalismo (1910–1915)*, in: *L'irredentismo armato. Gli irredentismi europei davanti alla guerra*, a cura di F. Toderò, Trieste, Istituto regionale per la storia del movimento di liberazione nel Friuli Venezia Giulia, 2015, pp. 269–285.
- Un'epoca senza rispetto. Antologia sulla questione adriatica tra Ottocento e Novecento*, a cura di F. Pappucia in collaborazione con F. Cecotti, Istituto regionale per la storia del movimento di Liberazione nel Friuli Venezia Giulia, Trieste 2011.
- VALIANI L., *La dissoluzione dell'Austria-Ungheria*, nuova ed. aggiornata, il Saggiatore, Milano 1985.

NOTE

- * Le note al testo sono ridotte all'essenziale. Per quanto non richiamato in nota si può fare riferimento alla seguente.
- ¹ A. VIVANTE, *Irredentismo adriatico. Contributo alla discussione sui rapporti austro-italiani*, Libreria della «Voce», Firenze 1912.
- ² Per più ampi riferimenti rinvio al mio *Storia di una borghesia. La famiglia Vivante a Trieste dall'emporio alla guerra mondiale*, Libreria Editrice Goriziana, Gorizia 1998.
- ³ Vale la pena di precisare che VIVANTE non metteva in discussione le rivendicazioni sul Trentino, un territorio di diversa collocazione geografica rispetto al Litorale austriaco, esente dalle lotte nazionali che qui si combattevano e, in quanto tale, lasciato nell'ombra rispetto agli obiettivi e alla propaganda dei nazionalisti italiani. Scarsa è comunque la diretta documentazione fino a oggi reperita dei rapporti di VIVANTE con Cesare Battisti. Il leader socialista trentino aveva pubblicato sul giornale da lui diretto, «Il Popolo», gli articoli sulle lotte nazionali nell'Austria-Ungheria che contemporaneamente VIVANTE scriveva per «L'Unità» di Salvemini. Poi nel corso del 1913 la collaborazione con il quotidiano di Battisti si interrompe, probabilmente a causa del manifestarsi di valutazioni divergenti sulla situazione internazionale, che però non siamo in grado di documentare nella loro sostanza: cfr. V. CALLI, «Gli scritti di Angelo VIVANTE sul «Popolo» di Cesare Battisti. I socialisti d'Austria di fronte alla crisi dell'impero austro-ungarico», in: *Archivio trentino di storia contemporanea*, Nr. 1, 1991, pp. 3–37.
- ⁴ A. A. MAY, *La monarchia asburgica, 1867–1914*, il Mulino, Bologna 1992 (ed. orig. 1968), pp. 678–680.
- ⁵ A. VIVANTE, «Nazioni e Stato in Austria-Ungheria, IV. L'ora critica», in: *L'Unità*. Problemi della vita italiana, 14 novembre 1913.
P. KENENDY, *Ascesa e declino delle grandi potenze*, Garzanti, Milano 1989 (ed. orig. 1987), pp. 240–241.
- ⁶ M. CATTARUZZA, *Socialismo adriatico. La socialdemocrazia di lingua italiana nei territori costieri della Monarchia asburgica, 1888–1915*, Lacaïta, Manduria 1998, pp. 175–176.
- ⁷ Victor Adler a Valentino Pittoni, Vienna, 22 agosto 1914, lettera pubblicata in E. APIH, *Il socialismo italiano in Austria*. Saggi, Del Bianco, Udine 1991, p. 98.
- ⁸ T. MANN, *Considerazioni di un impolitico*, De Donato, Bari 1967. Come è noto, il libro fu pubblicato in Germania nel 1918, ma conteneva riflessioni elaborate nel periodo della guerra.

Pacifismo e patriottismo: la scelta di «Cœnobium»

DONATELLA CHERUBINI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA

QUANDO NEL 1925 PIERRE RENOUVIN PUBBLICAVA LA SUA OPERA SULLE ORIGINI DELLA PRIMA GUERRA MONDIALE, DIMOSTRAVA UNA SENSIBILITÀ STORIOGRAFICA E POLITICA CHE LO COLLOCA INDUBBIAMENTE TRA I GRANDI INTELLETTUALI DEL '900¹. LO STESSO VALE PER MARC BLOCH E LA SECONDA GUERRA MONDIALE, CON LE SUE LUCIDE ANALISI CONTRO I FAUTORI DEL BELLICISMO, FINO A QUELLA EFFICACISSIMA *STRANA DISFATTA* – PUBBLICATA POSTUMA MA SCRITTA NEL 1940².

COSA ACCUMUNA I DUE GRANDI STORICI FRANCESI – E PERCHÉ PROPRIO A LORO VOGLIO DEDICARE l'inizio di questo mio contributo? In due periodi nevralgici (nel primo caso si susseguivano soluzioni diplomatiche destinate a fallire tragicamente, nell'altro era ormai scoppiato il nuovo conflitto), entrambi non risparmiavano accuse ai vertici del proprio paese.

Come Renouvin rilevava il ruolo di Clemenceau nella nefasta *pace punitiva* contro la Germania (ben prima che si affermasse il nazismo); così Bloch descrisse la Francia *noncurante* verso la capitolazione per mano nazista, con un esercito incapace di gestire adeguatamente la drammatica vicenda. Del resto lo storico Christopher Clark molto più recentemente ha definito *sonnambuli* tutti gli uomini di potere del Vecchio continente, spiegando così *come l'Europa arrivò alla Grande Guerra*³.

Entrambi seppero quindi cogliere tempestivamente gli errori compiuti *non solo* dal nemico, ma anche dai propri governi e apparati militari. Entrambi avevano comunque una esperienza al fronte, e ne pagarono un duro prezzo (Renouvin fu mutilato, Bloch partecipò ai due conflitti per poi morire nella Resistenza)⁴. Entrambi non erano stati *organicamente* pacifisti, e a suo tempo risposero al richiamo della patria.

Di fronte alla barbarie della guerra e alle sue conseguenze, fecero però una scelta ideale fermissima attraverso i loro scritti, rifiutando un *patriottismo* affiancato al *nazionalismo*. Entrambi infine dimostrarono così l'apporto culturale e *civile* in quello che lo stesso Bloch definì «mestiere di storico» facendo una indimenticabile «apologia» della storia⁵.

Tra il 2014 e il 2015 si sono susseguite iniziative divulgative e scientifiche per ricordare il centenario della Grande Guerra. Si tratta spesso di contributi pregevoli, che come già è avvenuto nel passato hanno analizzato gli aspetti diplomatici, politici, militari, ma anche economici e sociali – per le truppe e la popolazione civile⁶.

Solo poche volte però (e soprattutto all'estero) si è guardato agli uomini, le donne, i movimenti, le manifestazioni, i giornali, le riviste, che animarono il pacifismo, prima e dopo quel conflitto⁷. D'altra parte, si conferma così la tradizionale scarsa frequentazione della storiografia italiana con tali temi.

Per questo ringrazio l'amica Ilona Fried, l'Istituto italiano di cultura di Budapest e tutti i relatori, per un Convegno che ci consente – *mi* consente – di celebrare *non* la Grande Guerra, bensì quanti seppero opporsi al suo scoppio e poi ai suoi esiti.

Nella storia del movimento pacifista e antimilitarista europeo tra '800 e '900, tutto particolare fu il dilemma che dal luglio 1914 si pose alle persone e alle organizzazioni fino allora in prima fila contro la guerra. Rispetto a chi rimase fedele all'antibellismo, molti sposarono la causa della patria e quindi dello scontro armato – pur mantenendo le proprie ascendenze politiche socialiste o democratico-liberali.

Non erano nazionalisti e fautori dell'imperialismo; né rappresentanti dell'industria pesante che puntava al riarmo; né intellettuali influenzati dalla cultura idealista e dal volontarismo; né in generale «*convertiti alla guerra*» nel clima di avvento della società di massa⁸.

Si trattava invece di partiti e membri della Seconda Internazionale, ma anche di tanti altri rappresentanti di un ampio e articolato *milieu* di società *per la pace* e dei loro attivisti, spesso eredi di una consolidata e prestigiosa tradizione internazionale. Con loro si apriva la contrapposizione tra *pacifismo* e *patriottismo*, su cui restano le testimonianze dell'epoca⁹ oltre a importanti riferimenti storiografici¹⁰.

In un periodo senza grandi scontri bellici – dopo la crisi del Lussemburgo e la guerra franco-prussiana del 1870 –, tra gli anni '80 e la fine dell'800 si era avuto il progressivo spostamento dall'*Europa delle nazioni* a quella *delle potenze*; intanto permanevano rivalità più o meno aperte tra gli Stati europei, come il *revanchismo* francese contro il secondo Reich tedesco, o i contrasti tra la Norvegia e la Svezia.

L'avvento di Guglielmo II in Germania segnava poi una fondamentale svolta verso il riarmo e in breve si definirono gli schieramenti diplomatico-militari tra la Triplice Alleanza, e quella che dal 1907 fu la Triplice Intesa.

Parallelamente doveva estendersi la spinta imperialista europea, ma anche degli USA e del Giappone, mentre si profilavano le aspirazioni nazionaliste nell'impero asburgico e la nevralgica *questione balcanica*; il ruolo panslavista della Russia insieme alle problematiche polacche e di gran parte dell'Europa orientale; infine la crisi che ormai investiva l'Impero ottomano.

Proprio mentre si definivano le lunghe *premesse* della Prima guerra mondiale (rafforzate dalle scelte protezioniste e dall'intervento degli Stati nell'economia)¹¹, crebbero quindi le *società pacifiste*, a fianco degli antimilitaristi della Seconda Internazionale socialista¹².

Fin dal Congresso di Ginevra del 1867 si era sviluppato un nuovo pacifismo, nell'arco di alcuni decenni poi suddiviso in tanti rivoli, sezioni, federazioni in cui operarono soprattutto francesi, tedeschi, italiani, svizzeri, austriaci, ma anche polacchi, ungheresi, danesi, ed esponenti di quasi tutte le nazionalità europee¹³.

Inspirato da figure come Victor Hugo e Giuseppe Garibaldi, spesso si intrecciò con l'aspirazione alla *federazione europea*, evocando cioè sempre più apertamente quegli Stati Uniti d'Europa che lo stesso Victor Hugo e Carlo Cattaneo avevano richiamato fin dal 1848.

Ho già ricordato in altre sedi come la fase *pionieristica* sia ben illustrata dal trasformarsi e consolidarsi degli aspetti semantici¹⁴. Il termine francese *pacifisme* venne coniato e definitivamente adottato solo all'inizio del '900 – su proposta del francese Emile Arnaud (sebbene l'effettiva origine risalisse al 1845). Da allora in poi, quanti si impegnassero per un nuovo ordine internazionale furono definiti *pacifistes*, un termine tradotto in tutte le lingue che sostituiva «pacifiques», «pacifiants», «pacificateurs» e altre espressioni simili usate precedentemente.

Si prospettarono subito differenze tra la *Ligue pour la Paix e la Liberté* del san-simoniano francese Charles Lemonnier (rigidamente repubblicana e legata alla *International Women's Association*) e la *Ligue française des Amis de la Paix* dell'altro francese Frédéric Passy, fondatore anche della *Société pour l'arbitrage international*¹⁵. Quest'ultimo aveva posizioni più *possibiliste* riguardo alla monarchia – ed era cioè più vicino all'inglese Hodgson Pratt e al radicale ed ex garibaldino italiano Ernesto Teodoro Moneta.

Tutta particolare fu infine l'opera di Bertha von Suttner e della sua *Legge per la pace austriaca*, in cui alle dispute sugli aspetti istituzionali si preferiva una campagna costante contro la guerra, con la parola d'ordine *Giù le armi!* che dette il titolo al romanzo da lei pubblicato e tanto apprezzato da Alfred Nobel¹⁶.

Pur tra loro diversi, tutti questi personaggi seppero condurre una azione comune: partecipando ai Congressi internazionali della Pace inaugurati a Parigi nel 1889 (e fondati appunto sull'impegno per la soluzione *giuridica* dei contenziosi tra gli Stati)¹⁷; impegnandosi per la nascita della *Société pour l'arbitrage* e lo sviluppo del Diritto internazionale, come fece l'inglese William Randal Cremer (favorendone la diffusione anche negli Stati Uniti d'America); infine operando in nuovi organismi che coinvolgevano la rappresentanza politica e parlamentare europea – come il *Bureau international de la paix* diretto dallo svizzero Elie Ducommun e presieduto dal belga Henri La Fontaine, oppure l'*Unione inter-parlamentare* diretta dall'altro svizzero Albert Gobat¹⁸. Tanti altri erano comunque i pacifisti di tutta Europa a cui si riconosceva un ruolo di spicco, come Jean Henri Dunant, fondatore della Croce Rossa e ideatore delle Convenzioni di Ginevra per i diritti umani¹⁹.

Tutti quanti ho citato, insieme alle istituzioni che avevano animato, avrebbero vinto il Premio Nobel per la Pace durante il periodo tra la sua istituzione e la vigilia

della guerra: nel 1901 Dunant e Passy; nel 1902 Ducommun e Gobat; nel 1903 Cremer; nel 1904 l'Istituto di Diritto internazionale fondato da un belga (Gustave Rolin-Jaequemyns) e all'epoca con sede a Ginevra; nel 1906 Bertha von Suttner; nel 1907 Moneta e il professore di Diritto internazionale della Sorbonne Louis Renault. Poco dopo, nel 1910 lo vinse il *Bureau* e nel 1913 La Fontaine (nel 1905 il Premio era andato al Presidente degli USA Theodore Roosevelt)²⁰.

D'altra parte, gran parte dei Premi Nobel europei per la Pace affondavano le proprie radici culturali e politiche nel movimento di affermazione degli Stati nazionali di metà '800. Nell'ambito degli organismi pacifisti si appellavano agli Stati Uniti d'Europa e agli strumenti giuridici come l'arbitrato internazionale per evitare il potenziale conflitto tra popoli fratelli. Ma contemporaneamente consideravano le guerre per la formazione degli Stati nazionali, come nel Risorgimento italiano, una necessaria *opportunità* per i *popoli inermi e prigionieri*. Così le aspirazioni kantiane alla pace perpetua venivano coniugate con il patriottismo e il federalismo di Carlo Cattaneo²¹.

Questa apparente contraddizione e la effettiva *priorità* dell'impegno pacifista potevano dunque rivelarsi solo con lo scoppio della guerra.

Innanzitutto fu allora traumatico il crollo del socialismo europeo: l'*union sacrée* dei maggiori partiti come la tedesca SPD e la francese SFIO con i propri governi venne subito denunciata dalle minoranze pacifiste di ogni nazionalità e ascendenza²².

Il Manifesto svizzero di Zimmerwald condannò la guerra imperialista e «chiamava il proletariato ad una comune azione di pace» (con la presenza di delegati italiani, russi, polacchi, rumeni, bulgari, norvegesi, poi anche svizzeri e serbi). Comunque ormai Lenin proponeva di trasformare la *guerra imperialista* in una *guerra civile contro la borghesia*.

Intanto una importante vetrina della frattura tra patriottismo e pacifismo si presentava ancora in Svizzera, sulla rivista «Cœnobium» e la sua rubrica *Guerra alla guerra!* L'analisi di questo confronto intende quindi portare un contributo *più circoscritto* rispetto agli altri studi sulla stessa rivista, in particolare quello di Claudio Giulio Anta sulla rubrica²³.

Fondato a Lugano nel 1906 dal socialista Enrico Bignami, dal repubblicano Arcangelo Ghisleri e dal filosofo Giuseppe Rensi, «Cœnobium» aveva contenuti filosofico-politici, radici italo-svizzere, carattere internazionale, fermenti di spiritualità e utopia²⁴.

Già fondatore di una testata rilevante come «La Plebe»²⁵, Bignami era stato un socialista evolucionista influenzato dal sansimonismo; l'esilio elvetico nella crisi di fine secolo lo aprì poi alla collaborazione con due figure altrettanto eclettiche e originali.

Inspirandosi a Cattaneo nel rapporto con la Svizzera, i tre fondatori si impegnarono a «costituire un progetto di nuova Italia» intrecciando il messaggio evangelico del protestantesimo con «l'anelito spirituale di una certa cultura socialista». La religione rappresentava così una «insostituibile riserva di valori per una nuova morale collettiva», attraverso il filtro di una «fede laica» per una battaglia ideale che portasse incisivamente a una riforma politica.

Inaugurando *Guerra alla guerra!*, nel 1913 «Cœnobium» da «idealista e modernista» diventò «antiinterventista e pacifista», attirando intellettuali e politici che seppero prevedere la Grande Guerra, ne discussero in anticipo e spesso continuarono a opporvisi dopo il suo scoppio.

Vi figurarono gli eredi del Congresso di Ginevra del 1867 – per lo più esponenti del pacifismo *giuridico* –, ma anche letterati e scrittori ispirati a un pacifismo *eclettico*, talvolta vincitori di Premi Nobel, non solo per la Pace (oltre a La Fontaine, il francese Romain Rolland)²⁶, a fianco di *antimilitaristi* della Seconda Internazionale, che ebbero poi percorsi diversi (il tedesco Karl Liebknecht e gli italiani Filippo Turati, Claudio Treves, Giuseppe Emanuele Modigliani).

Contemporaneamente vi scrissero «aderenti al pacifismo *religioso* (il democratico e presbiteriano statunitense William Jennings Bryan o il giurista austriaco Heinrich Lammasch) e *figure istituzionali impegnate contro la guerra* (il più volte presidente e vice-presidente della Confederazione elvetica Giuseppe Motta)²⁷.

Ma appunto collaborarono anche personaggi che si confrontavano precocemente con la crisi del pacifismo democratico, di cui è emblematica quella guerra libica che tra gli altri vide l'adesione del Premio Nobel Moneta²⁸.

Soprattutto inizialmente figurò chi sarebbe poi passato all'*union sacrée* allo scoppio del conflitto – come il francese Charles Richet, socio della *Ligue pour la Paix et la Liberté*. Del resto, la contrapposizione tra *democrazie* e *Imperi centrali* naturalmente ebbe un peso rilevante nella scelta del *patriottismo* rispetto al *pacifismo* in tutti i paesi antitedeschi e antiaustriaci per tradizione.

Di fronte alla Prima guerra mondiale gli stessi fondatori e animatori di «Cœnobium» Ghisleri e Rensi videro nello schieramento italiano con la Francia e la Gran Bretagna la più adeguata conclusione del Risorgimento (evocando la *guerra giusta* di Giuseppe Mazzini)²⁹. Entrambi non potevano più quindi definirsi propriamente *pacifisti* e nel corso del 1914 lasciarono la rivista. Da allora Enrico Bignami costituì ancor più il perno degli interventi e del dibattito su *Guerra alla guerra!*.

Superato il confronto tra *patriottismo* e *pacifismo*, un contributo particolare lo offrì lo scrittore britannico e futuro Premio Nobel per la Pace Norman Angell.

Autore del romanzo *The Great Illusion* che avrebbe ispirato il famoso film di Jean Renoir, fino alla Seconda guerra mondiale continuò a denunciare la politica di potenza: «dalla grande illusione nazionalista e colonialista legata al riarmo di inizio secolo; alla valutazione sull'inutilità della guerra in nome del progresso civile ma anche economico dei singoli paesi e dell'intera comunità degli Stati; ai rischi di un secondo conflitto, già impliciti nei Trattati di pace».

Claudio Giulio Anta ha sottolineato efficacemente l'influenza di Angell nella «propaganda pacifista» della rivista luganese, destinata a durare dopo lo scoppio della guerra. Lo scrittore fu infatti una «presenza» costante: dalla sua tempestiva lettera di apprezzamento per la rubrica *Guerra alla guerra!*, agli articoli di «Cœnobium» ispirati al suo pacifismo, preso ad esempio fin dall'impresa libica.

Ancora una volta la guerra coloniale italiana confermava il proprio ruolo fondamentale alla vigilia del conflitto mondiale. Fu infatti determinante per l'impegno pacifista di Enrico Bignami, che subito seppe cogliere i *venti di guerra* con cui si

aprirebbe il secondo decennio del secolo: «*L'ora che volge non potrebbe esser più triste, e poche volte il mondo ha visto tempi più minacciosi*».

L'anticolonialismo dei riformisti di sinistra lo spingeva così verso quel Partito socialista che in precedenza l'aveva deluso per il suo materialismo³⁰. Dal 1914 ne condivise poi il deciso neutralismo, a fianco dell'antico amico Filippo Turati fino alla chiusura della rivista nel 1920.

Per contrastare l'intervento dell'Italia ed evitare l'arresto della civiltà (con milioni di morti, blocco della produzione, perdita di beni materiali e spirituali accumulati nei secoli), Bignami condivise l'idea di una *Legge dei Paesi neutrali*³¹. Sostenuta anche da Turati e discussa nel Congresso socialista italo-svizzero tenuto a Lugano nel settembre 1914, fu però un'ipotesi destinata rapidamente a fallire.

Se i socialisti italiani dovevano in seguito accentuare le istanze classiste, Bignami espresse sempre un pacifismo *etico* (in linea con la tradizionale *spiritualità* della rivista), così come Angell mantenne una impostazione *utilitaristica* fondata sulla continuità del sistema capitalistico.

In realtà tutte le parole d'ordine del movimento pacifista e antimilitarista europeo tra '800 e '900 – e anche quelle di «Cœnobium» – furono complessivamente ignorate e travolte dalle due guerre mondiali, così come oggi rappresentano grida inascoltate da tanti governi e in tante aree del mondo.

Tuttavia la battaglia per la pace, seppur spesso dimenticata, non è mai definitivamente cancellata.

È vero che dopo la Prima non si riuscì ad arginare nemmeno la Seconda guerra mondiale, anche per gli errori dei Trattati di pace, ma al suo termine quegli errori non vennero comunque ripetuti. Inoltre i conflitti lasciavano profondi segni – pur variegati e contraddittori – nella elaborazione collettiva delle tragedie che avevano provocato.

È vero che tutt'oggi gli organismi internazionali patrocinati dai pionieri del pacifismo spesso si dimostrano inefficaci o sono manovrati da singole potenze; è però anche vero che di fronte a ogni nuovo conflitto non mancano le proteste antimilitariste.

Le parole d'ordine del pacifismo sono come un fiume carsico che vuole e deve sempre riemergere finché la guerra non sarà abolita: nel mondo di oggi – purtroppo anche nell'Europa di oggi – sono ancora un riferimento nevralgico e soprattutto necessario.

NOTE

¹ P. RENOUVIN, *Les origines immédiates de la guerre, 8 juin – 4 août 1914*, Alfred Costes, Paris 1925. Cfr. ID., *La première guerre mondiale*, Presses universitaires de France, Paris 1965; ID., *La Prima guerra mondiale*, Lucarini, Roma [1989].

² M. BLOCH, *L'étrange défaite, Témoignage écrit en 1940*, Société des Éditions Franc-Tireur, Paris 1946; ID., *La strana disfatta. Testimonianza scritta nel 1940, seguita da Scritti della clandestinità. 1942-1944*, Prefazione di G. Altman, Guida, Napoli 1970; ID., *La strana disfatta. Con gli scritti della clandestinità 1942-1944*, Res Gestae, Milano 2014.

- ³ C. CLARK, *I sonnambuli. Come l'Europa arrivò alla Grande Guerra*, Editori Laterza, Roma-Bari 2014 [5ª ediz. ital.].
- ⁴ Cfr. C. FINK, *Marc Bloch: A Life in History*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989; EAD., *Marc Bloch. Biografia di un intellettuale*, La Nuova Italia, Milano 1999.
- ⁵ Cfr. M. BLOCH, *Apologie pour l'Histoire, ou Métier d'Historien*, Librairie Armand Colin, Paris 1949; ID., *Apologia della storia*, Presentazione di L. Febvre, Einaudi, Torino 1950; ID., *Apologia della storia o mestiere di storico*, Einaudi, Torino 2009.
- ⁶ Cfr. A. GIBELLI, *La grande guerra. Storia di gente comune*, Editori Laterza, Roma-Bari 2015 [3ª ediz.]
- ⁷ Cfr. *Colloque International Les Défenseurs De La Paix (1899-1917). Approches Actuelles, Nouveaux Regards – The Advocates Of Peace (1899-1917). Perspectives and New Approaches*, International Conference, Co-Organisé Par l'Université Paris-Est Créteil, l'Université Paris-Est Marne-La-Vallée et l'Institut Historique Allemand, Paris 15–16–17 Janvier 2014.
- ⁸ Cfr. M. ISNENGI, *Convertirsi alla guerra. Liquidazioni, mobilitazioni e abiure nell'Italia tra il 1914 e il 1918*, Donzelli Editore, Roma 2015.
- ⁹ Cfr. A. DE GUBERNATIS, *Pacifismo e patriottismo: conferenza tenuta la sera del 4 gennaio 1912, sotto gli auspici dell'Unione lombarda nel salone della Società per gli interessi industriali, commerciali ed agricoli*, Società internazionale per la pace, Unione lombarda [s.n.], Milano 1912 (Stab. Tip. E. Reggiani Milano).
- ¹⁰ Cfr. L. D'ANGELO, *Pace, liberismo e democrazia: Edoardo Giretti e il pacifismo democratico nell'Italia liberale*, Franco Angeli, Milano, 1995; ID., *Il tramonto di un'illusione: Edoardo Giretti e il movimento liberista italiano dalla prima guerra mondiale al fascismo*, il Mulino, Bologna 2011; *Guerra e pace nell'Italia del Novecento. Politica estera, cultura politica e correnti dell'opinione pubblica*, a cura di L. Goglia, R. Moro, L. Nuti, il Mulino, Bologna 2006; *Nazione democrazia e pace tra Ottocento e Novecento*, a cura di G. Angelini, FrancoAngeli, Milano 2012; B. BIANCHI, *I pacifisti*, in *Dizionario storico della Prima guerra mondiale*, a cura di N. Labanca, Editori Laterza, Roma-Bari 2014. Cfr. S. COOPER, *Patriotic Pacifism: Waging War on War in Europe, 1815–1915*, Oxford University Press, Oxford 1991.
- ¹¹ Cfr. P. RENOUVIN, E. PRECLIN, G. HARDY, *La paix armée et la grande guerre (1871–1919)*, Presses universitaires de France, Paris 1947 ; J. JOLL, *Le origini della prima guerra mondiale*, Laterza, Roma-Bari 1985 ; C. CLARK, *I sonnambuli. Come l'Europa arrivò alla Grande Guerra*, cit.
- ¹² Cfr. V. GROSSI, *Le pacifisme européen, 1889–1914*, Bruylant, Brussels 1994 ; *Le pacifisme en Europe des années 1920 aux années 1950*, sous la direction de M. Vaisse, Bruylant, Brussels 1993 ; G. HAUPT, *Le congrès manqué: l'Internationale à la veille de la première guerre mondiale*, Maspero, Paris 1965 ; *L'Internazionale Operaia socialista tra le due guerre*, a cura di E. Collotti, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, *Annali*, a. 23, 1983/1984, Feltrinelli, Milano 1985 ; L. RAPONE, *La socialdemocrazia europea tra le due guerre. Dall'organizzazione della pace alla resistenza al fascismo*, Carocci, Roma 1999.
- ¹³ Cfr. D. CHERUBINI, *Guerra alla guerra! G. E. Modigliani verso il pacifismo di Zimmerwald: un intervento su «Cænobium»*, «Rassegna storica toscana», a. LX- n. 2, Luglio-Dicembre 2014, pp. 311–326.
- ¹⁴ *Ibidem*
- ¹⁵ Cfr. M. MOLNAR, *La Ligue de la Paix et de la Liberté : ses origines et ses premières orientations*, in Association Internationale d'Histoire Contemporaine de l'Europe, *Mouvements et initiatives de Paix dans la Politique internationale, 1867–1928*, Actes du colloque tenu à Stuttgart 29–30 août 1985, édités par J. Bariéty et A. Fleury, Peter Lang, Bern 1987, pp. 26 e ss. ; V. GROSSI, *Le pacifisme européen, 1889–1914*, cit., *ad nomina*; D. CHERUBINI, *Si Vis Pacem Para Libertatem et Justitiam. Les Etats-Unis d'Europe, 1867–1914*, in *Les Etats-Unis d'Europe. Un Projet Pacifst. The United States of Europe. A Pacifist Project*, M. Petricioli, D. Cherubini, A. Anteghini eds, Peter Lang, Bern 2004, pp. 3–47.

- ¹⁶ Cfr. B. VON SUTTNER, *Giù le armi! Fuori la guerra dalla storia*, traduzione e cura di A. Laldi, Edizioni Gruppo Abele, Torino 1989; *Parlare di pace in tempo di guerra. Bertha von Suttner e altre voci del pacifismo europeo*, a cura di P. M. Filippi e con uno scritto di M. Streeruwitz. Atti del Seminario di studio, Rovereto, 4 novembre 2014, Memorie della Accademia Roveretana degli Agiati, nuova serie, 3, Edizioni Osiride, Rovereto 2015.
- ¹⁷ Sulla loro continuità nell'*entre-deux-guerres*, cfr. J. M. GUIEU, *Les Congrès universels de la paix et la question de l'unité européenne (1921–1939)*, in *Pour la Paix en Europe. Institutions et société civile dans l'entre-deux-guerres*, – *For Peace in Europe. Institutions and Civil Society between the World Wars*, M. Petricioli, D. Cherubini éds, Introduction de J. Bariéty, Collection « L'Europe et les Europes » (XIXe-XXe siècles) – Association internationale d'histoire contemporaine de l'Europe, Peter Lang, Bruxelles 2007, pp. 307–340.
- ¹⁸ Cfr. E. DUCOMMUN, *Précis historique du Mouvement en faveur de la paix*, Impr. Boneff, Bern 1899. Sulla vicenda del BIP nell'*entre-deux-guerres*, cfr. E. COSTA BONA, *Il Bureau international de la paix nelle relazioni internazionali (1919–1939)*, Prefazione di L. Tosi, CEDAM [Padova], 2010.
- ¹⁹ Cfr. *Henry Dunant e le origini della Croce Rossa*, a cura di L. Firpo, UTET, Torino 1979; F. GIAMPICCOLI, *Henry Dunant. Il fondatore della Croce Rossa*, Claudiana, Torino 2009; L. GARDE, *Tutti Fratelli. Henry Dunant. Singolare vita e destino del fondatore della Croce Rossa*, traduzione di B. Berni, Castel Impression, Châteauneuf juin 2009.
- ²⁰ Cfr. G. PROCACCI, *Premi Nobel per la Pace e guerre mondiali*, Feltrinelli, Milano 1989; S. LORENZINI, *Les Etats-Unis d'Europe and the First Peace Nobel Prizes. An Outline*, in *Les Etats-Unis d'Europe. Un Projet Pacifst*, M. Petricioli, D. Cherubini, A. Anteghini éds, cit., pp. 135–150.
- ²¹ Cfr. C. G. ANTA, *Guerra alla guerra! La lezione di «Coenobium»*, Presentazione di A. Colombo, Aracne, Roma 2010; D. CHERUBINI, *Guerra alla guerra! G. E. Modigliani verso il pacifismo di Zimmerwald*, cit.
- ²² Cfr. D. CHERUBINI, *Giuseppe Emanuele Modigliani from the paix quelconque to the Europeanisation of the League of Nations*, in *Pour la Paix en Europe. Institutions et société civile dans l'entre-deux-guerres*, M. Petricioli, D. Cherubini éds, cit., pp. 307–340.
- ²³ C. G. ANTA, *Guerra alla guerra! La lezione di «Coenobium»*, cit. Cfr. ID., *Guerre à la guerre : la leçon de «Coenobium»*, préface d' A. Colombo, Peter Lang, Bruxelles 2012.
- Cfr. A. CAVAGLION, *Coenobium, 1906–1919. Un'antologia*, Edizioni Alice, Comano 1992; *Spiritualità e utopia: la rivista «Coenobium» (1906–1919)*, a cura di F. Panzera e D. Saresella, Cisalpino, Milano 2007. Cfr. inoltre D. FABELLO, *Coenobium: i retroscena ticinesi (Coenobium rivista senza frontiere)*, A. Dadò, Locarno 1999; *Un convegno di studi su «Coenobium»*, «Storia e futuro», n. 8, novembre 2005.
- ²⁴ Cfr. G. ANGELINI, *La cometa rossa: internazionalismo e quarto stato. Enrico Bignami e «La Plebe», 1868–1875*, Franco Angeli, Milano 1994.
- ²⁵ Cfr. N. CARRANZA, *L'incontro Rensi-Ghisleri nel quadro della democrazia italiana (1898–1925)*, «Bollettino della Domus mazziniana», a. XIV (1968), n.1, pp. 5–99; F. PANZERA, *Il Canton Ticino e la Svizzera di «Coenobium»*, in *Spiritualità e utopia: la rivista «Coenobium»*, a cura di F. Panzera e D. Saresella, cit., pp. 25–56. cfr. E. SIGNORI, *Arcangelo Ghisleri e la Svizzera*, in *Atti del convegno di studi su Arcangelo Ghisleri*, «Archivio storico bergamasco», a. IX, n. 15–16, 1989, pp. 227–239.
- ²⁶ D. SARESELLA, *Introduzione*, in *Spiritualità e utopia: la rivista «Coenobium»*, a cura di F. Panzera e D. Saresella, cit., pp. 16–17.
- ²⁷ *Ivi*, p. 17; cfr. P. AUDENINO, *Socialismo e cristianesimo: politica religiosa e religione civile*, in *Spiritualità e utopia: la rivista «Coenobium»*, a cura di F. Panzera e D. Saresella, cit., pp. 181–195.
- ²⁸ Sui due importanti collaboratori Angelo Crespi e poi Raffaele Ottolenghi, cfr. D. SARESELLA, *Angelo Crespi collaboratore di «Coenobium» e la crisi religiosa di inizio Novecento*, in *Spiritualità e utopia: la rivista «Coenobium» (1906–1919)*, a cura di F. Panzera e D. Saresella, cit., pp. 297 e ss. Cfr. inoltre

- R. OTTOLENGHI, *Appel aux amis de la justice internationale*, Maison d'editions du Coenobium, Lugano, 1916 (G. Parzini, Novara, Estr. da: «Coenobium», Rivista internazionale di liberi studi, a. X, Fasc. 9-12 (93-96), Lugano, settembre-dicembre 1916.
- ²⁹ C. G. ANTA, *Guerra alla guerra! La lezione di «Coenobium»*, cit.
- ³⁰ Cfr. L. BRUTI LIBERATI, «Coenobium» e la Prima guerra mondiale: pacifismo cristiano e patriottismo, in *Spiritualità e utopia: la rivista «Coenobium»*, a cura di F. Panzera e D. Saresella, cit., pp. 285 e ss.
- ³¹ Cfr. E. DUCOMMUN, *Précis historique du Mouvement en faveur de la paix*, cit.; V. GROSSI, *Le pacifisme européen, 1889-1914*, cit.
- ³² Il Premio Nobel per la pace del 1913 La Fontaine fu anche Presidente del Bureau international permanent de la paix (BIP); sul suo impegno per l'applicazione dell'arbitrato internazionale nei contenziosi tra Stati, cfr. H. LA FONTAINE, *Histoire sommaire et chronologique des arbitrages internationaux (1794-1900)*, Bruxelles, Bureau de la Revue de droit international et de législation comparée, 102. Cfr. E. COSTA BONA, *Il Bureau international de la paix nelle relazioni internazionali (1919-1939)*, cit. Romain Rolland nel 1915 ottenne il Premio Nobel per la letteratura ed ebbe un ruolo rilevante come intellettuale pacifista fin dal 1914: «[...] futuro biografo di Gandhi [...] destinato a una rapida celebrità per quella ferma difesa del pacifismo riassunta nella formula 'au-dessus de la mêlée' lanciata fin dal settembre '14 sul 'Journal de Genève'», C.G. ANTA, *Guerra alla guerra! La lezione di «Coenobium»*, cit., p. 13. Cfr. H. LA FONTAINE, *Novus nascitur ordo*, «Coenobium», Rivista internazionale di liberi studi, a. VIII, Fasc. 9 (69), Lugano, settembre 1914; ID., *La guerra e la pace*, Ivi, a. VIII, Fasc. 11-12 (71), Lugano, novembre-dicembre 1914. Cfr. R. ROLLAND, *Au-dessus de la mêlée*, Ivi, a. VIII, Fasc. 9 (69), Lugano, settembre 1914. *Au-dessus de la mêlée* (1915): R. ROLLAND, *Al di sopra della mischia (Au-dessus de la mêlée)*, traduzione di L. Bonanate, Nino Aragno Editore, Torino 2008.
- ³³ Cfr. G. E. MODIGLIANI, *Neutrali, ma per affrettare la pace!*, «Coenobium», Rivista internazionale di liberi studi, a. VIII, Fasc. 8 (68), Lugano, agosto 1914, pp. 42-43; F. TURATI, *Lettera a Bignami*; C. TREVES, *La neutralità per uscirne*, Ivi, a. VIII, Fasc. 9 (69), Lugano, settembre 1914, pp. 47-49 e 56-59; K. LIEBCKNECHT, *Il risveglio dell'Internazionale socialista*, Ivi, a. VIII, Fasc. 11-12 (70), Lugano, novembre-dicembre 1914, pp. 87-88.
- ³⁴ Cfr. W. J. BRYAN, *Un nobile manifesto*, «Coenobium», Rivista internazionale di liberi studi, a. IX, Fasc. 1 (72), Lugano, gennaio 1915, pp. 78-80; H. LAMMASCH, *Il compito dei neutri*, Ivi, a. IX, Fasc. 6-7 (78-79), Lugano, giugno-luglio 1915, pp. 74-75; G. MOTTA, *La Svizzera e la pace*, Ivi, a. X, Fasc. 3-4 (87-88), Lugano, marzo-aprile 1916, pp. 82-83.
- ³⁵ Cfr. L. D'ANGELO, *Enrico Bignami, «Coenobium» e la crisi del pacifismo democratico italiano (1911-1915)*, in *Spiritualità e utopia: la rivista «Coenobium»*, a cura di F. Panzera e D. Saresella, cit., pp. 247-283.
- ³⁶ Cfr. C. RICHET, *Le succès n'est pas au meilleur*, «Coenobium», Rivista internazionale di liberi studi, a. VII, Fasc. 8 (56), Lugano, agosto 1913, p. 63. «Head of a family who had always been very involved in the pacifist movement, he saw France's entry into the war as an opportunity to affirm democratic principles throughout Europe, and he made propaganda of this particularly in Italy», D. CHERUBINI, *Si Vis Pacem Para Libertatem et Justitiam. Les Etats-Unis d'Europe, 1867-1914*, cit., p. 44. Cfr. G. HAUPT, *Le congrès manqué: l'Internationale à la veille de la première guerre mondiale*, cit.
- ³⁷ C. G. ANTA, *Guerra alla guerra! La lezione di «Coenobium»*, cit.; D. CHERUBINI, *Guerra alla guerra! G. E. Modigliani verso il pacifismo di Zimmerwald*, cit.
- ³⁸ Cfr. N. ANGELL, *Europe's Optical Illusion*, Simpkin, London 1909. Per un richiamo al ruolo del film di Renoir nell'impegno pacifista, cfr. A. TOVAGLIERI, *A Great Pacifist Film: All Quiet on the Western Front (Lewis Milestone, 1930)*, in *Pour la Paix en Europe. Institutions et société civile dans l'entre-deux-guerres*, M. Petricoli, D. Cherubini édés, cit., pp. 595-615.

- ³⁹ C. G. ANTA, *Guerra alla guerra! La lezione di «Coenobium»*, cit.
- ⁴⁰ Il pensiero di Angell fu diffuso anche nell'Italia del primo dopoguerra, cfr. N. ANGELL, *Il trattato di pace e il caos economico dell'Europa*, Roma, Rassegna internazionale, 121.
- ⁴¹ La Direzione, *Circolare*, «Coenobium», Rivista internazionale di liberi studi, a. VII, Fasc. 1–2 (49–50), Lugano, gennaio-febbraio 1913, pp. 97–98.
- ⁴² C. G. ANTA, *Guerra alla guerra! La lezione di «Coenobium»*, cit.; D. CHERUBINI, *Guerra alla guerra! G. E. Modigliani verso il pacifismo di Zimmerwald*, cit.
- ⁴³ Cfr. M. PUNZO, *Enrico Bignami e Filippo Turati: l'amicizia di una vita*, in *Spiritualità e utopia: la rivista «Coenobium»*, a cura di F. Panzera e D. Saresella, cit., pp. 227–245.
- ⁴⁴ Sulla *Lega dei paesi neutri*, che il belga Camille Huysmann auspicava per riportare la pace in Europa, cfr. C. MALANDRINO, *Gobetti, Treves e la SdN*, in *Alle origini dell'eupeismo in Piemonte. La crisi del primo dopoguerra, la cultura politica piemontese e il problema dell'unità europea*, a cura di C. MALANDRINO, Fondazione Luigi Einaudi, Torino 1993, p. 80.
- ⁴⁵ C. G. ANTA, *Guerra alla guerra! La lezione di «Coenobium»*, cit., p. 108.
- ⁴⁶ Cfr. N. ANGELL, *Porrà questa guerra fine al prussianismo?*, Milano, Libreria editrice Avantil, 1917.
- ⁴⁷ Cfr. G. L. MOSSE, *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, traduzione di G. Ferrara degli Uberti, Editori Laterza, Roma–Bari 2014 [5ª ediz. ital.].

La prima guerra mondiale e la naja delle mondine

MICHELA SACCO-MOREL
UNIVERSITÀ PARIS X NANTERRE

I N QUESTA SEDE VOGLIAMO EVIDENZIARE IN CHE MODO LA GUERRA, SIA QUELLA REALE DEL '15-'18, MA ANCHE LA GUERRA METAFORA DELLA LOTTA, ABBIANO SEGNATO LA PARABOLA DELLE MONDINE, FIGURA EMBLEMATICA DELLA CONDIZIONE FEMMINILE NELL'ITALIA DELLA PRIMA METÀ DEL NOVECENTO.

PARTE I : LA GUERRA METAFORA

UN ESERCITO DI DONNE SENZA VOLTO

Fino alla fine della Prima Guerra Mondiale le mondine non esistono. Questo termine femminile viene usato soltanto da scrittori, poeti e militanti della sinistra¹. Ufficialmente vengono designate dai maschili: mondariso, mondatori, mondini, risaiuoli.

Il lessico affonda le sue radici nell'evoluzione del mondo della risaia. I mondariso all'origine erano dei braccianti (uomini e donne), avventizi, spesso migranti², addetti al diserbo (la monda) manuale delle risaie: un lavoro durissimo che si svolgeva nell'arco di all'incirca quaranta giorni tra maggio e giugno. La femminilizzazione del mestiere avviene tra la seconda metà dell'Ottocento e la fine della prima Guerra mondiale³, quando la risicoltura italiana si concentra in grandi aziende a conduzione capitalistica in cui la manodopera sottopagata (femminile, minorile e forestiera) viene usata come strumento di massimizzazione dei profitti⁴ e dove, già nel 1904, su un totale di oltre 74.000 «operai addetti alla monda» circa il 75% sono donne⁵.

Semanticamente occultate, le lavoratrici vengono svelate dall'iconografia ma senza volto o senza tratti propri. Oltre ai dipinti di ANGELO MORBELLI : *Per Ottanta centesimi*⁶ del 1896 e *In risaia*⁷ del 1901 è particolarmente pregnante di senso l'illustrazione della testata socialista vercellese La Risaia. Su di essa, oltre alla massa delle mondariso, si vedono sullo sfondo, in posizione sopraelevata a sovrastare e sorvegliare il lavoro, due uomini: un caporale⁸ e un prete. Le mondariso assurgono a simbolo di tutti i lavoratori della risaia schiacciati dal padronato e dalla Chiesa quando il loro gran numero le associa, fin dal XVIII secolo⁹, all'immagine di un esercito di lavoratori che si dispiega nei campi. Ora, il termine 'esercito' può anche essere interpretato, oltre l'accezione traslata di massa, nel suo senso primo poiché la monda costituisce una vera e propria naja delle donne in cui la cascina rappresenta la caserma.

LA NAJA DELLE DONNE

La monda rappresenta un'immersione in un vero e proprio «crogiolo culturale»¹⁰. Per quaranta giorni le mondine (in particolare le forestiere) devono lasciare le proprie case e famiglie per lavorare e vivere con compagne provenienti da altri paesi e regioni. Dal punto di vista semantico il parallelo con la coscrizione è evidente. Le mondariso sono 'reclutate', obbediscono agli ordini dei 'caporali'. La cascina, il cui cortile ricorda quello di una caserma di cavalleria, viene raggiunta 'in tradotta' e in risaia molte ci lasciano la vita e la salute¹¹. Le donne lavorano 'in riga', mangiano 'un rancio' e dormono in 'camerate' riposando su pagliericci o 'brande'. Le loro proteste sono definite 'ammutinamenti'¹². Gran parte del loro repertorio di canti di lavoro e protesta deriva da quello militaresco. Le strofe di caserma femminilizzate e memorizzate si tramandano da un paese all'altro quale veicolo di acculturazione ed elemento unificatore anche dal punto di vista linguistico¹³. Peraltro, la consapevolezza di 'corpo' di queste lavoratrici si forma, a cavallo del primo conflitto mondiale, nel corso della loro guerra contro lo sfruttamento.

LE MONDINE : COMBATTENTI IN PRIMA LINEA

Il fronte su cui le mondine combattono in prima linea si situa nelle immense risaie a conduzione capitalistica del vercellese dove, da tempo, le pratiche salariali degli imprenditori agrari e le difficili e penose condizioni di reclutamento e lavoro, generavano rivendicazioni e urti violenti tra la manovalanza locale e forestiera. L'impatto e pericolosità sociali di queste donne sono notevoli: «inclinati alla ribellione e alla ritorsione contro la proprietà»¹⁴ intonano «canzonacce contro i proprietari ed affittuali, [...] contro i preti, i frati, i carabinieri»¹⁵.

Con l'arrivo, nel 1894, del movimento socialista nel circondario i lavoratori locali sono spinti a unirsi in lega. Le rivendicazioni dei mondariso, dapprima non strutturate e limitate ad aumenti di paga, iniziano a concentrarsi intorno alla gior-

nata lavorativa di otto ore, alla preferenza nel reclutamento della manodopera locale e all'imponibile di manodopera.

Le mondariso si distinguono dagli altri scioperanti, non solo per l'impatto economico della loro protesta (il boicottaggio dei lavori di monda poteva distruggere il raccolto dell'anno), ma anche per la loro impulsività e il loro 'entusiasmo' più spesso negativamente percepiti.

Le mondine intrattengono legami stretti e complessi con tutta la classe lavoratrice e la risonanza delle loro battaglie, che si iscrivono nella più ampia guerra contro l'intransigenza padronale, supera la zona delle risaie. In tal modo nel 1906 gli abituali scioperi di monda scoppiati in diverse fattorie del vercellese si trasformano in sciopero generale nel capoluogo provinciale dove, alle mondine, si uniscono altre categorie di lavoratori che perseguono gli stessi obbiettivi¹⁶.

Nel 1907 le rivendicazioni delle vercellesi sfociano nell'approvazione della legge sulla risaia¹⁷ che, tra le varie misure, fissava la durata della giornata lavorativa (9 ore per le locali e 10 ore per le forestiere) e imponeva l'obbligatorietà dei contratti scritti con, in capo ad essi, la capacità giuridica per le donne occultate dall'espressione «maggiori di 14 anni». La mancata applicazione della legge innescherà uno «stillicidio di conflitti»¹⁸ tra agrari e mondariso che durerà fino all'inizio della Grande Guerra. Questa lotta darà alle risaiole un senso di potenza e permetterà la costruzione di un profilo identitario di corpo spingendole al superamento della rivalità tra locali e forestiere¹⁹.

Alla vigilia della prima Guerra Mondiale le risaiole sono una categoria di braccianti unita, temuta e tenuta in considerazione. Il loro occultamento nei termini maschili contribuisce a nascondere un'evidenza: nelle aree risicole padane le donne continuano a disputare il lavoro agli uomini su un mercato del lavoro saturo dove, contrariamente all'industria, il processo di marginalizzazione femminile non è ancora avanzato²⁰. Per la loro consistenza numerica, per il loro ruolo economico e per la loro combattività sono delle donne pericolose da canalizzare.

PARTE II : LA GUERRA REALE

IL PACIFISMO COMBATTIVO DELLE MONDINE VERCELLESI

Veniamo alla guerra reale. Analizziamo innanzi tutto quello che potremmo chiamare il pacifismo combattivo delle risaiole. Benché rappresentino già il 61% dei lavoratori delle risaie²¹ la stampa locale continua a inglobarle in termini maschili, salvo quando sono al centro di polemiche, o quando, a fini pedagogici o propagandistici, vengono associate alle immagini di maternità, debolezza, credulità, superstizione e ignoranza. «Le donne poverette non sapevano che dire [...]»²², scrive un giornalista a lor proposito, eppure le mondine non temono di usare la parola (e neanche le mani in occasione degli scioperi) e lo rivendicano gagliardamente nella loro canzone della Lega: «Sebben che siamo donne paura non abbiamo / abbiám delle belle e buone lingue, e ben ci difendiamo»²³.

Queste lavoratrici, a modo loro, hanno già protetto la famiglia lottando per offrire un avvenire migliore ai figli che le accompagnano nei campi come negli scioperi. La loro posizione rispetto al conflitto dipende dalla consapevolezza dei vantaggi economici che ne traggono i padroni. Contro la guerra, esse si rivendicano madri e spose ma non esattamente nel senso dell'immagine di angelismo, serenità e pacifismo veicolata dalla società²⁴.

Significativa a questo proposito è «l'arrogante»²⁵ risposta delle risaie di Livorno Ferraris all'associazione padronale degli agricoltori che, nell'aprile 1915, aveva offerto lavoro alle «lavoratrici dei campi»²⁶ in caso di mobilitazione :

Signore, ditelo voi se è possibile che noi donne si possa ancora permettere sì ignomia. Questo è troppo, voi con questo ci insultate e noi donne di Livorno vi diciamo: i nostri fratelli, mariti e figli non partiranno mai e poi mai per la guerra, se non per la rivoluzione: guerra alla guerra e morte alla morte.²⁷

La prima testata a pubblicare la lettera aperta è la clericale «La Sesia»²⁸. La larvata (ma mica poi tanto) accusa è che a scrivere la lettera non siano state le mondine, semplice paravento, bensì il loro leader e «apostolo» socialista Cugnolio ma, in ogni caso, il giornale si rivolge direttamente alle «povere donne» alle quali «molto però si deve perdonare» in quanto :

[...] hanno espresso, col linguaggio a loro famigliare perché ne hanno le orecchie rintonate, un sentimento di trepidazione che è in tutte le donne, che è naturale ed umano per esse, a qualunque classe appartengano. Non vi è sposa, non madre, non sorella, anche se non esprime sentimenti rivoluzionari, che non viva in un'angoscia penosa al pensiero del possibile domani. »²⁹

Dalle pagine della Sesia viene un ammonimento: esse non fermeranno la guerra e «non sono i socialisti italiani che potranno trattenere l'Italia sull'orlo dell'abisso»³⁰.

Inizia così, grazie alle mondariso, un botta e risposta tra i giornali di opposta tendenza, La Sesia e La Risaia, che permette a Cugnolio di ribadire la posizione del partito: di fronte dell'ineluttabilità del conflitto, i socialisti spronano governo e padronato ad alleviare i mali dei contadini, unico modo per avere dei soldati motivati e la pace sociale nel Paese³¹.

I PRIGIONIERI: NEMICI?

L'ostilità alla guerra da parte delle classi proletarie si riscontra in tutta la penisola e diventa particolarmente tangibile nel 1917³². Nel vercellese quest'anno coincide con l'arrivo dei primi prigionieri di guerra, molti dei quali ungheresi, destinati ai lavori agricoli. L'impiego dei prigionieri scatena subito vivaci polemiche sindacali in quanto i socialisti accusano i proprietari terrieri dello sfruttamento di tale manodopera non per mancanza di braccia «ma per far ribassare la paga dei lavoratori locali»³³. Ci si potrebbe quindi attendere a una reazione violenta delle mondine contro questi prigionieri ma esse, come la maggior parte della popolazione civile

della provincia, non sembrano assolutamente ostili. RENZO FIAMMETTI, nei suoi *Primi appunti per una storia dei prigionieri austro-ungarici e tedeschi nel Novarese durante la Grande guerra*, evidenzia come il popolo veda nei prigionieri principalmente degli uomini e dei contadini e non dei nemici, mentre la stampa borghese locale, soprattutto dopo Caporetto, moltiplica gli appelli alla prudenza e alla diffidenza. Gli attacchi si rivolgono in particolare contro «le brave donnette» piene di riguardi verso questi uomini per «curiosità morbosa» o «malintesa pietà»³⁴.

Dati concreti sul grado di fraternizzazione tra popolazione e prigionieri non ve ne sono ma, fatto è, riporta sempre FIAMMETTI, che «gli ungheresi erano considerati brava gente che simpatizzava con i paesani»³⁵ e le mondine, vedendo questi uomini al lavoro malnutriti e maltrattati, li proteggono facendo passare pane e altri cibi³⁶ e li vendicano con l'arma del canto che passa di tenuta in tenuta ed è destinata a varcare il tempo. Così, a Trino Vercellese, nella cascina Ramezzana, alcune mondine sono testimoni delle violenze di un ufficiale italiano che uccide a bastonate un prigioniero austro-ungarico ammalato che non può lavorare. Due di esse, Carolina Zorni e Maddalena Martinotti³⁷, compongono un canto conosciuto come *Il prigioniero*: hanno inteso i lamenti dell'uomo, ma non capendone la lingua gli attribuiscono i sentimenti che esse portano in cuore. In questa cronistoria cantata si ritrova l'espressione del pacifismo combattivo e materno delle mondine che vedono nel giovane prigioniero ucciso un figlio che invoca una madre desolata e nel tenente suo aguzzino «un vigliacco con il cuore di un leone che meriterebbe il fronte e la fucilazione»³⁸. Il canto termina con un appello a cui si è aggiunta una strofa fortemente anticlericale:

A tutti voi tenenti e tutti comandanti:
cercate di trattar bene i poveri soldati!
Lor lasciano la moglie e i bambini ancor
e voi non comprendete lo strazio e il dolor.
Vigliacchi preti e frati che han voluto la guerra,
volevan far morire la gioventù più bella.³⁹

RESISTENZA E SPIRITO DI RIBELLIONE

La resistenza delle mondine non si limita alla *protest song*⁴⁰. Entrate nella guerra reale con spirito di ribellione, esse partecipano al conflitto mantenendo, con il supporto del sindacato, il pungolo della protesta organizzata proprio quando la loro disciplina e collaborazione sono cruciali per la stabilità economica e sociale di una delle principali zone cerealicole italiane.

Nel periodo bellico, infatti, malgrado la diffusa protesta femminile spontanea, gli scioperi veri e propri sono pochi (soltanto 117), massivamente bracciantili e concentrati nelle zone risicole dove, in maniera ancor più significativa in tempo di guerra, la maggior parte degli avventizi sono donne⁴¹. Senza addentrarci nella questione della politicizzazione delle mondine intendiamo sottolineare come la guerra amplifichi, peso economico, rappresentatività e pericolosità sociale di questo esercito di lavoratrici permettendo loro di ottenere diversi benefici⁴².

La dimensione del ruolo economico-sociale delle mondariso, nel periodo bellico, è visibile in un'intervista dal titolo: «La campagna risicola», rilasciata al quotidiano La Stampa nel marzo del 1918 dall'Onorevole Cabrini⁴³. Egli si esprime sulla prossima emanazione del decreto luogotenenziale che investe gli uffici di collocamento della: «[...] privativa dell'assunzione e del collocamento della manodopera occorrente ai lavori in risaia con l'impegno di assicurare prima l'occupazione della manodopera locale.»⁴⁴

L'importanza di questo decreto sta nel fatto che si tratta di «un primo esperimento di collocamento della manodopera agricola disciplinato legalmente»⁴⁵. Interrogato sulle ragioni essenziali del provvedimento l'Onorevole Cabrini risponde che il regime della zona di guerra, non può tollerare le agitazioni e gli scioperi che da sempre caratterizzano tutte le stagioni di monda. Occorre quindi, da un lato «apprestare ai rapporti tra capitale e lavoro adeguati organi equitativi» e dall'altro collocare tutta la manodopera locale disponibile prima di importare quella forestiera. Ciò, sempre a detta di Cabrini, permette al Commissariato dei consumi di conoscere il quantitativo di cibo da mettere a disposizione delle zone risicole super-popolate durante la monda ma soprattutto impedisce:

[...] contrasti e conflitti tra lavoratori con un inutile servizio di carri ferroviari, prima per il trasporto sul luogo e poi per il probabile sfratto dalla zona di guerra della mano d'opera esuberante.⁴⁶

Così, le mondine vercellesi, in piena guerra, vedono soddisfatte le loro rivendicazioni poiché rispondono a imperativi di ordine pubblico e permettono risparmi sostanziali. Eliminando la causa del malcontento delle risaiole, lo Stato può infatti far economia di soldati e carabinieri per mantenere l'ordine e garantire la continuità della monda (cosa questa fondamentale) mostrando nel contempo la sua attenzione e fiducia nei confronti delle classi proletarie, in particolare delle donne, duramente colpite e fortemente ostili alla guerra⁴⁷.

Nel periodo bellico le mondariso, già simbolo dei lavoratori di risaia sembrano rivestire il ruolo di rappresentanti e portabandiera del proletariato pur continuando a essere occultate dal termine generico di manodopera.

IL RICONOSCIMENTO DI GENERE DELLE MONDARISO

Il riconoscimento di genere delle mondine di fronte all'opinione pubblica inizia ad imporsi subito dopo la guerra. Un'intervista rilasciata al quotidiano La Stampa nel marzo 1919 dal deputato riformista Nino Mazzoni ci mostra questo passaggio e, se osservata tramite il prisma della rappresentatività sociale di queste lavoratrici nel contesto storico del tempo, ci spinge a interrogarci sulla pienezza delle loro conquiste.

Nell'intervista, intitolata «Le 8 ore per le lavoratrici di risaia: Le rivendicazioni delle emigranti», in cui parla della vertenza per la parificazione di orario con le locali come un «conflitto che ha vero carattere nazionale [che] interessa circa 40 o

50 mila lavoratori in gran parte donne o fanciulli», l'onorevole Mazzoni insiste sul «carattere estremamente odioso» dell'ostilità padronale proprio perché, ribadisce, «si tratta di donne e fanciulli»⁴⁸.

Nell'immediato dopoguerra si sottolinea la precarietà della monda e soprattutto la sua massiccia femminilizzazione che impone la necessità di protezione di questi soggetti deboli e 'minori' nella duplice accezione del termine. Si riscontra però un paradosso : la nuova lotta delle mondine viene giustificata facendo ricorso alla nozione di 'fragilità' proprio quando la solidarietà tra locali e forestiere dà loro maggior forza contrattuale.

Gli interventi a favore delle mondine si moltiplicano. Le organizzazioni socialiste continuano ad occuparsi delle questioni salariali e contrattuali mentre le forze cattoliche iniziano a dedicarsi all'assistenza morale e materiale con vari comitati di beneficenza e un giornale, *La Risaiola*, interamente a loro rivolto⁴⁹. Con grande pragmatismo le mondine sfruttano tutti questi appoggi per migliorare le proprie condizioni di lavoro.

UNA VITTORIA PIENA O MUTILATA ?

Il cosiddetto biennio rosso vede l'allargamento e la progressiva concreta applicazione delle conquiste sindacali delle mondine: la giornata lavorativa di otto ore, i contratti scritti, le ispezioni in risaia, l'intermediazione degli uffici di collocamento, la parità salariale tra uomini e donne per la monda. Benefici notevoli ottenuti da deboli donne ignoranti e precarie.

Il rinnovato e accresciuto interesse rivolto a questa categoria definita debole, ci sembra evidenziare come, subito dopo e tramite la guerra, vengano a maturare quei processi che cristallizzano la posizione della donna nella dipendenza e la precarietà. In quest'ottica le vittorie delle risaie possono sembrare mutilate a due livelli. In primo luogo dalla definitiva relegazione delle sole donne in un lavoro quale la monda precario, faticoso, pericoloso che nulla avrebbe di particolarmente femminile⁵⁰ se non la sua fastidiosità, e per il quale non viene assolutamente richiesto il ritorno a casa delle donne per lasciare il posto agli uomini. In secondo luogo dal non riconoscimento ufficiale o almeno pubblico, del valore della loro mobilitazione, della primizia delle loro conquiste e dell'influenza di questi precedenti giuridico-contrattuali sulle rivendicazioni degli altri lavoratori, perlomeno in ambito locale. Le nozioni di debolezza e precarietà associate al femminile ne avrebbero disinnescato la portata rivoluzionaria ?

CONCLUSIONE: L'OCCASIONE DELLA GRANDE GUERRA

Lo sguardo sulle battaglie delle mondine è particolarmente interessante per riflettere sulla Grande guerra perché esse, archetipo delle lavoratrici italiane, costituiscono

un gruppo compatto e identificabile in cui si possono leggere le aspirazioni del proletariato e le contraddizioni della condizione femminile.

La naja della monda e le battaglie sindacali hanno acuito il loro spirito di rivolta contro le prevaricazioni e i soprusi affratellandole e sviluppando in esse una coscienza di classe trascendente l'appartenenza di genere e nazionale. L'avversione al primo conflitto mondiale e il loro pacifismo combattivo derivano dalla convinzione che sia la guerra dei padroni, unici a trarne beneficio. Esse perseverano nelle rivendicazioni sindacali e, solidali con gli uomini al fronte, adottano i prigionieri nemici.

La guerra reale aiuta le mondine poiché ne amplifica la forza offrendo loro un'occasione di imporsi abilmente sfruttata, grazie all'appoggio del PS. Spartiacque nella costruzione identitaria delle mondine, questa guerra ne suggella la definitiva femminilizzazione. Questa conquista di genere è però mutilata poiché incolla sulla loro pelle il sigillo del precariato. Lo Stato, che come i partiti teme queste donne, giustifica il cedimento con la nozione di protezione di esseri minori e precari. Pragmatiche le mondine accettano perché vogliono migliori condizioni di lavoro e di paga con il sogno di mai più tornare in risaia.

Guerra e mondine si sfruttano reciprocamente ma il progresso sociale è generato dalla pressione sindacale imposta dalle loro lotte e non dalla guerra.

NOTE

- ¹ B. IMBERGAMO, *Mondine in Campo. Dinamiche e retoriche di un lavoro del Novecento*, Editpress, Firenze 2014, p. 29.
- ² Provenienti dalle province e regioni limitrofe montane, venete ed emiliano-romagnole.
- ³ E. GENTILI ZAPPI, *Eight hours seem too few: mobilization of women workers in the Italian rice fields*, State University of New York press, Albany 1991, p.10.
- ⁴ S. PUGLIESE, *Due secoli di vita agricola: produzione e valore dei terreni, contratti agrari, salari e prezzi nel Vercellese nei secoli XVIII e XIX*, fratelli Bocca, Torino 1908, pp. 217-220 ed E. GENTILI ZAPPI, *op. cit.*, pp. 14-15.
- ⁵ «Le condizioni dei lavoratori della risaia» (S. n.), in: *La Stampa*, n. 93, 2 aprile 1904, p. 1.
- ⁶ Olio su tela 69x124,5 cm. Vercelli, Museo Francesco Borgogna.
- ⁷ Olio su tela 183x130 cm. Boston, Museum of Fine Arts.
- ⁸ Rappresentante del padrone, tra i suoi vari compiti vi era anche il reclutamento della manodopera. Questa mansione, talvolta, veniva anche svolta dai parroci.
- ⁹ G. SPOLVERINI, *La coltivazione del riso. Poema del marchese Gian Battista Spolverini*, Francesco Locatelli, Bergamo 1764, p. 77.
- ¹⁰ E. CASTELLI, E. JONA, A. LOVATTO, *Senti le rane che cantano: canzoni e vissuti popolari della risaia*, Donzelli, Roma 2005, p. 139.
- ¹¹ Oltre alla malaria, la leptospirosi, la scrofola, le febbri tifoidee e reumatiche, i disturbi mestruali, i rischi di aborto, le mastiti e i reumatismi.
- ¹² Cfr.: I. SASSONE, «Le lotte storiche delle mondine e dei braccianti vercellesi. La conquista delle 8 ore nel 1906», in: *L'impegno. Rivista dell'istituto per la storia della Resistenza in provincia di Vercelli* Cino Moscatelli, vol. II, fasc. 1, marzo 1982, pp. 4-8. Disponibile on line: <http://www.storia900bivc.it/pagine/editoria/sassone182.html>. (Ultima consultazione: 17/06/2015).

- ¹³ F. CASTELLI, E. JONA, A. LOVATTO, *op. cit.*, pp. 134–140.
- ¹⁴ G. CRAINZ, *Canzoni da un'Italia lontana*, « Repubblica.it », 16 luglio 2005. Disponibile on-line : <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2005/07/16/canzoni-da-un-italia-lontana.html>. (Ultima consultazione: 21/07/2015).
- ¹⁵ *Ibidem*.
- ¹⁶ E. GENTILI ZAPPI, *op. cit.*, p. 128.
- ¹⁷ Legge sulla risicoltura, 16 giugno 1907, Nr. 337.
- ¹⁸ G. CRAINZ, *Padania: il mondo dei braccianti dall'Ottocento alla fuga dalle campagne*, Donzelli, Roma 1994, p. 108.
- ¹⁹ E. GENTILI ZAPPI, *op. cit.*, p. 128.
- ²⁰ Cfr. A. PESCAROLO, *Il lavoro e le risorse delle donne in età contemporanea*, in: Angela Groppi (a cura di), *Il lavoro delle donne*, Laterza, Roma-Bari 1996, pp. 318–319 e 327–335.
- ²¹ G. PROCACCI, «La protesta delle donne delle campagne in tempo di guerra», in: *Annali dell'Istituto Alcide Cervi, il Mulino*, Bologna 1990, n. 13, p. 74.
- ²² «Corrispondenze. Cappuccini» (S. n.), in: *La Risaia*, n. 8, 20 febbraio 1915, p. 3. Il giornale reagisce a una violenta omelia contro Cugnolio l'apostolo socialista delle mondine e si incarica di ristabilire la verità contro questo prete che «le spara così grosse» dato che le povere donne presenti, per timore dell'inferno, non si sono permesse di contraddire un prelado.
- ²³ Il *Canto della Lega* entra nel repertorio di risaia tra il 1900 e il 1914. Cfr.: F. CASTELLI, E. JONA, A. LOVATTO, *op. cit.*, p. 393. Per la versione qui citata cfr. N. SVAMPA, *La mia morosa cara*, Lampi di stampa, Milano 2007, pp. 128–130.
- ²⁴ F. LEJEUNE (a cura di), *Introduction. Paroles de femmes dans la guerre*, in: *Paroles de femmes dans la guerre*, a cura di Françoise Lejeune, C.R.I.N.I., Nantes 2005, p. 9.
- ²⁵ «Ingenuità» (S. n.), in: *La Sesia*, n. 51, 27 aprile 1915, p. 1.
- ²⁶ *Ibidem*.
- ²⁷ *Ibidem*.
- ²⁸ La Risaia pubblica l'estratto della lettera delle mondariso livornesi nella seconda pagina dell'edizione speciale del 1° maggio 1915.
- ²⁹ «Ingenuità», *art. cit.*
- ³⁰ *Ibidem*.
- ³¹ M. CUGNOLIO, «Sulla guerra», in: *La Risaia*, n. 15, 16 gennaio 1915, p. 1.
- ³² L'ostilità si estrinseca palesemente nella protesta quasi esclusivamente femminile che, a partire da quell'anno, registra una particolare recrudescenza ed estensione. G. PROCACCI, *op. cit.*, p. 66.
- ³³ RENZO FIAMMETTI, «Primi appunti per una storia dei prigionieri austro-ungarici e tedeschi nel Novarese durante la Grande guerra», in: *I sentieri della ricerca*, 2010, n. 11, p. 102. Disponibile on line: <http://www.cddebocafekini.org/wp-content/uploads/2013/12/00-ISDR11-Completo.pdf>. (Ultima consultazione: 17/07/2015).
- ³⁴ *Ivi*, p. 104.
- ³⁵ RENZO FIAMMETTI, *ivi*, p. 105 cita: DANTE GRAZIOSI, *La terra degli aironi*, Interlinea, Novara 1997, pp. 29-30.
- ³⁶ F. CASTELLI, E. JONA, A. LOVATTO, *op. cit.*, p. 414.
- ³⁷ D. MASSA, R. PALAZZI, S. VITTONI, *Riseri dal me coeur*, Edizioni SM, Vercelli 1981, pp. 164–165.
- ³⁸ *Ibidem*.
- ³⁹ F. CASTELLI, E. JONA, A. LOVATTO, *op. cit.*, p. 414, e R. FIAMMETTI, *op. cit.*, pp. 103–105.
- ⁴⁰ Cfr. «Sentite, buona gente. La protest song delle mondine contro la guerra», in: *Vercellioggi.it*, 08 luglio 2015. Disponibile on line : http://www.vercellioggi.it/dett_news.asp?id=63209. (Ultima consultazione: 21/07/2015).
- ⁴¹ GIOVANNA PROCACCI, *op. cit.*, p. 59.

- ⁴² Tra l'altro: l'assicurazione obbligatoria contro gli infortuni sul lavoro, la pratica delle ispezioni in risaia a cura della Federterra, gli uffici di collocamento della Federterra, nuovi contratti con aumenti salariali, etc. Fortemente voluti dalla Federterra e dal Partito Socialista questi benefici completano e consolidano le garanzie offerte dalla legge sulla risaia del 1907. Cfr.: B. IMBERGAMO, *op. cit.*, p. 39–40.
- ⁴³ «La campagna risicola. Intervista coll'On Cabrini sui provvedimenti governativi» (S. n.), in: La Stampa, n. 78, 19 marzo 1918, p. 2.
- ⁴⁴ Decreto luogotenenziale, 14 marzo 1918, n. 350.
- ⁴⁵ «La campagna risicola. Intervista coll'On Cabrini sui provvedimenti governativi», *art. cit.*
- ⁴⁶ *Ibidem.*
- ⁴⁷ S. BIANCIARDI, *Argentina Altobelli e la buona battaglia*, Franco Angeli, Milano 2012, p. 211.
- ⁴⁸ «Le 8 ore per le lavoratrici di risaia» (S. n.), in: La Stampa, n. 86, 27 marzo 1919, p. 2.
- ⁴⁹ B. IMBERGAMO, *op. cit.*, p. 41.
- ⁵⁰ Nonostante la propaganda dei risicoltori che inneggiano alla delicatezza dei gesti femminili che non rischiano di danneggiare le tenere pianticelle di riso.

Scrivere e riscrivere la guerra d'Etiopia: eroismi coloniali e postcoloniali

SILVIA CONTARINI

UNIVERSITÉ PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE

INTRODUZIONE

BENCHÉ LA STORIA COLONIALE ITALIANA¹ SIA LIMITATA NEL TEMPO E NELLO SPAZIO, E BENCHÉ NON VI SIA STATO UN PROCESSO CONFLITTUALE DI DECOLONIZZAZIONE, LA RAPPRESENTAZIONE LETTERARIA DELLE GUERRE COLONIALI ITALIANE E DELLE ANNESSE VIOLENZE È UN SOGGETTO TROPPO VASTO PER ESSERE TRATTATO IN MODO ESAURIENTE NELLO SPAZIO IMPARTITO DEL PRESENTE SAGGIO.

Vorremmo però almeno distinguere la produzione coeva, per la quale rimandiamo all'ampia storia della letteratura coloniale di GIOVANNA TOMASELLO, che di fatto arriva agli anni sessanta, periodo «neocoloniale»,² dalla letteratura postcoloniale, produzione narrativa recente, perlopiù di autori afro-italiani e a carattere storico-(auto)biografico.³ Osserviamo che le opere, siano esse coloniali, neocoloniali o postcoloniali, pur nella loro diversità, s'incentrano raramente sulla guerra in quanto tale o sui conflitti armati, prediligendo le une il carattere esotico e straniante dell'esperienza africana, le altre i rapporti e le dinamiche di subalternità e di sopraffazione, tra i popoli e tra i sessi, ieri come oggi. Eppure, la produzione letteraria resta segnata dalla guerra: ricordiamo che gli esordi della letteratura coloniale si collocano tra due guerre, anzi tra due sconfitte: Dogali, nel 1887, e il «disastro» di Adua, nel 1896; inoltre, il romanzo di ENNIO FLAIANO, *Tempo di uccidere*,⁴ libro paradigmatico della prima consapevolezza del fatto coloniale, è ambientato in tempo di guerra e ha per protagonista un militare; infine, il romanzo emblema del postcoloniale italiano, *Regina di fiori e di perle* di GABRIELLA GHERMANDI,⁵ è una riscrittura della storia coloniale in Etiopia che parzialmente affronta anche il tema della guerra.

Fatte queste brevi premesse, a sottolineare la complessità della rappresentazione delle guerre coloniali, nel presente studio ci soffermeremo su un aspetto particolare per riflettere su come vengano elaborati, in ambito coloniale e postcoloniale, alcuni *topoi* consustanziali a ogni guerra e alla relativa retorica: l'eroismo, la creazione e la funzione degli eroi collettivi. Perché questo merita riflessione? Nessuna sorpresa assale il lettore di CORRADINI o MARINETTI, che si aspetta di trovare retorica bellicista e glorificazione del valore guerriero, mentre lascia perplessi l'esaltazione dell'eroismo italiano propugnata da autori come MALAPARTE o MONTANELLI, e più ancora l'esaltazione dell'eroismo etiopie, presente in testi di autrici postcoloniali come GHERMANDI o NASIBÛ.⁶ In altri termini, là dove ci si aspetterebbe un'opposizione a logiche bellicistiche e un rigetto dell'enfasi che riallaccia l'eroismo in battaglia al sentimento nazionale, si ritrovano stereotipi e mitologie guerriere che fungono da elementi di coesione di popoli e culture.

Circoscrivendo il campo d'indagine alla guerra (e alla guerriglia) d'Etiopia, ci baseremo su un corpus ibrido, nel quale però ciascun testo si presenta come *veritiero*, veicolo di una rappresentazione storica veramente accaduta: per il periodo coloniale, esamineremo i reportage e le cronache giornalistiche di CURZIO MALAPARTE⁷ e DINO BUZZATI⁸, inviati del *Corriere della Sera* nel 1939, nonché il «romanzo» di INDRO MONTANELLI, *XX Battaglione eritreo*, scritto nel 1935, quando l'autore era in Etiopia a capo di un battaglione di ascari, pubblicato nel 1936 mentre ancora si trovava in Africa;⁹ vi opporremo *Regina di fiori e di perle*, romanzo dell'italo-etiope GABRIELLA GHERMANDI, e l'autobiografia *Memorie di una principessa etiopie*, nel quale un'altra italo-etiope, MARTHA NASIBÛ, ritraccia le vicende della sua nobile famiglia, prima e dopo l'esilio del 1936. Per concludere, sfrutteremo *Appunti per una canzonetta*, parte diaristica dell'esperienza di guerra di FLAIANO in Etiopia, pubblicati a seguito del romanzo *Tempo di uccidere*.

1. Nel leggere le cronache dall'Etiopia scritte da MALAPARTE e da BUZZATI per il *Corriere* nel 1939 si nota subito una grande differenza di tono e d'intenti, benché entrambi siano tenuti a vantare gli effetti della colonizzazione, pena la censura. MALAPARTE propugna le sue teorie della «Africa bianca», continuità ideale dell'antica Italia romana; esalta l'eroismo dei coloni civili, l'eroismo delle azioni militari italiane; e denigra il nemico. Buzzati predilige invece aspetti culturali e descrizioni di paesaggi, limitando quanto possibile l'adesione ideologica e la propaganda, esaltando anch'egli l'eroismo dei coloni ma non quello dei militari, senza indulgere nello svilire il nemico.

MALAPARTE, come precisa ENZO LAFORGIA, curatore dell'attuale edizione di *Viaggio in Etiopia*, pensava di trovare un'Africa rassicurante e «bianca», pacificata, ma si trova confrontato all'Africa nera e a una situazione militare diversa da quella vantata dal regime. Così, dopo i primi articoli significativamente intitolati «L'Africa non è nera», «Città d'Impero bianco», «Il Cristo di Axum», «Le Dolomiti d'Europa», «Alle frontiere della tradizione bianca», «Nella Romagna d'Etiopia» ecc., MALAPARTE volge l'interesse alle azioni militari e ai combattenti. In questi testi, i graduati italiani sono presentati come grandi uomini valorosi; gli ascari come

semplici di spirito ma feroci combattenti qualora ben addestrati dagli italiani; i nemici sono trattati come bande di ladri di bestiame, briganti e incivili. Le rare azioni di guerra sono per MALAPARTE uno spettacolo e per i soldati una gioia. Nel pezzo *Allegria a Ghembavà*, egli assiste per la prima volta a uno scontro tra Ascari e *sciftà*;¹⁰ scrive: «mi preparo a godermi golosamente lo spettacolo» (p. 122), e sarà uno spettacolo bellissimo con, gran finale, l'attacco a dei tucul di un villaggio con bombe a mano, e quindi un gigantesco incendio. MALAPARTE si impietosisce poi per i poveri animali che cadono sotto le mitragliate dei soldati coloniali quando i ribelli usano una mandria di cinquecento buoi come schermo mobile per mettersi al riparo, ma nessuna pietà esprime per i civili e i resistenti i cui corpi massacrati si ammucchiano.

Poiché la guerra è ufficialmente finita, si tratta di «operazioni di polizia», dirette dal capitano Renzulli e dal tenente Lorenzini. Entrambi sono presentati come uomini bonari e giusti, apprezzati sia dagli ascari che dalle popolazioni locali. Il maremmano Lorenzini è un bel tipo di soldato, «con la sua fronte sempre corrugata, eppur dolce, di padre di famiglia e di frate» (p. 136). MALAPARTE elogia il fervente cristiano, l'uomo colto che citava i classici e spesso pregava, l'uomo venerato da tutti:

A ogni tappa, le popolazioni accorrevano da immense distanze, gli si raccoglievano di fronte [...] per chiedergli giustizia, e Lorenzini parlava a quella muta folla lentamente con la sua voce grave piena di una forza straordinaria [...] Bastava il suo nome in tutto il Goggiam, in tutto lo Scioa, il tutto il paese Amara, per incutere timore e fiducia insieme. (p. 184)

Insomma, italiani brava gente.

Dall'altra parte sta il nemico, gli *sciftà* e il loro capo Abebé Aregai. La stampa francese, si lamenta MALAPARTE, lo tratta come «un eroe di Plutarco», dicono abbia fatto perfino la prestigiosa scuola militare francese di Saint-Cyr, ma in realtà «non è che un brigante come tanti altri: non sa di francese che qualche parola imparata nelle case equivoche di Gibuti, non porta il monocolo, mangia con le mani, è vile e feroce» (p. 134). Lorenzini mostra a Malaparte una foto di Aregai,

ritratto di un omaccione obeso, dalla pappagorgia affumicata [...] Un casco di sughero gli schiaccia il viso gonfio di grasso e di sonno. Ha le labbra del bevitore. Gli occhi ha piccoli, cerchiati di nero, dai bulbi sporgenti. Sembra un negro di Harlem, vestito da inserviente di circo equestre. (pp. 134–135)

Quanto agli ascari, figure ambigue che meriterebbero esame approfondito, MALAPARTE osserva «a quale grado di perfezione, in fatto di disciplina, di preparazione, di organizzazione, di spirito e di esperienza militari, sono giunte in pochi anni queste nostre impareggiabili truppe nere d'Etiopia» (p. 122).

Ne risulta, insomma, l'immagine seguente: bravi padri di famiglia italiani, grazie al loro valore e alla ferma conduzione dei reggimenti indigeni, pacificano la regione da bande di ladri di bestiame condotti da un bestione, un negro svilito e umiliato. Gli italiani, sempre tranquilli e decisi, vincono grazie all'inquadramento militare, a bravura e coraggio e ad armi più potenti (supremazia umana, militare e

tecnologica); gli *sciftà*, sempre mostrati in fuga, sono briganti allo sbando che finiscono inevitabilmente uccisi.

Nel 1939, qualche mese dopo MALAPARTE, in un'altra regione dell'Etiopia colonizzata, si rende DINO BUZZATI, il quale, si è detto, non manifesta un'adesione ideologica al regime ma sa di dover rispettare alcune regole (per esempio, nessuna visione egualitaria degli indigeni, nessuno spazio alle azioni della resistenza). Molti suoi pezzi vertono allora su soggetti più «neutri», come la costruzione delle colonie demografiche (nel reportage «Bari d'Etiopia», BUZZATI presenta i coloni pugliesi come pionieri dell'epopea coloniale, veri eroi nazionali), o come la modernizzazione dell'Etiopia grazie all'Italia (costruzione di ospedali, strade, ecc.); altri reportage sono dedicati ai paesaggi o a usi e costumi locali. È in questo tipo di pezzi che capita a BUZZATI di affrontare operazioni militari contro i «ribelli» (così li definisce). In «L'ascari Ghilò Leone», un articolo a carattere fortemente letterario, che del resto evoca *Il deserto dei tartari*, sotto le spoglie del tenente Drogo, BUZZATI assiste a uno scontro a fuoco: la loro truppa di 350 soldati indigeni, armata di bombe a mano, mitragliatrici, sciabole e moschetti, marcia da ormai cinque giorni a caccia dei ribelli, senza più illudersi di trovarli. Finalmente, scorge il nemico: evviva! Grande felicità ed eccitazione tra i ranghi degli ascari e dei graduati che si preparano allo scontro. Ecco la descrizione della battaglia: i ribelli sono appostati in sinistre capanne,

ma gli ascari si lanciano contro gridando *Savoia, Savoia*, ormai è questione di pochi metri. Piccole scatolette metalliche descrivono breve parabola e cascano dietro i muretti producendo detonazioni e morte. Loro che erano venuti apposta da valli lontanissime, loro che erano in tanti, che si sentivano sicuri, che avevano cartucce piene, bei fucili di precisione, loro che avevano tanto sparato allo scopo di uccidere, adesso non sparano più, la maggior parte è distesa per terra, accartocciata in mucchi sanguigni, pochi fuggono giù per la valle, si allontanano in fila indiana e incespicano come lebbrosi, cercando inutilmente di correre. (p. 105)

Il nemico è sconfitto, ridotto a mucchi sanguinolenti o a file di fuggitivi, ma l'empatia dell'autore va alla sola morte del suo ascari, Ghilò, cui è dedicato il pezzo. Qualche anno dopo, in alcune interviste del 1971, BUZZATI si mostra ben più consapevole della natura della guerra, benché perduri l'alone romantico; dice: «C'erano delle bande di cosiddetti ribelli – che erano poi patrioti, e tra cui c'erano dei tipi bravissimi –, e queste bande hanno tenuto testa fino in ultimo»;¹¹ ma aggiunge, a proposito di una carica contro i ribelli: È stata una cosa bellissima. Sembrava uno dei racconti dei cosacchi o qualche episodio delle guerre dell'Ottocento. Romanticamente perfetto!... L'ambiente, gli spari, la galoppata... Una cosa stupenda!; e conclude: «In fondo era un autentico episodio di guerra, perché tutti ci potevano lasciare la pelle – e infatti alcuni ci hanno perso la vita».¹²

2. *Regina di fiori e di perle* di GABRIELLA GHERMANDI è un'esplicita riscrittura postcoloniale di *Tempo di uccidere*. Numerosi critici hanno commentato la famosa scena dell'incontro alla pozza d'acqua tra la donna etiope e il soldato italiano, esemplare dell'affermata operazione di *writing back* condotta da GHERMANDI. In modo forse

meno consapevole, GHERMANDI propone altri «ribaltamenti», a cominciare dall'immagine del capo della ribellione etiopica, quel Ras Abebe Aregay che abbiamo visto così disprezzato e dileggiato da MALAPARTE. Proprio agli inizi del libro, il vecchio Yacob, personaggio di grande saggezza e memoria storica del periodo coloniale, racconta:

Quel giorno stavamo aspettando un messaggero di Ras Abebe Aregay, il nostro capo, il grande e onorato capo della resistenza dello Showa. Bisogna ricordarlo bene questo nome: Ras Abebe Aregay, è il nome di un uomo così grande che il solo evocarlo fa fremere le forze del cielo. (p. 18)

Brigante disumanizzato per MALAPARTE, ribelle ed eroico resistente per GHERMANDI. Odiosa propaganda filocoloniale e filofascista da un lato, mitizzazione del guerriero patriota dall'altro. La medesima operazione è esplicita anche nelle descrizioni degli scontri armati tra soldati italiani e ribelli; si legga in particolare la lunga scena (pp. 30–33) in cui gli etiopi resistenti sono rappresentati come audaci e impavidi, mentre gli italiani sono vili e pessimi soldati: a cavallo e armati di spade, gli etiopi tagliano teste a italiani che neppure i carri armati riescono a proteggere; li uccidono tutti e vincono la battaglia. Il giorno dopo vincono gli italiani, ma solo perché ricorrono a metodi sleali, bombardando con i gas (sul cui uso, storicamente attestato, torneremo in seguito). In un altro capitolo (pp. 185–193), si racconta un'imboscata tesa dai «grandi arbegnà»,¹³ non tutti armati ma tutti valorosi e astuti («Ah che guerrieri, che guerrieri, che guerrieri... Che uomini i nostri», dice con enfasi la narratrice, p. 192); nell'imboscata cadono soldati italiani iper-armati ma, citiamo, «fessi», «uccellini disorientati», al punto da essere «spernacchiati» dai patrioti etiopi (pp. 191–192). I quali patrioti, nell'attacco, uccidono o disarmano tutti gli italiani. Anche in questo caso, però, le battaglie successive saranno vinte dagli italiani, che anche in questo caso si comporteranno da vigliacchi e vinceranno grazie all'uso di gas, lanciati anche sui civili.

Insomma, se per MALAPARTE la supremazia degli italiani è sempre frutto di coraggio e di intelligenza, di superiorità culturale e tecnologica, nonché della collaborazione di valide truppe indigene, per GHERMANDI solo l'uso sleale dei gas ha permesso agli italiani di vincere contro soldati molto più valorosi, coraggiosi e abili di loro.

Ritroviamo una simile rappresentazione in *Memorie di una principessa etiopica* di MARTHA NASIBÙ. Il libro, come già si evince dal titolo, è tutto alla gloria dell'aristocrazia etiopica, culturalmente aperta all'Europa, specie a Francia e Russia, paesi in cui viaggiava e di cui parlava la lingua; questa élite, prima della guerra, viveva nel lusso, dava banchetti fastosi in cui i cibi venivano serviti in porcellane di Sèvres. Il racconto comincia con l'evocazione dell'importanza della chiesa e del – citiamo – «galateo»; casta e religione ordinano quel «piccolo ma perfetto universo feudale», come lo definisce ANGELO DEL BOCA.¹⁴ L'autrice, figlia del Degiac Nasibù, membro dello stretto entourage dell'imperatore Hailé Selassié, a quei tempi era una bambina di quattro anni: i suoi racconti della guerra occupano una parte ridottissima delle memorie, più estese sul periodo dell'esilio, e si basano su archivi o testimo-

nianze indirette e non su ricordi personali. Nasibù non procede quindi a una rime-morazione, ma a un'operazione di riscrittura. Molti sono i riferimenti alla battaglia di Adua del 1896 perché, dice Nasibù, lì gli Etiopi hanno mostrato la loro superiorità e la cocente sconfitta spiega il desiderio di rivincita degli italiani. L'autrice insiste molto sulla fama dei valorosi guerrieri etiopi, i cui capi sono formati alla scuola militare di Saint-Cyr; insiste ancor più su un punto: se gli italiani hanno poi vinto la guerra, nel 1936, è solo grazie all'uso dei gas: «Se gli italiani non avessero impiegato i gas venefici e se le autorità francesi a Gibuti non avessero confiscato le armi destinate alla mia armata, i fascisti non sarebbero mai riusciti a rompere le nostre linee» (1869/3540): parole che avrebbe detto il degiac Nasibù all'imperatore Hailé Selassié nel giugno 1936; e qualcosa di simile fu denunciato alla Lega delle Nazioni.

La sola descrizione di guerra, in tutto il libro, riguarda la battaglia persa dal dejac Nasibù dopo una strenua resistenza; viene raccontata indirettamente, attraverso le parole di un messo inviato dal padre a portare notizie alla famiglia, che così si esprime:

All'alba del 24 dicembre l'armata del degiac Nasibù aveva avviato, su tutto il fronte dell'Ogaden, una massiccia offensiva che si era protratta per tre giorni, durante i quali i nostri guerrieri avrebbero avuto senz'altro la meglio se il nemico non fosse ricorso all'aviazione che aveva continuato a bombardare le nostre linee dall'alba al tramonto [...] Il degiac Nasibù radunò le truppe facendo appello all'amor patrio con queste parole 'avanzate, valorosi guerrieri! Mostriamo al nemico cosa vuol dire essere figli dell'Etiopia. Per la nostra amata patria, per il nostro imperatore Hailé Selassié (1769/3540).

Il racconto continua con questa importante precisazione:

Il nemico ha incontrato una tenacissima resistenza da parte nostra. Poi gli italiani fecero intervenire l'aviazione che bombardò facendo ricorso anche al gas [...] il gas velenoso raggiunse un gran numero di guerrieri. (pp. 1782-3540).

L'insistenza, al di là dell'onore reso al padre, comandante militare morto in esilio delle sequele della guerra, ha un'altra spiegazione: la marchesa (come la chiama DEL BOCA poiché moglie di un marchese napoletano), ha scritto queste memorie proprio su pressante domanda dello storico, autore della prefazione. E detta prefazione comincia sottolineando proprio che nel dicembre 1935, malgrado la superiorità numerica, l'esercito italiano stava registrando insuccessi militari, per cui Mussolini autorizzò l'uso dei gas, che saranno poi usati per i cinque anni di guerra e guerriglia. DEL BOCA precisa:

Con una tale superiorità in uomini e in armi (convenzionali e proibite) l'esito del conflitto era scontato [...] In soli sette mesi e con una serie di battaglie campali vinte per l'appoggio determinante dell'artiglieria, dell'aviazione e delle armi chimiche, i generali italiani sgominavano con relativa facilità le armate etiopiche. (p. 42/3540)

Insomma, la vittoria è ascritta alla quantità delle armi e alla slealtà degli italiani. In parallelo, DEL BOCA descrive il generale Nasibù come il miglior comandante dell'esercito etiope, un valorosissimo ed eroico militare.

3. ANGELO DEL BOCA firma anche l'Introduzione alla ristampa di *XX Battaglione eritreo*, di INDRO MONTANELLI. Si tratta della riedizione, nel 2013, in formato elettronico, corredata di fotografie e di un epistolario, di un testo presentato come «romanzo» – che romanzo non è, piuttosto una raccolta di frammenti e testi di natura diversa – pubblicato nel 1936 e mai riedito. Ci sarebbe da chiedersi perché MONTANELLI, da vivo, non lo abbia ripubblicato e perché lo abbiano fatto gli aventi diritto con l'introduzione di un suo accanito avversario! Ricordiamo che il giornalista e lo storico per oltre trent'anni hanno intrattenuto una virulenta polemica: MONTANELLI negava l'uso dei gas in Etiopia, dove era stato dal maggio 1935 a fine estate 1936, perché non ne aveva vista traccia e neppure mai ne aveva sentito parlare da altri militari o da indigeni; mentre DEL BOCA, forte di ricerche di archivio, svelava sempre più le atrocità commesse dagli italiani.¹⁵ Ora, DEL BOCA dedica lunga parte della sua Introduzione proprio a suddetta polemica e alle prove che gli danno ragione; si attarda molto meno sul libro di MONTANELLI, e quando lo fa ne apprezza le ragioni letterarie e in particolare le descrizioni della natura e quelle dei suoi rapporti con gli ascari (che sono di fatto gli elementi preponderanti). DEL BOCA legge *XX Battaglione eritreo* quasi fosse un romanzo di formazione, seguendo del resto quel che afferma MONTANELLI nel brano di apertura: «Sono in Africa anche per ragioni letterarie: non a cercar 'colore', ma a cercarvi una coscienza di uomo». Ora, ci sarebbe assai da dire sulle «ragioni letterarie» come sulla «coscienza d'uomo»: la mediocrità di MONTANELLI scrittore e l'assenza di consapevolezza maturata sulla vera natura del dominio coloniale ci inducono a giudicare l'esperienza di MONTANELLI un vero fallimento e a moderare il giudizio di DEL BOCA quando lascia intendere che l'esperienza africana è servita a MONTANELLI per prendere le distanze dal fascismo. In realtà, più che criticare la natura del colonialismo, MONTANELLI constata l'errore politico e storico dell'avventura coloniale fascista.

Il libro, a suo tempo, ottenne molto successo; fu pubblicato grazie all'intervento di Bontempelli e sostenuto da un elzeviro di Ojetti, che ne apprezzava, tra l'altro, il taglio antieroico. Antieroico? È vero che nel libro di guerra ce n'è poca, del resto MONTANELLI non ha combattuto molto: il suo battaglione di ascari aveva compiti secondari, e lui, per problemi di salute, fu addetto a servizi amministrativi fin dall'ottobre del 1935. Tuttavia, la sua visione positiva della guerra e la certezza della superiorità dell'uomo bianco e dei diritti dei conquistatori risaltano con nettezza. Così MONTANELLI descrive il nemico etiopico nel brano «Soste»: «C'era un branco di pidocchiosi che venivano avanti col randello e coi fucili che avrebbero fatto arrossire di vergogna un caporale di Franceschiello»; e questo scrive in una lettera alla famiglia del novembre 1935: «Abbiamo davanti un nemico che non fa che fuggire e una popolazione che non fa che applaudire. È una passeggiata, sia pure un po' scomoda»; citiamo ancora la frase di chiusura del libro: «questa guerra è per noi una bella lunga vacanza dataci dal Grande Babbo in premio di tredici anni di scuola».

Uno dei rari scontri armati, nel capitolo – si noti il titolo – *Spedizione punitiva*, ispira la considerazione seguente:

La spedizione era stata buona: sessantasette accertati. Gli ascari si sparpagliarono pei *tukul* a razzare [...] Il maggiore ci venne incontro dal guado del torrente. Fu soddi-

sfatto. Non fa tanti ragionamenti, lui vuol sapere le proporzioni: sessantasette dei loro pei sei dei nostri, uno a dieci, non c'è male.

Menzioniamo anche il breve dramma, «XX battaglione eritreo», posto al centro del libro cui dà il titolo: è la storia di una compagnia di 198 soldati italiani che, in attesa dei rinforzi, tiene testa a un nemico di 5000 uomini; gli eroici soldati italiani sterminano oltre 1000 etiopi, ma molti di essi cadono prima che i rinforzi arrivino. La figura di spicco è il capitano Ghizzoni, tanto eroico quanto umano, gravemente ferito; in un finale strappalacrime, ricorda in punto di morte la figlioletta orfana.

Osserviamo che il libro di MONTANELLI non accenna alla sua personale vicenda «matrimoniale»,¹⁶ eufemismo per l'acquisto e la rivendita di una «sposa» etiopie dodicenne, avvenimento che non ha suscitato presso storici e intellettuali accesi dibattiti come quelli sull'impiego dei gas, benché vi siano stati episodi diffusi di violenza – se non di schiavitù – sessuale, da considerare come minimo effetti collaterali; per quanto ci riguarda li riteniamo violenze consustanziali a guerra e colonizzazione.

CONCLUSIONI

La campionatura esposta, seppur non vasta, è già significativa in questo: nessun testo mette in causa la guerra in quanto tale, né tantomeno l'eroismo che la anima. MALAPARTE, MONTANELLI, più limitatamente BUZZATI da un lato, GHERMANDI, NASIBÙ, DEL BOCA dall'altro, descrivono i *loro* coraggiosi e intelligenti, gli *altrivili* e inetti. Volendo introdurre un giudizio di valore politico ed etico, l'operazione di GHERMANDI e NASIBÙ è legittima e pregevole, perché può esser letta come giusta contrapposizione, perché impone un altro punto di vista e scardina la storia ufficiale dei colonizzatori, ma non perché stabilisca la verità storica su chi fosse più coraggioso o su quale popolo sia stato e sia superiore all'altro (non dispiaccia a DEL BOCA, che ha incoraggiato, e forse orientato, queste scritture memoriali, impedendo più ancora che l'oblio, l'ingentilimento delle avventure coloniali).

La questione che abbiamo sollevato all'inizio della nostra riflessione propone un altro angolo visuale. Ci siamo chiesti se il ricorso alla retorica guerriera sia banalizzabile; in altri termini: poniamo che gli uni o gli altri, i nostri o i loro, siano stati cattivi guerrieri, riconosciamo che il ricorso ad armi non autorizzate dai trattati sia provato, in fondo, che cosa cambia, se non nella fierezza nazionale? Se la forza militare non è un valore, e per noi non lo è, se la debolezza non è disonore, se la resistenza non sfocia per forza in eroismo militare, se i popoli e le nazioni non si costruiscono con le guerre e non si riconoscono in eroi guerrieri, allora nessuna delle rappresentazioni letterarie della guerra fondate sull'eroismo in fatti d'armi e sulla supremazia, siano esse dei *writing back* postcoloniali, può soddisfare.

Ed è per questo che ci piace citare, come controesempio, ENNIO FLAIANO, il quale a differenza degli autori fin qui citati, contribuisce a demistificare la guerra, non solo e non tanto in *Tempo di uccidere*, il cui protagonista non ha davvero nulla

di eroico, quanto negli *Appunti*: le sferzanti e profonde osservazioni sulla realtà della guerra non risparmiano nessuno: opportunismo, affarismo, avidità, solitudine, paura, morte: siamo lontani dalla retorica, dall'idealismo, dall'eroismo di parola e di facciata; in poche pagine di annotazioni risaltano l'assurdità e la ferocia della guerra d'Etiopia (di tutte le guerre?), tutta compresa, dal punto di vista del bravo soldato italiano, nell'aforisma: «Alla base di ogni espansione, il desiderio sessuale» (p. 289).

Vorremmo concludere allora citando due brani che, da due punti di vista opposti, evidenziano, uno in chiave satirica l'altro in chiave tragica, la vera natura della guerra:

Presa di Adua, 6 ottobre. La colonna Maravigna è frazionata in diverse colonne minori. Le salmerie sbagliano strada, entrano in Adua e non trovano traccia di italiani. Leggermente terrorizzati, ufficiali e conducenti fanno dietro-front e filano; ma ecco arrivare le truppe, bandiere al vento. Disappunto tra i comandanti, le colonne per le precedenti non rispettate [...] Lo stesso giorno, sui giornali francesi e inglesi si leggevano i particolari degli accaniti scontri alla baionetta nella presa di Adua. (p. 290)

[...]

Il 7 marzo ad Adi Onfitò arriva il gruppo Spahis del II Corpo d'Armata, ispeziona qualche tucul. Si trovano degli oggetti appartenenti all'ingegner Rocca (ucciso insieme alla moglie nel massacro del Cantiere Gondrand di Mai Lalha). Gli abitanti, che avevano già ottenuto da altre truppe il permesso di libera circolazione vengono uccisi in massa. Le donne e gli uomini asserragliati nella chiesa sono trucidati. Una donna, la più avvenente, viene posseduta in circolo e poi nel suo sesso è introdotto un tizzone [...] Poi la chiesa viene sgomberata dei cadaveri. Si decide di bruciarli. Alcuni militi della 1078 si accingono all'impresa disgustosa. In una cassa viene trovata, gli occhi sbarrati dal terrore, una povera malata. Vieni messa insieme agli altri vicino al rogo. Un centurione la scorge e urla: 'Ma è viva!'. Risponde il milite: 'No, signor capitano, è quasi morta'. Ad ogni modo, la donna, salvata dal fuoco la sera, vi andò l'indomani. Era morta nella nottata. (p. 299)

Questa è la guerra, qualsiasi guerra, fuor di retorica.

NOTE

¹ Sulla storia coloniale italiana, cfr. almeno N. LABANCA, *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Il Mulino, Bologna 2007.

² G. TOMASELLO, *L'Africa tra mito e realtà. Storia della letteratura coloniale italiana*, Sellerio, Palermo 2004. Si tratta di un ampio studio che propone un attento percorso, dagli scritti di Martini e Oriani fino a un periodo definito «neocoloniale», il quale comprende testi del secondo dopoguerra incentrati sull'Africa (ma non necessariamente su ex-colonie italiane), di autori come Moravia e Pasolini.

³ Sulla letteratura postcoloniale italiana, cfr. almeno S. CONTARINI, G. PIAS, L. QUAQUARELLI (a cura di), *Coloniale e postcoloniale nella letteratura italiana degli anni 2000*, Narrativa, Nr. 33-34, 2012; C. LOMBARDI-DIOP, C. ROMEO (a cura di), *L'Italia postcoloniale*, Le Monnier, Firenze 2014.

- ⁴ E. FLAIANO, *Tempo di uccidere* [1947], BUR Rizzoli, Milano 2010.
- ⁵ G. GHERMANDI, *Regina di fiori e di perle*, Donzelli, Roma 2007.
- ⁶ M. NASIBÙ, *Memorie di una principessa etiope*, Neri Pozza, Vicenza 2005. Qui: prima edizione ebook 2015, con Prefazione di A. Del Boca.
- ⁷ C. MALAPARTE, *Viaggio in Etiopia* (Introduzione e cura di E. Laforgia), Vallecchi, Firenze 2006.
- ⁸ Molte cronache di Dino Buzzati giornalista in Libia ed Etiopia sono raccolte nel volume (da cui citiamo): M. H. CASPAR, *L'Africa di Buzzati. Libia: 1933. Etiopia: 1939-1940*, Université Paris X-Nanterre, Nanterre 1997.
- ⁹ I. MONTANELLI, *XX Battaglione eritreo. Il primo romanzo e le lettere inedite dal fronte africano*, a cura di A. Del Boca, Rizzoli (prima edizione digitale), Milano 2013. Si noti che l'edizione non ha numerazione di pagina, per le citazioni preciseremo per quanto possibile la collocazione all'interno del volume.
- ¹⁰ Termine usato in modo dispregiativo da MALAPARTE per designare i fuorilegge.
- ¹¹ D. BUZZATI, Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati, un autoritratto*, Arnoldo Mondadori, Milano 1973, p. 117.
- ¹² *Ivi*, p. 120.
- ¹³ Il termine viene usato per la prima volta a p. 9, accompagnato da nota a piè di pagina dove si precisa la definizione: patrioti guerrieri.
- ¹⁴ M. NASIBÙ, *op. cit.*, 134/3540.
- ¹⁵ Ricordiamo almeno il suo *Italiani brava gente*, Neri Pozza, Vicenza 2005.
- ¹⁶ I video delle due interviste, del 1969 e del 1983, in cui Montanelli quasi si «vanta» della giovane etiope, sono disponibili qui: https://www.youtube.com/watch?v=QGSQ_ZEgViU e qui: <https://www.youtube.com/watch?v=iJBW4gFJ3n0>

La Storia sulle spalle. Strategie infantili per affrontare la catastrofe

O PUDORE D'UNA INFANZIA UCCISA,
PERDONAMI QUESTA INDECENZA DI SOPRAVVIVERE
E. MORANTE, «ADDIO» (*Il mondo salvato dai ragazzini*)

ELEONORA CONTI
«BOLLETTINO '900»

LA TESTA DELLA GORGONE

LITALO CALVINO nella prima delle *Lezioni americane*, dedicata alla *Leggerezza*, si era proposto di ricostruire le modalità con cui, agli esordi della propria carriera di scrittore, aveva cercato di coniugare l'urgenza di parlare del mondo in cui era immerso con «il ritmo interiore picaresco e avventuroso»¹ che lo spingeva a scrivere. Metteva così in contrapposizione la pesantezza, la pietrificazione del mondo intorno a lui, che esigeva di essere raccontato e il cui racconto coincideva con quello della guerra appena finita e della Resistenza (*Il sentiero dei nidi di ragno* è del 1947), con la leggerezza che sentiva come caratteristica a sé congeniale².

L'esempio a cui ricorre, per mostrare in che modo peso e leggerezza possono entrare in rapporto, è il mito di Perseo che sconfigge Medusa, raccontato nelle *Metamorfosi* di OVIDIO: la decapitazione non è vista come rifiuto da parte dell'eroe del mondo mostruoso in cui gli è toccato vivere, ma come assunzione di responsabilità; la testa mozza diventa oggetto prezioso che egli porta con sé, come arma e tesoro. L'agire di Perseo – gentile, fantasioso, alato – provoca una serie di conseguenze positive e meravigliose: non solo la visione della testa del mostro pietrifica i nemici ma dallo strato di rametti e foglie su cui l'eroe la depone, in riva al mare, nascono, a contatto con la Gorgone, coralli di cui le ninfe corrono ad adornarsi. In una pagina ovidiana carica di suggestioni le ninfe si accalcano ad appoggiare i ramoscelli su Medusa per ottenerne coralli³.

Il rapporto tra pesantezza e leggerezza evocato dalle pagine calviniane dedicate a Perseo esemplifica efficacemente l'attitudine che talora, nei romanzi, i per-

sonaggi bambini mostrano davanti alla catastrofe. Con leggerezza, fantasia e tenacia riescono, almeno per un po' e nonostante la fragilità che necessariamente li caratterizza, a sopravvivere in un mondo pietroso e inospitale. Se il messaggio centrale de *La Storia* (1974) di ELSA MORANTE è «la denuncia dello scandalo della Storia cui solo [...] la purezza dei ragazzi riesc[e] ad opporre una qualche, sia pure vana, resistenza»⁴, questa resistenza ha un potere di trasformazione, di metamorfosi, che, come nell'OVIDIO ricordato da CALVINO, implica una «dissoluzione della compattezza del mondo»⁵.

Tale potere di dissoluzione è spesso affidato allo sguardo.

INCROCI DI SGUARDI: LA QUESTIONE DELL'EREDITÀ

Questo percorso comincia dunque con un incrocio di sguardi: il primo è quello di Edmund Koeler, il dodicenne protagonista di *Germania anno zero* (1948) di ROBERTO ROSSELLINI. Il suo sguardo, in una Berlino distrutta dai bombardamenti, è adulto, impassibile. L'apprendistato dagli adulti (incapaci, codardi, distratti, sostenitori della perversa ideologia nazista) è stato rapidissimo; la sua rinuncia all'infanzia, una necessità dettata da generosità, attaccamento alla famiglia, slancio vitale: in nome di questi ideali si è ingegnato per sostenere i fratelli e il padre malato. Ma alla fine la sua volontà di mettersi al servizio degli adulti si trasforma in una trappola; non diventerà mai un vero adulto e sono proprio gli adulti a spingerlo verso azioni-limite per le quali non c'è via di ritorno: avvelena il padre malato, credendo così di raccogliere l'insegnamento dell'ex maestro, che invece lo allontana malamente; difende il fratello abulico che non ha il coraggio di uscire di casa per il suo passato di soldato del Reich...

La Germania deve ripartire dal volo nel vuoto di un ragazzino senza paura, pronto a raccogliere un'eredità distorta che, invece di avvicinare, allontana le generazioni. È un'eredità infruttuosa. L'orfano non diventa erede, per dirla con RECALCATI. Edmund vi rinuncia. La guerra interrompe il naturale passaggio del testimone fra le generazioni, la consegna dell'esperienza. Il gesto di Edmund è il segno del fallimento della società europea, del mondo adulto che non ha saputo fermare la catastrofe. Può diventare il segno della ripartenza (un anno zero) solo se si fa monito, se provoca un esame di coscienza.

Lo sguardo di Edmund, mentre si aggira per il palazzo semidistrutto – pieno di strapiombi, pertugi, voragini – da cui si butta, è vuoto e freddo. I suoi occhi hanno incrociato lo sguardo di Medusa ed egli ne è rimasto pietrificato.

Sembra diverso lo sguardo dello stesso ROSSELLINI nel finale di *Roma città aperta* (1945): i bambini che scendono in fila da una collinetta, abbracciati, sono colti di profilo e poi di spalle; sullo sfondo, Roma si offre ai loro e ai nostri occhi in porzioni sempre maggiori e sempre più distintamente tanto che, dopo una fila di palazzoni anonimi, nell'inquadratura appare il Cupolone. Da un lato i bambini sembrano dei derelitti, degli abbandonati, dei senza famiglia (hanno appena assistito

all'esecuzione di don Pietro) ma dall'altro sembrano alludere al futuro, a un futuro aperto e nelle loro mani, a cui devono in qualche modo porre rimedio. Devono in ogni modo andare avanti, superare la tragica eredità consegnata loro dagli adulti (la distruzione, la guerra), inaugurare una prospettiva nuova e, sembra suggerire il regista, possono farcela. Devono gettare uno sguardo nuovo su ciò che rimane loro in eredità. Un mondo pietrificato e da sciogliere. Allo stato attuale sono orfani, ma a film finito possono forse trasformarsi in eredi⁶.

Ricorda infatti MASSIMO RECALCATI, ne *Il complesso di Telemaco*, che ereditare è un processo complesso:

L'erede è sempre un orfano, [...] sradicato, privo di patrimonio, lasciato cadere, smarrito. [...] L'eredità non è un diritto sancito dalla natura, ma è un movimento singolare, privo di garanzia, [...] Nessun padre ci potrà mai salvare, nessun padre potrà risparmiarci il viaggio pericoloso e senza garanzie dell'ereditare⁷.

Trasformarsi da orfano in erede è un percorso difficile e complesso che spesso la letteratura ha rappresentato. L'orfano è il tipico protagonista delle fiabe e dei grandi romanzi moderni. La sua *Bildung*, il suo percorso di conquista dell'identità, dell'eredità in senso lato, di un futuro, sta al centro dell'intreccio⁸. Le peripezie dell'orfano che cerca di diventare erede sono spesso avventurose. Il tòpos dell'avventura non manca quasi mai se i protagonisti sono bambini o ragazzi e una delle più grandi occasioni di avventure per loro è rappresentata dalla guerra, reale o giocata (come «gioco simbolico», direbbe PIAGET). Un senso coinvolgente dell'avventura che si trasmette anche al lettore, come dimostra il successo di un classico senza tempo come *I ragazzi della Via Páal* di FERENC MOLNÁR⁹.

Se il protagonista è un bambino o un ragazzo il modo della rappresentazione storica spesso non si limita al realismo, ma sconfinava in «modi» come il fantastico, il realismo magico, l'epica, la favola o la fiaba. È soprattutto in questo ambito di riferimento che il racconto della guerra si fa affabulazione, gioco, avventura. In fondo, già il CALVINO del *Sentiero dei nidi di ragno*, e ancor di più dei racconti di *Ultimo viene il corvo* (1949) sfrutta il tema della guerra per costruire situazioni tra magiche e fiabesche in cui i protagonisti sono bambini e ragazzini partigiani, gli animali si fanno simbolici e la natura è fatata o orrificata: «Le pietraie pullulavano d'elmi, fucili s'alzavano tra i rami, le radici degli alberi finivano in piedi umani»¹⁰. I luoghi tendono allora a diventare mitici, buoni per suggellare patti eterni d'amicizia, come nel caso del «posto magico dove fanno il nido i ragni», difeso strenuamente da Pin. Ma anche il ragazzino dalla «faccia bianca e rossa a mela» protagonista di *Ultimo viene il corvo* trasforma la guerra partigiana in un'avventura: le traiettorie dei suoi spari costruiscono la geometria del racconto fino al tragico epilogo, ed egli stesso, mentre mette in atto il suo insensato tiro al bersaglio (foglia, sasso, pernice o soldato tedesco non cambia), si trasforma dal «ragazzotto montanaro» dell'inizio in una creatura astratta, in un cecchino che è quasi la personificazione di un fato indifferente e spietato. Il gioco perde così il suo senso gioioso e induce a riflettere sui tratti di violenza e disumanizzazione che ogni guerra porta con sé.

IL RAGAZZO MORTO E LE COMETE
O DELLA GIOVINEZZA PERDUTA

Nel 1951, GOFFREDO PARISE esordisce con *Il ragazzo morto e le comete*, un libro incantato e onirico, visionario e disperato, che ha per protagonista un ragazzo a cui l'autore assegna la sua stessa data di nascita, morto a quindici anni a causa di due pallottole sparate non si sa da chi né perché. La guerra coincide con le avventure del «ragazzo di quindici anni», del suo amico Fiore e di numerosi altri personaggi. Essi appartengono a un mondo eccentrico e marginale, in putrefazione eppure vitalissimo, popolato di animali (gufi, topi bianchi, barbagianni, pavoni...), in una città adagiata sui canali, una Venezia rivisitata e un po' straniata. Si tratta di un romanzo che proprio dalla liquidità assorbe la struttura. Il protagonista, privo com'è di nome proprio, sembra incarnare l'adolescenza – dell'autore e di tutti – morta con la guerra.

L'incrocio di sguardi si traduce, in questo romanzo, in un dialogo fra vivi e morti. Il ragazzo è presente come fosse vivo, poi si scopre che è già morto, infine torna da morto per incontrare l'amico Fiore. L'effetto stralunato che questo andirivieni produce ci trasmette con immediatezza l'idea che la guerra è innanzitutto morte e che i morti appartengono di diritto a un mondo sconvolto dalla guerra, al pari dei vivi. I morti però, per PARISE, non sono morti del tutto, non sono pacificati, e in diversi casi tornano tra i vivi, vivendo una separatezza parziale. Anche quando tornano e si mescolano ai vivi, tuttavia, non li aiutano, sviluppando una sorta di egoismo, e non detengono una verità, una rivelazione salvifica. Essi confermano piuttosto l'immagine di un mondo duro, senza pietà umana e senza ideali. L'apparizione dei morti e i loro dialoghi con i vivi sospendendo il tempo creano il ritmo del romanzo, fatto di andirivieni temporali continui.

Come ha raccontato l'autore in alcune interviste¹¹, il romanzo nasce da una doppia suggestione visiva ed è doppiamente debitore al cinema. PARISE ricorda infatti che da ragazzo viveva in una casa affacciata su una chiesa sconsacrata trasformata in cinema: da casa non vedeva le immagini proiettate nel cinema-chiesa, ma ne sentiva provenire voci, rumori e suoni incongrui, diversi da quelli che si sarebbe aspettato di udire in un luogo sacro: sparatorie e sospiri invece di canti e preghiere. Questo provocava in lui una sorta di «dissociazione espressiva» poi passata nel romanzo. Il secondo ricordo cinematografico è legato a Vienna: PARISE si trova per caso nella Vienna distrutta e in macerie dell'immediato dopoguerra che funge da set al film di CAROL REED *Il terzo uomo* (1949), un film in cui uno dei personaggi è morto ma a un certo punto sembra riapparire sulla scena. Il film e il suo set fatto di macerie lo impressionano moltissimo e diventano suggestione importante per il romanzo.

Il libro di PARISE è senza speranza eppure ricco di suggestioni. I ragazzi vivono la guerra come un'avventura e Fiore confessa:

Altro che studiare! Ecco quello che facevamo. Studiavamo i paurosi, quelli che avevano paura delle bombe e si erano rifugiati in campagna. Noi eravamo rimasti e così la città era nostra. [...]

Quella in campagna fu una bella giornata. Peccato che proprio in quella notte bombardassero la città mentre noi eravamo fuori; non avevamo mai perduto un bombardamento e lo spettacolo degli scoppi e delle colonne di fumo che salivano nel cielo arroventato ci diede la malinconia e ci guastò il sonno¹².

La guerra è spettacolo emozionante (anche per il Ninariaddu della *Storia* morantiana è così) e però spazza via l'adolescenza. Allo stesso tempo, l'infanzia e l'adolescenza coincidono con la guerra, sono indissolubilmente legate ad essa. PARISE seppellisce il ragazzo di quindici anni e, in un certo senso – nota SILVIO PERRELLA nella *Postfazione* al romanzo¹³ –, seppellisce se stesso, il suo essere stato ragazzo. Ha solo vent'anni quando scrive il romanzo. Ma da questo canto struggente della fine dell'infanzia nasce lo scrittore.

LA STORIA DI ELSA MORANTE: CONTROSTORIA, PARODIA E DENUNCIA

L'incrocio di sguardi, l'idea che i morti non lo siano del tutto, il punto di vista privilegiato dei bambini vittime della Storia, che devono lottare per addomesticare il mostro e trasformarsi da orfani in eredi, tornano in alcuni romanzi italiani degli anni Settanta. Durante questo decennio drammatico molti scrittori si interrogano sul passato del paese proprio per cercare di capirne il presente. Sono anni di scontri ideologici, anche in letteratura.

Nel 1974 ELSA MORANTE pubblica *La Storia* e l'anno seguente ANTONIO TABUCCHI esordisce con *Piazza d'Italia* (1975), un libro di impianto márqueziano. Vale la pena citare anche il secondo romanzo dello scrittore toscano, *Il piccolo naviglio* (1978), uscito in un anno tragico per l'Italia, che inaugura la modalità della Storia filtrata attraverso gli occhi di un bambino, una delle costanti della produzione narrativa successiva di TABUCCHI, anche fantastica. Tutti e tre i romanzi, condividendo l'interesse per la cosiddetta controstoria, la storia degli oppressi, di chi non ha voce nella storia ufficiale, possono essere considerati «neostorici»¹⁴. Tutti e tre, dunque, si affidano a un narratore che incarna un punto di vista eccentrico o straniato rispetto alla versione ufficiale dei fatti. La riflessione della MORANTE e di TABUCCHI procede nella doppia direzione recentemente ricordata da HANNA SERKOWSKA, dello «sconforto» sia formale (interrogandosi su come scrivere del passato, dato che la tradizionale forma del romanzo storico non sembra più adeguata) sia filosofico-ideologico (non condividendo il rapporto passato-presente incarnato dai vecchi storicisti, si chiede che senso ha scriverne)¹⁵. A rileggere questi tre romanzi della postmodernità (che possiedono tratti postmodernisti anche a livello di poetica), sembra di poter affermare, d'accordo con la studiosa polacca, che sia la MORANTE sia TABUCCHI dimostrano un profondo coinvolgimento verso il presente e il suo lato oscuro, che cercano di illuminare tornando a interrogare pagine fondamentali del passato (le lotte anarchiche, le guerre mondiali, il fascismo, la Resistenza, gli scontri operai del secondo dopoguerra).

Ma limitiamoci alla *Storia*. Qui la MORANTE sceglie il modello del romanzo tradizionale, manzoniano, per costruire, attraverso lo strumento della parodia (per

come è stata intesa da CONCETTA D'ANGELI e LUCIA DELL'AIA¹⁶), la propria critica al potere e per denunciare lo «scandalo» della Storia (nel senso etimologico di insidia, ostacolo, inciampo). Infatti, «le stragi perpetrate dalla storia e dal potere, le perdite atroci sono sempre personali»¹⁷, in una spirale che ritorna da sempre, nei secoli, come in una maledizione, in un racconto epico. Per farlo, la MORANTE riporta sulla Terra un bambino che ha i tratti di un Cristo e si fa incarnazione di un'ingiustizia che dura da quando esiste l'uomo (diecimila anni, per citare il sottotitolo del romanzo).

Inoltre, la voce narrante non è del tutto onnisciente, la sua memoria presenta ellissi, buchi, porosità, con un punto di vista personale, ma è l'unico a cui il lettore può affidarsi. Accanto e in contrasto con essa si profila la voce della storia ufficiale, che la MORANTE affida ai sunti preposti ai capitoli, in corpo minore e con andamento annalistico: pura storia evenemenziale che resta fuori dal romanzo. La storia degli oppressi è l'unica che conti davvero, per la sua costruzione.

ALFABETI SEGRETI, POESIE E CANTI DI UCCELLI: IL LINGUAGGIO DELLA CATASTROFE E DELLA RICOSTRUZIONE

Usepe, il «pischelletto» protagonista del romanzo, oltre a incarnare l'approccio alla catastrofe come avventura, ci offre anche un esempio della Storia come affabulazione. Egli infatti comunica in modo eccentrico col resto del mondo, parla linguaggi altri. Fin da piccolissimo ha avuto il privilegio di imparare il linguaggio degli animali grazie al cane Blitz, un bastardino come lui, e non fa mai domande sui fatti drammatici e tragici a cui assiste. Osserva e registra, imprimendo, nella retina dei suoi occhi straordinari, frammenti di orrore che solo da un certo punto in poi cominciano a sconvolgerlo sempre più, fino alla resa.

Dotato di doni misteriosi, parla con la pastora maremmana Bella e capisce le parole del canto degli uccelli, compone poesie che subito dimentica e pronuncia tra sé e sé come un primitivo Pan dei boschi, a cavalcioni di un ramo nella tenda di alberi lungo il Tevere. L'unico a cui recita le sue poesie è l'intellettuale del romanzo, Davide Segre, che nel rilassamento un po' trasognato della morfina le apprezza e lo definisce poeta. Davide, che non riesce a comunicare con nessuno dei proletari con cui tanto vorrebbe schierarsi, è la dimostrazione che la parte degli sconfitti non si può prendere in modo logico e razionale. Richiede un'adesione sentimentale ed emotiva. Usepe invece si sente istintivamente messo al bando a causa del suo Grande Male, che lo spinge a cercare rifugio fra i diseredati come lui (nello stanzone di via Pietralata, dove è sfollato, coi Mille) o nella natura. Fuori dalla Storia organizzata. L'entusiasmo gioioso con cui Usepe rinomina il mondo rappresenta bene la capacità dei bambini di scioglierne la pietrosità, finché è possibile.

«L'epica moderna non conosce più dèi: l'uomo è solo e ha di fronte la natura e la storia», sostiene ITALO CALVINO nella sua conferenza del 1958 su *Natura e storia nel romanzo*. Il personaggio del ragazzo – continua CALVINO – entra nella letteratura

dell'Ottocento per il bisogno di proporre all'uomo un atteggiamento di scoperta e di prova, una possibilità di trasformare ogni esperienza in vittoria, come è possibile solo al fanciullo¹⁸.

L'idea di «leggerezza» di CALVINO si rivela centrale per la MORANTE, che è debitrice alla SIMONE WEIL de *La pesanteur et la grâce*¹⁹. La «grazia» è liberazione dalla pesantezza della Storia, discesa nella profondità della propria anima per ottenere un grado di consapevolezza superiore. Sarà Davide Segre a dire a Usepe: «Tu sei così carino che il solo fatto che esisti, in certi momenti mi rende felice. Tu mi faresti credere a TUTTO! Sei troppo carino per questo mondo»²⁰. In virtù di questa appartenenza a una dimensione altra, Usepe potrà affermare (d'accordo con Bella) che le parole del canto degli uccelli, ascoltato nell'Eden ritrovato della «tenda d'alberi» sul Tevere, siano: «È uno scherzo / uno scherzo / è tutto uno scherzo!»²¹.

Il silenzio, in realtà, era parlante! Anzi, era fatto di voci, le quali da principio arrivavano piuttosto confuse, mescolandosi col tremolio dei colori e delle ombre, fino che poi la doppia sensazione diventò una sola: e allora s'intese che quelle luci tremanti, pure loro, in realtà, erano tutte voci del silenzio. [...] Però dentro ci si distinguevano chi sa come, una per una, tutte le voci e le frasi e i discorsi, a migliaia, e a migliaia di migliaia: e le canzonette, e i belati, e il mare, e le sirene d'allarme, e gli spari, e le tossi, e i motori, e i convogli per Auschwitz, e i grilli, e le bombe dirompenti, e il grugnito minimo dell'animaluccio senza coda....e «che me lo dai, un bacetto, a' Usè?...»²²

Lì, in una sorta di rifugio felice dalla Storia, le due creature innocenti, il cucciolo d'uomo e il cane fedele, possono vivere in pace perché si intendono perfettamente e parlano la stessa lingua.

Usepe e Bella sembrano aprire una prospettiva nuova rispetto alla convinzione di Billy Pilgrim, il protagonista di *Mattatoio n. 5. La crociata dei bambini* (1966-1968) dello scrittore americano postmodernista KURT VONNEGUT:

non c'è nulla di intelligente da dire su un massacro. Si suppone che tutti siano morti, e non abbiano più niente da dire o da pretendere. Dopo un massacro tutto dovrebbe tacere, e infatti tutto tace, sempre, tranne gli uccelli.

E gli uccelli cosa dicono? Tutto quello che c'è da dire su un massacro, cose come «Puu-tii-uuu!»²³

VONNEGUT si riferiva al bombardamento di Dresda, a cui aveva assistito personalmente e che cercava di ricostruire in quel suo romanzo «bislacco» (sono parole del narratore) che gli era uscito così sconclusionato proprio perché non intendeva glorificare la guerra, per salvare da essa i bambini del futuro. La MORANTE fa un passo avanti. Questo canto senza parole in realtà ha un contenuto, ma solo i semplici come Usepe o come il cane Bella sanno comprenderlo. E anche le poesie che Usepe compone e dimentica sembrano verità sibilline che, con la stessa leggerezza, vengono affidate alle foglie e al vento.

Chi sopravvive alla catastrofe, come il Billy Pilgrim di Vonnegut, non potrà più avere una concezione lineare del tempo e degli eventi e saprà comunicare con

esseri non umani: Billy infatti periodicamente sarà rapito dagli abitanti di un altro pianeta, Talfamadore, ma sarà incompreso dai suoi figli e dai suoi amici per le sue bizzarrie. La catastrofe della guerra gli lascia questo segno di diversità.

Del resto, anche i personaggi de *Il ragazzo morto e le comete* sembrano assorbire la liquidità un po' putrefatta della Venezia in cui si muovono, come se l'autore ce li mostrasse parzialmente immersi nell'acqua e dunque «spezzati», col segno distintivo di chi è stato a lungo a contatto con la guerra. Il tempo non è diritto e lineare per chi torna da un massacro e da esso non si esce interi.

Anche Useppe, quando si apparta per «pensare», azzerà il tempo cronologico e riesce a stare solo con se stesso per ore, come una piccola divinità in meditazione. Esce dal tempo, cioè dalla Storia. È anche un Peter Pan, perché non diventerà mai grande – come tanti bambini rimasti intrappolati dalla guerra – e il luogo in cui si rifugia ricorda «L'isola-che-non-c'è» in cui finiscono i bambini perduti, e dove può capitare di scontrarsi con i pirati (Useppe in effetti si scontra con quelli che crede essere i pirati). La fuga dal Tempo si traduce dunque anche in una fuga dallo Spazio di guerra: la coscienza è sospesa, l'immaginazione prende il sopravvento.

DA UN OSKAR ALL'ALTRO: LA RISCrittURA DELLA TRAGEDIA

Sarebbe allora interessante soffermarsi su quell'aspetto inquietante, quasi demoniaco, che Peter Pan possiede secondo il suo creatore, MATTHEW JAMES BARRIE: Peter infatti *decide* di non diventare grande. Questa caratteristica si fa grottesca nel *Tamburo di latta* (1959) di GÜNTHER GRASS, il cui protagonista, Oskar Matzerath, per protesta verso il mondo degli adulti, riesce ad arrestare la sua crescita fisica all'età di tre anni²⁴. Egli inoltre possiede un grido potentissimo, che manda in frantumi i vetri. La sua voce può causare l'apocalisse. Anche il battere ossessivo sul suo tamburo di latta è un segno di protesta. Raramente Oskar parla, nel romanzo. Compie gesti, a volte tragici. Suona e grida e, come «un maligno Peter Pan»²⁵, è tutto centrato su stesso, anche quando assiste, talora con un senso critico molto sviluppato, alle catastrofi della Storia. Eppure commenta eventi del presente con impassibile cinismo: «Nel settembre del quarantadue – avevo appena superato nell'indifferenza generale il mio diciottesimo compleanno – alla radio la sesta armata conquistava Stalingrado»²⁶.

Oskar è una maschera grottesca, ma anche il segno di un'anomalia collettiva, e GRASS ci offre un impietoso ritratto della Germania del Novecento. Dalla sua prospettiva eccentrica dal basso, e poi dall'esclusione del manicomio in cui è rinchiuso, Oskar non vuole raccogliere nessuna eredità, anzi nel romanzo si adopera per eliminare i due uomini che si contendono la sua paternità.

Eppure l'Oskar di Grass sarà il modello a cui ricorrerà lo scrittore ebreo americano JONATHAN SAFRAN FOER quando intenderà scrivere il suo romanzo sulla strage dell'11 settembre. *Molto forte, incredibilmente vicino*²⁷, che fin dal titolo ribalta la prospettiva del cinismo, della mancanza di dialogo fra vivi e morti, della mancanza di empatia denunciata da PARISE nel suo romanzo d'esordio, contiene la *Bildung* di

Oskar Schell che, rimasto orfano di padre nell'incidente delle Torri Gemelle, si mette in cammino per decifrarne l'eredità e, nel farlo, riesce a sciogliere il canto funebre di un'intera città. La struttura del romanzo prende forma intorno alla *quête* di Oskar, ne assorbe i dubbi, gli scossoni emotivi, le lacune comunicative. Oskar Schell sì, diventerà un erede. E questa è tutta un'altra storia.

Se i bambini su cui mi sono soffermata, nonostante la leggerezza, il gioco, l'affabulazione, non sono destinati a diventare grandi e restano imprigionati nel loro destino di vittime della guerra, che si configura, come dice un personaggio de *La Storia*, come «la stragge de le criature»²⁸, è anche vero che in un certo modo questi romanzi fissano per sempre i bambini e i ragazzi nei loro tratti infantili o ragazzini. Da un lato dunque ricordano ai lettori di oggi che sconvolgimento è stata la guerra, quanto è stata grave in termini di rottura della Storia, di interruzione nel passaggio dell'esperienza²⁹. Dall'altro lato, però, questi romanzi fissano per sempre anche la grazia e la leggerezza che questi bambini e ragazzi hanno saputo esprimere, come estremo antidoto alla pesantezza del reale, alla pietrosità del mondo. Le pagine dedicate a Ueseppe nel romanzo della MORANTE hanno una grazia indimenticabile, così come le pagine stralunate di PARISE sul «ragazzo di quindici anni».

Ma, come ha rilevato FRANCESCO CATALUCCIO, non dobbiamo farci abbagliare dal mito di un'infanzia innocente e perduta, perché l'impossibilità per questi bambini e ragazzi di crescere, di diventare eredi, se implica che gli adulti hanno abdicato al loro compito e hanno proposto modelli errati da seguire (come in *Germania anno zero*), è il segno di una infantilizzazione del mondo che è una malattia del nostro tempo³⁰.

NOTE

¹ I. CALVINO, *Leggerezza* in: *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in: *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, (I Meridiani), Mondadori, Milano 1993, tomo I, pp. 629-753. La citazione è a p. 631.

² I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, in: *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, (I Meridiani, 3), Mondadori, Milano 2005, I, pp. 3-147.

³ P. OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, IV, 688-752.

⁴ B. ARCI BUFFONI, *I semplici di Elsa Morante: una via a La Storia*, Doretti, Udine 1998, p. 20.

⁵ I. CALVINO, *Leggerezza*, *op. cit.*, p. 637.

⁶ È racchiuso in due bambini il potenziale di futuro e speranza implicito nella conclusione del film di GIORGIO DIRITTI *L'uomo che verrà* (2009). Per un percorso anche cinematografico su bambini e guerra, cfr. G. Alfano, *Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Aragno, Torino 2012.

⁷ M. RECALCATI, *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*, Feltrinelli, Milano 2013, p. 16.

⁸ F. MORETTI, *Kindergarden*, in: *Segni e stili del moderno*, Einaudi, Torino 1987, pp.164-194 e il successivo *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999.

⁹ La versione originale del romanzo, in ungherese *A Pál utcai fiúk*, uscì a puntate nel 1906.

¹⁰ I. CALVINO, *Paura sul sentiero*, in: *Ultimo viene il corvo*, Garzanti, Milano 1988, p. 118.

- ¹¹ G. PARISE, intervista andata in onda alla RAI il 6 dicembre 1965, «L'Approdo n. 93»; cfr.: <http://www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-aada9fde-e633-492e-ad67-93097e7d3783.html>. Cfr. anche S. PERRELLA, *I movimenti remoti di Goffredo Parise*, in: G. PARISE, *Il ragazzo morto e le comete*, Adelphi, Milano 2006, p. 159–177. Su PARISE e Venezia: *Marzo 1972. Parise e... Piazza San Marco*, da *Io e...* di A. ZANOLI: <http://www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-06224e83-33ff-429f-a2db-aec9c92a0b02.html#p=>
- ¹² G. PARISE, *Il ragazzo morto e le comete*, *op. cit.*, pp. 44–45.
- ¹³ S. PERRELLA, *op. cit.*, pp. 173–175.
- ¹⁴ G. BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Carocci, Roma 2012.
- ¹⁵ H. SERKOWSKA, *Dopo il romanzo storico. La storia nella letteratura italiana del '900*, Metauro Edizioni, Pesaro 2012, p. 326.
- ¹⁶ C. D'ANGELI, *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Carocci, Roma 2003 (in particolare pp. 32–39) e L. DELL'AIA, «La parodia nei romanzi di Elsa Morante», in: *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 21, num. spéc., 2014. pp. 101–112.
- ¹⁷ L. DELL'AIA, *op. cit.*, p. 346.
- ¹⁸ I. CALVINO, *Natura e storia nel romanzo* (1958), in: *Una pietra sopra*, in: *Saggi 1945-1985*, *op. cit.*, pp. 28–51. Citaz. a p. 31.
- ¹⁹ S. WEIL, *La pesanteur et la grâce*, Librairie Plon, Paris 1947 e 1988; ora leggibile *on line*: http://classiques.uqac.ca/classiques/weil_simone/pesanteur_et_grace/pesanteur_et_grace.pdf. Trad. it. di F. Fortini, *L'ombra e la grazia*, Edizioni di comunità, Milano 1951 [poi, con testo a fronte: Bompiani, Milano 2002].
- ²⁰ E. MORANTE, *La Storia*, Einaudi, Torino 1974, p. 599.
- ²¹ *Ivi*, pp. 509–510.
- ²² *Ivi*, p. 510.
- ²³ K. VONNEGUT, *Mattatoio n. 5 o La crociata dei bambini*, (tit. or.: *Slaughterhouse-Five; or The Children's Crusade: A Duty-Dance With Death*, Delacorte Press, 1966, 1968), Feltrinelli, Milano 2007, p. 27.
- ²⁴ Il desiderio di preservare l'infanzia e la protesta radicale verso il mondo degli adulti portano in un ospedale psichiatrico anche Holden Caulfield, protagonista del romanzo di J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye* (*Il giovane Holden*), 1951.
- ²⁵ La definizione è ricordata da F. CATALUCCIO, *Immaturità. La malattia del nostro tempo*, Einaudi, Torino 2014 [I ed. 2004], p. 151.
- ²⁶ G. GRASS, *Il tamburo di latta*, Feltrinelli, Milano 2009, pp. 313–314. Tit. or.: *Die Blechtrommel*, 1959.
- ²⁷ J. SAFRAN FOER, *Molto forte, incredibilmente vicino*, Guanda, Parma 2005 [tit. or. *Extremely Loud & Incredibly Close*, Houghton Mifflin, Boston 2005]
- ²⁸ E. MORANTE, *La Storia*, *op. cit.* p. 289.
- ²⁹ Cfr. G. AGAMBen, *Infanzia e storia*, Einaudi, Torino 1978 e 2001, in particolare pp. 67–92.
- ³⁰ F. CATALUCCIO, *Immaturità*, *op. cit.*, pp. 3–6 e *passim*.

Una guerra mai finita, una notte mai passata: Eduardo De Filippo, fra *Napoli milionaria!* e *La paura numero uno*

ANTONELLA OTTAI
UNIVERSITÀ «SAPIENZA» ROMA

UN PROGETTO SI È AFFACCIATO PIÙ VOLTE ALL'ORIZZONTE DI EDUARDO QUANDO ANCORA ERA IN COMPAGNIA CON I FRATELLI NELLA FORMAZIONE DEL «TEATRO UMORESTICO I DE FILIPPO»: FORTEMENTE CALDEGGIATO DA LUIGI FREDDI – IL DIRETTORE GENERALE DELLA CINEMATOGRAFIA E UNO DEGLI UOMINI DI CINEMA PIÙ POTENTI DEL REGIME FASCISTA – IL PROGETTO NASCEVA INTORNO ALL'ULTIMO PERIODO DEGLI ANNI TRENTA, RIAPPARIVA NEL CORSO DELLA SECONDA GUERRA MONDIALE, AFFIORANDO ANCORA DURANTE LA REPUBBLICA DI SALÒ – DOVE FREDDI AVEVA TRASFERITO LE SUE COMPETENZE – per spingersi poi nelle vicende che travolsero quanto sopravviveva del passato regime. L'idea era di coinvolgere Eduardo all'interno di una produzione cinematografica a carattere popolare, il cui prodotto più significativo avrebbe dovuto essere un film di grande respiro e notevole impegno, dal titolo *Il latore della presente*, che avrebbe offerto l'occasione di un ruolo di grande intensità drammatica all'attore napoletano, ancora confinato nelle trame comiche. L'opera in questione avrebbe trattato il tema della Prima guerra mondiale e del suo eroismo patriottico, argomento tanto più impellente quanto più la Seconda era oramai in corso d'opera. Per la prima volta Eduardo, invece dei consueti abiti borghesi, avrebbe quindi rivestito i panni di un soldato che ritorna dal fronte. Perché Freddi pensasse proprio a lui per affrontare l'epopea della Grande Guerra, nonostante il tema esulasse di parecchio dal repertorio come dal registro che aveva reso celebre l'attore, si spiega forse con il fatto che il soggetto del film apparteneva a GINO ROCCA, uno scrittore e drammaturgo che nel 1920, con il romanzo *L'Uragano*, aveva raccontato a caldo le speranze in un conflitto rigeneratore, gli umori della guerra e i disincanti del ritorno. Oltre a interpretare il reducismo in letteratura, Rocca coltivava anche una produzione teatrale dialettale in veneto – la parte, in realtà, più viva e re-

sistente della sua attività autoriale – che aveva trovato in Eduardo il suo traduttore in napoletano, incontrando una buona fortuna nelle scene del Teatro Uморistico: *Sior Titta paron* – diventato, nella traduzione di Eduardo, *'O padrone songh'io* e andato in scena il primo dicembre del '32 al Sannazaro di Napoli – è la prima opera, nel repertorio dei tre fratelli, a essere interpretata e non scritta da alcuno di loro; segna inoltre la prima volta in cui i De Filippo si confrontano con un arco drammaturgico di tre atti. Tutte queste «prime volte» legano Eduardo a Rocca – e il legame peraltro continua anche dopo la morte dello scrittore veneto, avvenuta nel '41 – 1: è quindi pensabile che, anche in campo cinematografico, il passaggio che doveva traghettare l'attore, oramai rivelatosi maturo, dalle secche del comico alle vette dell'epica popolare, avrebbe potuto compiersi in nome dell'autore veneto. Il soggetto – sul quale l'autore era tornato più di una volta – riguardava il fortunoso recapito di una lettera d'amore, scritta da un ufficiale caduto al fronte, da parte di un soldato che aveva combattuto con lui; ma la destinataria, nel frattempo, aveva pensato bene di sistemarsi diversamente e di accomodarsi in altre avventure. Le storie d'amore, interrotte dalla guerra e dirottate altrimenti dal perdurare della prigionia, costituiscono d'altra parte un motivo connotato al *nostos* del combattente. Per la cronaca, il medesimo soggetto, firmato non da Gino, ma da suo figlio GUIDO ROCCA, avrebbe finito per realizzarsi nel '54, con l'interpretazione di Eduardo, in un episodio di *Cento anni d'amore*, di LIONELLO DE FELICE, Purificazione; e questo non solo per la cronaca, ma per sottolineare l'area semantica del lessico con cui ci si riferisce alla Prima guerra mondiale: «Uragano» e «Purificazione» rendono conto infatti di un'elettricità che addensa l'aria fino a scaricarsi in una tempesta rigeneratrice. Gli eventi del secondo conflitto mondiale avrebbero dato luogo a un vocabolario di genere tutto diverso; e non sarebbe stata la retorica di un passato rivisitato a favore della propaganda di regime a spingere Eduardo ad affrontare una drammaturgia della guerra in chiave epica, ma la realtà viva del paese in cui opera, della quale intende essere testimone.

Nel '18 Hofmannstahl, stordito dall'annientamento del suo mondo alla fine della conflagrazione mondiale, in una conversazione con Burkhardt sosteneva, citando Novalis, che dopo una guerra – soprattutto dopo una guerra perduta – bisognava scrivere commedie. Ed è restando all'interno del registro commedico che Eduardo, nonostante i progetti e le sollecitazioni di Freddi, fra il 1944 e il '45 concepisce *Napoli milionaria!*, raccontando a sua volta il ritorno di un reduce nella piccola comunità di un vicolo napoletano. Se la forma, però, è quella consueta, la profonda attualità dell'argomento è invece l'indice di un cambiamento radicale della sua drammaturgia, che avverte ora l'urgenza di sintonizzarsi con i tempi forti della storia presente, di abbandonarne i giorni «pari» e fronteggiare quelli «dispari».

Con quel teatro mantenevo in vita una Napoli che in parte era già morta, in parte era soffocata e nascosta dalle paterne cure del fascismo [...]. Il secolo nuovo per Napoli comincia con l'arrivo degli Alleati. La guerra, io penso, ha fatto passare cent'anni. E se tanto tempo è trascorso, io ho bisogno, anzi ho il dovere, di scrivere dell'altro e di recitare diversamente.

Eduardo si esprime in termini di «bisogno, anzi dovere» parlando con Ruggero Jacobbi il 1° aprile del 1945;² pochi giorni prima, la mattina del 25 marzo, con il ritorno a casa dalla prigionia di Gennaro Iovine, il protagonista di *Napoli milionaria!*, era approdata sul palcoscenico del San Carlo (nell'unico orario e nell'unica scena che gli Alleati gli mettono a disposizione, dal momento che i teatri erano tutti requisiti), una delle prime voci che racconta in scena la realtà contemporanea e affronta il tema di una guerra «non fernuta», in un paese che è ancora spaccato a metà fra le forze d'occupazione nazifascista e le forze di liberazione alleate. È quindi in forma di commedia che il pubblico può tornare a trovare una corrispondenza fra quello a cui assiste a teatro e quello che vive ogni giorno, per le strade di Napoli, non solo perché è questa la forma in cui l'autore si muove con maggiore disinvoltura, ma perché essa viene incontro alle sue necessità testimoniali offrendogli, attraverso il registro della *medietas*, l'occasione di un realismo «ben temperato». *Napoli milionaria!*, nei suoi progressivi avvicinamenti dalle prime stesure al testo di scena, mostra proprio il processo di evoluzione attraverso il quale il lavoro passa da una struttura che si confronta con un soggetto di forte impatto rimanendo ancora legata allo schema consueto, fino a quando, invece, riesce ad accogliere la forza d'urto dell'argomento lasciandosene modellare, nel carattere dei personaggi come nella qualità degli eventi. La guerra non è solo una circostanza esterna ma è entrata nella drammaturgia dell'autore sovvertendone i modi; ha dato allo sguardo di Eduardo una lezione di etica che ne ha rigenerato la visione: ogni costruito drammaturgico gli sembra ora un eccesso, un approccio troppo invasivo rispetto a una realtà che non attende altro che essere messa in grado di parlare. Eduardo aspira a tradurre in forma di cronaca quello a cui assiste quotidianamente, quando ha lasciato Roma per rendersi meglio conto delle condizioni in cui vive Napoli, dopo le «quattro giornate» della sua insurrezione:

Se fossi un giornalista avrei scritto uno o una serie di articoli per illustrare, magari con un po' di «colore», la Napoli miseramente arricchitasi; poiché sono invece un commediografo ho ideato la storia di don Gennaro e di donn'Amalia. *Napoli milionaria!* è quindi un articolo giornalistico, o meglio un fatto di cronaca, fantasioso quanto si vuole ma conforme alla realtà.³

Il nuovo registro commedico incontra i fatti prima della loro architettura, anzi prima che divengano fatti:

Il teatro che voglio fare adesso è un teatro dove l'intrigo deve essere ridotto al minimo; vorrei addirittura arrivare a un teatro senza fatti: un teatro di cronaca quotidiana, nel quale io mi potessi concedere il lusso di cacciar dentro ogni sera qualcosa che nella giornata mi ha impressionato e mi ha fatto pensare.⁴

Come giustamente nota Paola Quarenghi, si trattava della stessa «euforia della verità», dalla quale, nel gennaio del '45, nasceva *Roma, città aperta*, di Roberto Rossellini.⁵

La caduta del regime e dei vincoli censori nella metà dell'Italia in cui Eduardo vive e opera è venuta però a coincidere con un'altra circostanza che ha cooperato

in modo decisivo al rinnovamento della sua scrittura. È caduta infatti anche la parte più esplicitamente comica della propria formazione scenica: con la separazione dal fratello Peppino, si è sciolta infatti alla fine del '44 il «Teatro Umoristico I De Filippo» e si è così concluso, insieme alla compagnia, il conflitto personale che imperversava oramai da anni sui suoi programmi artistici. Eduardo sa bene però che, al di là dei dissapori familiari, la vera ragione della fine del sodalizio sta nella fine dell'epoca in cui esso è prosperato: la divisione dal fratello infatti decreta soprattutto la fine di un testo scenico che non ha più ragione di esistere, un testo nel quale la componente comica – il portato di Peppino – aveva avuto un peso e un valore specifico anche in sede di scrittura, oltre che di recitazione.

In attesa di riformularle entrambe e di trovare quella relazione con il contesto contemporaneo che avrà la propria misura aurea in *Napoli milionaria!*, il capocomico, senza più compagnia né spazi teatrali agibili, riazzerà tutto e ritorna al mago Sik Sik, il suo fortunato personaggio d'esordio da cui tutto era cominciato e che nel tempo si era trasformato per lui in una sorta di *alter ego* malandrino. Abbraccia quindi la chitarra e se ne gira per le strade di Napoli, mettendo in rima la condizione in cui versa la sua città e, in attesa di diventarne il drammaturgo, si presenta come il suo cantastorie, dedicandole una serie di stornelli il cui argomento non è molto lontano da quello di *Napoli milionaria!*:

'O vuo', 'o vuo', 'o vuo' / sono il grande giuocoliero / 'o vuo' 'o vuo' 'o vuo', i miei giochi son finiti / coi tiatri requisiti / mmiezz' a via m'aggia arrangià! Il triato / liberato / non esiste, non ci sta». [...] 'O vuo' 'o vuo' 'o vuo' / mò vi fo una confidenza / 'o vuo' 'o vuo' 'o vuo' / il decreto dell'ammasso / fu uno giubilo uno spasso / per l'industria del ladron. / Il mercato / calmierato / s'è squagliato nzogna nzò! / 'O vuo' 'o vuo' 'o vuo' / nun se trova che magnà! / Ma è na cosa da stupire / cu bigliette / e strabigliette / e mille lire / truove chello che vuò tu.⁶

La perdita del canone «umoristico», che lo aveva portato al colmo del successo negli anni trenta, per Eduardo va ora di pari passo con il recupero non solo del tempo della Storia, ma anche della propria «lingua comica» originaria, quella lingua napoletana che era stato sul punto, se non di abbandonare, quanto meno di temperare per confluire nel letto degli autori nazionali: se il regime nei confronti della lingua parlata era stato più tollerante limitandosi a non sovvenzionare la scena dialettale, sui testi a stampa era stato inflessibile: uno degli ultimi successi dei «giorni pari», *Non ti pago!*, per poter essere pubblicata sulla rivista Scenario, era dovuta passare attraverso la traduzione in italiano di Cesare Vico Lodovici, uscendone piuttosto malridotto e lasciando indovinare, che restando così le cose, il destino di autore in napoletano di Eduardo sarebbe stato alquanto problematico.⁷ Il gradiente di realtà di cui darà prova la commedia che inaugura il nuovo Teatro di Eduardo, si attesta anche nell'impiego della forma dialettale, in una direzione che non è naturalistica ma segna invece la ricerca e la messa a punto di una nuova «purissima lingua teatrale», come in seguito la definirà Pasolini. Non a caso, forse, proprio *Napoli milionaria!*, con il suo dialetto intenso e coinvolgente, sarà il primo testo di Eduardo a essere pubblicato, dietro suggerimento di Carlo Muscetta, nella prestigiosa collana di teatro di Einaudi,

ricevendone il suggello di classico della contemporaneità (1950). La medesima casa editrice, pochi anni prima, aveva rifiutato di pubblicare la storia di un altro ritorno dalla guerra, quella di PRIMO LEVI in *Se questo è un uomo*, non tanto perché la sua testimonianza era troppo dura, quanto perché, secondo l'ipotesi sostenuta da MARCO BELPOLITI nel suo recentissimo studio dedicato a Levi,⁸ la lingua non era sufficientemente «attuale» per incontrare la linea editoriale di casa Einaudi; il racconto di Levi dovrà quindi aspettare fino al 1958 per essere accolto dall'editore.

RITORNI A CASA

Dalla prima guerra mondiale, ci dicono gli storici, c'era stato il ritorno e quindi, di conseguenza, il fenomeno del reducismo a cui questo dà vita; dal secondo conflitto internazionale, per i soldati italiani dispersi o prigionieri, ci sono invece i ritorni, tanti e diversi a seconda dei fronti che li hanno coinvolti, a volte casuali, molto spesso sgangherati come le fughe da un nemico che non sempre è univocamente individuato e che subisce mutamenti repentini. Gennaro Iovine, il protagonista di *Napoli milionaria!*, nella sua storia di personaggio rispetta la differenza storica che passa fra le due guerre: è reduce della Prima, nella quale avrebbe guadagnato sul relativo campo di battaglia quella leggera «stonatura» mentale che ne mette a repentaglio la presenza a se stesso, una nota caratteriale che in un primo tempo sembra destinarlo al gioco comico, per lo meno in determinate circostanze. Viceversa, dalla Seconda, è un prigioniero in fuga, un civile che era stato catturato mentre stava tentando di procurarsi qualche approvvigionamento e che riesce avventurosamente a guadagnarsi, tramite la fuga, la via del ritorno. Nella versione conclusiva della commedia, quella che tutti conosciamo, Gennaro, nel percorso che lo riconduce a casa, matura tanto un racconto che nessuno ascolta, quanto un'esperienza, la cui qualità profondamente umana finisce per consegnargli alla fine la responsabilità morale dei suoi congiunti e quell'autorità di *pater familias* che all'inizio gli veniva decisamente contestato. Da questo riguadagnato luogo «etico», può argomentare sulle differenze fra le due vicende belliche che lo hanno diversamente coinvolto:

Io so' turnato 'e n'ata manera, o 'ssa'? Tu te ricuorde quann'io turnaie 'a ll'ata guerra, ca ghievo trovanono chi m'accedeva? Nevrastenico, m'appiccicavo cu tuttu quante... Ma sta vota, no! Chesta, Ama', nun è guerra, è n'ata cosa... È na cosa ca' nun putimme capi nuie... Io tengo cinquantadue anne, ma sulamente mo me sent'ommo veramente. 'A sta guerra ccà se torna buone... Ca nun se vò fa male a nisciuno... (Atto II).⁹

Il «ritorno» a casa di Gennaro – o, per meglio dire, al vicolo e al «vascio» dove risiedeva prima della prigionia – avviene circa a metà del secondo atto, mentre nel corso del primo la sua presenza sembra solo fastidiare i traffici che si svolgono sotto i suoi occhi e viene palesemente preso di petto da tutti, grazie anche a quella sfasatura di atti e parole che rende inconcludenti i suoi discorsi più impegnativi. Unico momento in cui Gennaro figura come un eroe è nella scena in cui si finge morto per salvaguardare i commerci della borsa nera dal controllo della polizia, riuscendo a

riscuotere persino l'ammirazione di chi avrebbe dovuto arrestarlo. Anche se il protagonista è steso su un letto al di sotto del quale stanno tutte le derrate sottratte al bene comune per essere smerciate di contrabbando, anche se i traffici hanno di fatto strutturato fino a quel momento dialoghi, azioni e relazioni fra i personaggi, anche se siamo nel cuore di un bombardamento alleato e nella corsa disperata verso il rifugio antiaereo (l'edizione cinematografica ne mostrerà le vittime e il dolore dei sopravvissuti), anche se – insomma – la situazione è drammaticamente vera, il camuffamento molto arronzato indotto dalla finta veglia funebre è ancora un espediente farsesco sulla quale cala il sipario del primo atto. Nella rappresentazione romana però, che segue di pochi giorni la prima al San Carlo (Salone Margherita, 31 marzo 1945), prima dell'inizio del secondo atto, come è noto, Eduardo esce dal sipario e annuncia che su quella farsa si è spento il suo vecchio teatro e da quel momento in poi quello nuovo sta per cominciare il suo corso. Una dichiarazione che, personalmente, mi ha sempre lasciato perplessa, perché la materia del primo atto non era poi così tranquilla e, d'altra parte, l'autore ha sempre mostrato di riuscire a tradurre i casi più complessi dell'esistenza dei suoi personaggi in termini di convenzioni teatrali, ricorrendo ai paradossi della farsa anche quando i giorni da «pari» erano diventati «dispari». Questo, finché non ho potuto consultare le prime stesure della commedia, grazie al prezioso lavoro filologico di Quarenghi e De Blasi. Dal punto di vista narrativo, infatti, dal secondo atto in poi, comincia il *nostos*, l'approdo in una Napoli dove la guerra è appartenuta al primo atto e oramai non c'è più: è proprio nel movimento di ritorno del suo protagonista che la commedia si trasforma in un altro teatro, rispetto alla drammaturgia del testo, e rispetto ad altri ritorni che intervengono nel teatro italiano, e napoletano in particolare; uno soprattutto, quello che compare fra gli episodi dei *Dieci comandamenti* di VIVIANI (*Quinto: Non ammazzare!*), apparentemente tanto simile da destare qualche sospetto.

Se si prendessero in esame solo le edizioni in volume, il testo di *Napoli Milionaria!* apparirebbe privo di significative varianti. Invece [...] anch'esso si modifica non poco dal momento della sua prima stesura: come accade per *Natale in casa Cupiello*, si può dire che anche per *Napoli milionaria!*, dall'idea iniziale fino alla sua realizzazione si compia il percorso dalla farsa al dramma.¹⁰

Dal confronto fra le stesure emergono infatti numerose varianti, ma quella che qui ci interessa riguarda le vicende che investono il protagonista, a partire dal secondo atto: Gennaro, infatti, seguiva in qualche modo il destino comico al quale lo consegnava quella traccia di leggera menomazione che ne segnava il carattere a partire dal momento in cui si presentava in scena, avendo consumato, per distrazione, il pasto destinato a suo figlio Amedeo. Tracce, che una caduta occorsagli mentre era in cerca di cibo, si aggravano al punto da rendere necessario il suo ricovero presso un istituto psichiatrico. È il luogo che, nella prima stesura, sottrae Gennaro fino alla fine della guerra e che rimane nebuloso anche nella versione conclusiva («GENNARO. Nun 'o ssaccio. Io si ve voglio dicere addo' so' stato effettivamente nun 'o ssaccio di», Atto II¹¹). Amalia in realtà paga una retta perché la degenza del marito si prolunghi il più a lungo possibile, in modo da aver mano libera per i suoi traffici, commerciali non

meno che sentimentali. La figlia Rosaria, avendo compreso il vero motivo e il vero responsabile della lontananza del padre, se ne va via di casa. Il ritorno di Gennaro, a questo punto, in una situazione dove ciascuno ha trovato agio e dove la relazione adulterina di Amalia è decisamente più esplicita, tanto da concorrere alla sua «detenzione», assume tutt'altra valenza, come sottolineano i doppi sensi con cui la comunità del vicolo lo accoglie. *Napoli milionaria!* nasceva quindi come una storia la cui visuale era molto più angusta di quella attuale e il cui protagonista soggiaceva per troppo tempo al ruolo di vittima comica delle circostanze belliche, per assurgere a pieno titolo a sguardo critico e a coscienza inquieta dei mali della guerra. La coscienza di Gennaro matura nel corso delle elaborazioni successive, e delle pochissime prove di cui gli attori possono disporre, gran parte delle quali in casa di Titina e solo alla fine nell'enorme palcoscenico operistico del San Carlo. La statura morale di Gennaro insomma cresce insieme a quella precisa volontà testimoniale che ora guida Eduardo, e che lo ha spinto da Roma a Napoli per meglio comprendere quello che stava vivendo la sua città. Cresce, insomma, insieme alla percezione della storia presente e alla conoscenza che si comincia a diffondere del recente passato: cadono così uno per uno i punti più comici, si sciolgono le vie più praticate – e praticabili – dell'intreccio amoroso e del modo in cui produce «trama». Dalla lettera del compagno di prigionia che lascia percepire ad Amalia la prossimità di un ritorno, viene eliminata in corso d'opera, per esempio, la parte in cui questi ricordava all'amico un piccolo debito pecuniario contratto nel corso della loro comune fuga; comportamento che, se confortava la *vulgata* popolare circolante sugli ebrei e di sicura presa sul pubblico, diventava però intollerabile dopo l'acquisita conoscenza del genocidio perpetrato nei loro confronti (quanto meno negli aspetti macroscopici): «Quel povero cristiano era un ebreo!» è la frase con cui Gennaro conclude l'episodio, accolta dalla comprensione compassionevole di tutti i presenti. Nella nuova prospettiva, dal punto di vista dell'intreccio, l'allontanamento di Gennaro non è più un espediente perpetrato dalla moglie, ma è dovuto a una causa «storica», alla cattura da parte dei nazifascisti; lo stesso adulterio, tentato o consumato che sia, perde comunque di centralità e viene riassorbito nel paesaggio di generale degrado che ne accoglie il ritorno. Dal punto di vista drammaturgico, invece, la prigionia produce quello sguardo «reduce», dotato della lontananza giusta per registrare il cambiamento antropologico subentrato nella microsocietà di appartenenza; uno sguardo nel quale sopravvive l'innocenza che gli altri nel frattempo hanno perduto. Non sono le storie a cui il protagonista ha assistito altrove a interessare direttamente la vicenda, quanto i fenomeni che la sua assenza lo mette in grado di cogliere. A differenza di Viviani che in *Quinto. Non ammazzare* si concentra sul tradimento coniugale, nella malattia, nella delinquenza, nei traffici, nei vari cedimenti sessuali a cui va incontro ogni singolo membro della famiglia Iovine, Eduardo vede cedere l'intera compagine sociale che la sosteneva; come Viviani, però, ritiene che non sia possibile infierire sulla follia generale che imperversa ovunque. *Napoli milionaria!* narra più che la guerra, la trasformazione della guerra (primo atto) in una pace devastata (secondo e terzo atto), nella quale la guerra vera e propria figura come racconto interdetto, peraltro al suo stesso autore che risponde ora a una ispirazione testimoniale. Un

racconto che si rivela impraticabile e si spegne man mano in un «po' ve conto»: «Sognavamo nelle notti feroci/sogni densi e violenti/sognati con anima e corpo:/ tornare, mangiare, raccontare...», scrive PRIMO LEVI nella poesia che è l'exergo della narrazione di un altro ritorno, *La tregua*.¹² E in *Sommersi e salvati* l'autore afferma ancora che uno degli incubi che lo frequentavano era quello di non essere creduti, una volta tornati a casa.¹³ D'altra parte quale racconto di guerra potrebbe trovare ascolto in una popolazione costretta dalla miseria a una strenua lotta per la sopravvivenza che non ha nulla da invidiare alla guerra e che ha ispirato le cronache come la letteratura degli anni immediatamente successivi?¹⁴ La scena del finto morto allora, che secondo Eduardo chiuderebbe, insieme al primo atto, anche la lunga fase dei «giorni pari», è un rito di passaggio a cui si sottopone l'autore nella sua opera di revisione, lasciando che il regime bellico si impadronisca della trama, la sciolga dagli obblighi degli espedienti di successo e liberi il linguaggio dei suoi personaggi. Cambiano allora i fuochi, le assenze lavorano il piano simbolico che popola il fuoricena, le voci rompono la recitazione. Il nuovo registro commedico non rinuncia all'intreccio, ma manifesta in compenso una vocazione a frangerlo nella coralità dell'azione, nella rinuncia a un finale che espliciti la conclusione in un pensiero più articolato di una semplice frase fatta. La celeberrima frase finale del testo, «A da passà 'a nuttata», non è quella che Asor Rosa definisce la morale del piccolo borghese che cova sotto «un sentimento profondo della realtà», ma è il segno di una sospensione dovuta, diversamente interpretata e interpretabile nel corso degli anni, dall'autore come dai suoi esecuti.¹⁵ *Napoli milionaria!* rimane comunque l'esempio di un teatro civile e non è un caso che, a festeggiarne il cinquantenario nel medesimo teatro in cui aveva debuttato, il teatro San Carlo di Napoli, sia stato uno dei registi cinematografici che più si è distinto in questo campo, FRANCESCO ROSI, che ne ha curato per l'occasione la regia teatrale. La sua ultima regia cinematografica, nel 1997, era stata, *La tregua*, dal romanzo di PRIMO LEVI.

È SCOPPIATA LA PACE!

La liberazione, che Napoli si era conquistata in quattro giorni, con l'arrivo degli Alleati, si è trasformata presto in un'occupazione, o in una tutela esercitata a tutto campo su un popolo redento sì, ma pur sempre sconfitto. L'aiuto offerto dagli antichi avversari non sempre è opportuno e a volte risulta invasivo e sembra non contenere le premesse giuste per la costruzione di una pace che sappia essere rispettosa delle autonomie e del desiderio di riscatto dal lungo periodo del regime passato. Su questo punto le posizioni che esprimono Viviani ed Eduardo concordano in modo sostanziale, consapevoli entrambi del fatto che i contratti di pace contengono i germi dei nuovi conflitti, che gli «aiuti» possono essere vincoli ulteriori, mentre per essere veramente liberi – e non liberati – è necessario riuscire a farcela con le proprie risorse, scontando anche quello che c'è da scontare. Davanti ai disastri di una pace così contratta, la guerra, nella produzione immediatamente successiva di Eduardo, si allontana oppure diventa un cannocchiale che sfuma e perde gli eventi

storici per mettere invece a fuoco il verminaio prosperato al di sotto di essi, nella società cosiddetta civile. *Le bugie con le gambe lunghe*, ad esempio, celebra il trionfo di una restaurata ipocrisia mentre la portata dell'occupazione di Roma da parte dei nazisti viene ridotta al supposto furto di paperelle e orologi ad acqua da Villa Borghese, ma si tratta solo di una conversazione con la quale una madre cerca il modo di sviare l'attenzione dalle magagne della figlia. *Le voci di dentro* mostra a sua volta una terra devastata, un paesaggio umano cupo e disperante, dove la tragedia appena consumata è rimasta esterna alle coscienze e funge da alibi ai piccoli omicidi che ciascuno trama per meglio accomodarsi nel tempo presente. Si celebra intanto il processo di Norimberga per i crimini di guerra nazisti, e il clima di quotidiane atrocità è alimentato dalle cronache dei delitti efferati compiuti a più riprese nel recente passato. Eduardo, grazie al coraggio con cui tratta la società contemporanea e ne allestisce l'umana commedia, diventa presto, in questi anni, una delle voci testimoniali della realtà del paese. E quando anche in Italia deve partire il Piano Marshall per l'Europa, proprio a lui – la sua popolarità oramai è nota anche all'estero – viene proposto di illustrarne i vantaggi in un breve filmato di propaganda. La pellicola, rinvenuta di recente presso la Cineteca Nazionale senza indicazione di data e col titolo *Monologo*, risale probabilmente al 1949-50, anche perché risulta girata negli stessi studi cinematografici in cui Eduardo stava dirigendo il film *Napoli milionaria*:¹⁶ l'attore ripropone la situazione scenica ideata per *Questi fantasmi!*, (e proposta precedentemente nel corso della campagna intrapresa per indurre i cittadini a recarsi alle urne, in occasione delle elezioni del 1948),¹⁷ immaginando di rivolgersi a un invisibile professor Santanna che questa volta sembra dovergli spiegare i vantaggi dell'intervento economico americano e rispondere a domande che corrispondono a quelle dell'uomo della strada. Ma il pubblico sente solo l'attore che formula le domande dovendo intuire le risposte del dirimpettaio, e quando Eduardo chiede che cosa mai si pretenda in cambio degli aiuti forniti – «E noi in cambio non dobbiamo fare niente?» – la risposta non è facilmente intuibile, almeno non quanto la domanda. Al punto che la committenza non fu proprio soddisfatta e il filmato non venne mai proiettato, almeno non per le finalità per cui era nato. Se già l'edizione cinematografica di *Napoli milionaria!* mostra un margine di speranza decisamente ridotto rispetto alla commedia, la breve vicenda del *Monologo* risente della stessa diffidenza nutrita a suo tempo dall'autore nei confronti di una pace troppo assistita: il dono aiuta più il beneficiante che il beneficiato, anzi il rapporto di scambio che si produce tra i soggetti che lo istituiscono è una forma di servaggio che esalta l'uno e umilia le energie dell'altro, inducendo una circolazione forzata anche delle risorse economiche. In questo Eduardo non si allontana da una tematica che affronta spesso anche nella sua drammaturgia, dove l'elargizione risulta spesso tiranna e in nessun modo aiuta chi invece dovrebbe assumere, insieme alla responsabilità, la libertà di esercitarla.

L'incarico per il piano Marshall, il quale, anche se disatteso, attesta comunque un riconoscimento internazionale della popolarità dell'autore, cade in un periodo denso di impegni importanti: a quello cinematografico – la regia di *Napoli milionaria* – al riconoscimento letterario – l'inizio, con il medesimo titolo, della lunga col-

laborazione con la casa editrice Einaudi – si aggiunge ora un incarico di carattere teatrale: la Biennale Teatro commissiona a Eduardo una nuova commedia, che andrà in scena nel corso del suo svolgimento a Venezia, al teatro La Fenice, il 29 luglio del 1950. È l'occasione per tornare ad affrontare il tema della guerra in modo più esplicito e diretto di quanto non gli sia accaduto a partire da *Napoli milionaria!*. Probabilmente la circostanza di confrontarsi su diversi fronti con il testo d'esordio dei suoi giorni dispari, lo porta a riflettere sul periodo trascorso da allora, sull'opportunità di quello spiraglio di apertura che la commedia aveva lasciato a disposizione del futuro e che il tempo presente rendeva sempre più angusto. Non è sufficiente graduarne diversamente la chiusura nella sua edizione cinematografica, o aggiornarne la vicenda con il racconto di un'Italia al voto in preda a una lotta politica senza quartiere. Il terrore che, alla fine del film, esprimono Gennaro Iovine e il suo amico Pasqualino quando vedono venirci incontro un ragazzino che grida le ultime notizie, in una replica puntuale della scena con la quale, all'inizio, era stato annunciato loro lo scoppio della seconda guerra mondiale, denuncia invece che la guerra vive stabilmente nella coscienza di ciascuno come «Paura numero uno», e come tale sarà nuovamente affrontata nella commedia dal titolo omonimo.

Il conflitto bellico ha perso la natura evenemenziale di catastrofe universale, è drammaturgia del presente quotidiano e in quanto tale il suo racconto è interpretabile, innanzitutto dai mezzi di comunicazione di massa e dalla spettacolarizzazione che ne mettono in atto: la sintomatologia è chiara, la fenomenologia meno; i segnali ci accompagnano nella vita di tutti i giorni. In piena guerra fredda, mentre scoppia il conflitto coreano e l'URSS ha iniziato gli esperimenti nucleari, Eduardo imbastisce la storia di Matteo Generoso, che preferisce uno stato di guerra esplicito e dichiarato, al clima di paura che nutre le sue ansie e gli impedisce una normale vita di relazioni, e di Luisa Conforto, che privata del marito nella prima, di un figlio nella seconda, mura il figlio superstite in uno stanzino per paura di perderlo nella terza. Alla follia generale, che i media alimentano a mezzo stampa o per vie radiofoniche, l'autore risponde teatralizzandone il dispositivo con un trucco domestico, e immaginando che l'annuncio della nuova guerra sia un radiogiornale fabbricato in famiglia, una finzione casalinga ordita dal cognato del protagonista, Arturo, improvvisatosi annunciante radiofonico. Quindi, con un paradosso che spinge alle estreme conseguenze il grado di conflittualità di cui la società da prove – pubbliche e private – sempre più inequivocabili, il personaggio spiega a un Matteo perplesso che la terza guerra mondiale non contemplerà fronti o alleanze ma sarà la guerra di tutti contro tutti: non contenta di quello che ha fatto, l'umanità ha dichiarato guerra a se stessa in un conflitto permanente. D'altra parte basta leggere i quotidiani per convincersi che la pace è solo una tregua armata, come aveva registrato LEVI nel romanzo del proprio ritorno dopo la liberazione dal campo di concentramento: «Ma la guerra è finita – obiettai [...] – Guerra è sempre – rispose memorabilmente Mordo Nahum».¹⁸

Al di là dei fatti un po' scomposti che animano la scrittura della sua nuova opera, Eduardo intuisce che la storia presente scaturisce dalla stessa guerra «non fernuta» di *Napoli milionaria!*, in una continuità che ha accompagnato vita e morte della generazione a cui appartiene. La prima guerra mondiale non segnava dunque,

come denunciava nella sua opera monumentale Karl Kraus, *Gli ultimi giorni dell'umanità*,¹⁹ ma indicava solo un processo di trasformazione:

MATTEO La trasformazione ebbe inizio dopo la grande guerra

ARTURO Quale?

MATTEO Quella mondiale

ARTURO Quella del '18?

MATTEO Nel '18 finì. Quattordici-diciotto. Poi ci fu l'altra

ARTURO Quella del '35?

MATTEO No, '40

ARTURO Noi cominciammo nel '10, a Tripoli. E ci facemmo '10-13. Poi '14-18...

MATTEO '30-33

ARTURO '35-37, '40-45

MATTEO Si capisce che 'a gente si è abituata. (Atto II).²⁰

La guerra è il calendario che ritma il secolo trascorso in una litania condivisa di numeri, di nomi che appellano i singoli eventi, di date che li scandiscono, ma il regime bellico – con il dolore delle perdite e la coscienza della fragilità di ogni narrazione che si fondi su inizio e fine – lavora al di là del calendario e produce le fobie che avvelenano i nostri giorni, delle quali il muro, costruito per arginare e isolare ogni diversità, è il simbolo più forte. Quanto meno a giudicare da tutti i muri che si sono costruiti alla fine del millennio come all'inizio del nuovo, per rinchiudere in definitiva soprattutto le paure di chi le edifica, le numero uno, due, tre e così via. Meglio tornare allora – almeno per Eduardo – a esercitare la propria drammaturgia nelle guerre in famiglia, nei conflitti generazionali, lasciando la Grande Storia sullo sfondo di piccoli, efferati, omicidi di domestica e sociale portata.

N O T E

¹ Tanto che, nel 1980, dei tre atti unici con cui Eduardo dà l'addio alle scene, uno – *La scorzetta di limone* – è di GINO ROCCA (gli altri due titoli *Sik Sik*, *l'artefice magico* e *Gennareniello*, sono entrambi di EDUARDO).

² R. JACOBBI, «Intervista a Eduardo», in *Il Cosmopolita*, 1° aprile 1945.

³ E. DE FILIPPO, in *L'Opinione*, Torino, 13 maggio 1946, cit. in P. QUARENGHI, *Nota storico-teatrale a Napoli Milionaria!*, E. DE FILIPPO, *Teatro*, a cura di P. Quarenghi e N. De Blasi (I Meridiani), Arnoldo Mondadori editore, Milano 2005, vol. II, p. 7. Le citazioni delle commedie che compaiono nel presente testo si riferiscono a questa edizione.

⁴ R. JACOBBI, op. cit.

⁵ P. QUARENGHI, op. cit., p. 7.

⁶ *Eduardo, polemiche pensieri, pagine inedite*, a cura di I. Quarantotti De Filippo, Bompiani, Milano 1985, p. 132.

⁷ E. DE FILIPPO, *Non ti pago*, trad. it. di C. Vico Lodovici, Scenario-Comoedia, n. 3, marzo 1941. In realtà, nel 1943, la rivista *Il Dramma* aveva pubblicato *Natale in casa Cupiello* (n. 397-98, 1-15 marzo) in lingua originale, caso unico nel corso del ventennio, ma aveva giustificato il fatto con un trafiletto in retrocopertina dove spiegava che, trattandosi del decennale di una commedia di

- successo e in vista della futura progressiva estinzione del teatro in dialetto, la pubblicazione rispondeva a uno spirito, in qualche modo, archeologico. Per il rapporto fra lingua e dialetto nel Teatro Umoristico, cfr. A. OTTAI, *Come a concerto. Il Teatro Umoristico nelle scene degli anni trenta*, Bulzoni, Roma 2002.
- ⁸ MARCO BÉLPOLITI, *Primo Levi. Di fronte e di profilo*, Guanda, Milano 2015. La prima edizione di *Se questo è un uomo*, come è noto, dopo che Einaudi aveva rifiutato l'opera, era uscita nel '47, presso una piccola casa editrice torinese, la De Silva, e in tiratura ristretta (2500 copie).
- ⁹ E. DE FILIPPO, *Napoli milionaria!*, in Id., op. cit., vol. II, p. 116.
- ¹⁰ N. DE BLASI, *Napoli milionaria! Nota filologico-linguistica*, in EDUARDO DE FILIPPO, op. cit., p. 177.
- ¹¹ E. DE FILIPPO, *Napoli milionaria!*, in Id., op. cit., Vol. II, p. 114.
- ¹² P. LEVI, *La tregua*, Einaudi, Torino 1963. L'opera però era stata scritta in parte nel 1947-48.
- ¹³ P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, Einaudi (Gli struzzi), Torino 1986.
- ¹⁴ Fra i più noti, C. MALAPARTE, *La pelle*, Aria d'Italia, Roma-Milano 1949; A. M. ORTESE, *Il mare non bagna Napoli*, Einaudi, Torino 1953. Un ritratto vivido della situazione emerge dai diari di N. LEWIS, *Napoli '44*, Adelphi, Milano 1998, pubblicati una prima volta nel 1978, in Inghilterra. L'autore, un giovane tenente inglese, era sbarcato a Napoli nel 1943 insieme alla Quinta armata e ne aveva registrato gli eventi giorno per giorno.
- ¹⁵ A. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Samonà-Savelli, Roma 1969, p.192. Sulle vicende della frase conclusiva, sulle sue contestazioni «da sinistra» e sui ripensamenti di Eduardo, vedi P. QUARENGHI, op. cit., p. 24 e sgg. Come è noto, l'autore torna nel corso degli anni sulla sua opera, mettendone a punto prima un'edizione cinematografica (1950) e quindi una operistica (1977, musiche di Nino Rota), i cui finali diventano via via più disperati, fino a escludere ogni speranza.
- ¹⁶ Nel cortometraggio (*fotografia: Aldo Tonti; montaggio: Pino Giomini; interprete: Eduardo De Filippo; produzione: Antonio Jannotta per la Telefilm Romab/n, sonoro, durata 9'25"*) Eduardo – utilizzando la scena del suo monologo al balcone in *Questi fantasmi* – si fa portavoce per l'Italia delle strategie economiche del Piano Marshall. Al filmato la Cineteca Nazionale ha dedicato uno dei suoi quaderni, curato da Sergio Bruno, al quale si deve il fortunato ritrovamento della pellicola in questione: *Eduardo e il suo monologo*, a cura di Sergio Bruno, «Quaderni della Cineteca Nazionale, 2014». Al quaderno è allegato un dvd contenente, oltre a Monologo, i seguenti contributi video: *Considerazioni di Eduardo* (realizzato per le elezioni del 1948); un estratto dalla lezione-spettacolo tenuta da Eduardo a Montalcino nel 1983; l'intervista a Giovanni Nacca, uno degli ultimi tecnici dell'Organizzazione Epoca, (nata negli anni '50 per diffondere sul territorio italiano i documentari in favore del Piano Marshall), realizzata dal Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale.
- ¹⁷ Il cortometraggio si intitola *Invito al voto*, ma è noto anche come *Considerazioni di Eduardo*, (*interprete: Eduardo De Filippo; produzione: Comitati Civici; b/n, sonoro, durata: 3'34"*, 1948) Il filmato originale è conservato presso l'archivio storico dell'Istituto Luigi Sturzo, Fondo Audiovisivi. Dell' *Invito al voto*, è stata rinvenuta presso gli archivi della Cineteca Nazionale un'altra formulazione, che non risulta essere stata utilizzata, intitolata *Sogno o realtà*, nel quale un Eduardo ubriaco sogna fra i fumi dell'alcool la giornata elettorale del 18 aprile 1948, decisiva per le sorti del paese e ricorda l'importanza di esprimere un voto, qualsiasi sia il partito a cui viene destinato. Anche questo reperto, come *Monologo*, costituisce un fortunato esito delle ricerche di Sergio Bruno, e mostra come gli anni dell'immediato dopoguerra siano stati per Eduardo un periodo di intenso impegno civile.
- ¹⁸ P. LEVI, op. cit.
- ¹⁹ KARL KRAUS, *Gli ultimi giorni dell'umanità* (1922), Adelphi, Milano 1996.
- ²⁰ E. DE FILIPPO, *La paura numero uno*, in Id., op. cit., vol. II, p. 1223.

Curzio Malaparte: come la guerra ha trasformato il mondo

MICHELA NACCI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DE L'AQUILA

GGI NON SONO PIÙ POSSIBILI RIVOLUZIONI CIVILI: SOLO COLPI DI STATO COMBINATI, RIVOLUZIONI TESSUTE DALL'ALTO SOTTO IL PATRONATO DELLA LEGALITÀ, SCRIVE HERMANN RAUSCHING IN *LA RIVOLUZIONE DEL NICHILISMO*, 1939. IL VOLUME INIZIA CITANDO MALAPARTE CHE, IN *TECNICA DEL COLPO DI STATO*, «FACEVA DEL COLPO DI STATO MODERNO UN PROBLEMA DI ORDINE TECNICO»¹. RAUSCHING È D'ACCORDO, ANCHE SE NON È D'ACCORDO SULL'APPLICAZIONE DELLA TEORIA AL NAZISMO, MA QUESTO QUI NON CI INTERESSA. QUINDI, OGGI CIÒ CHE PUÒ ACCADERE È SOLO UNA RIVOLUZIONE SENZA MASSE E ANCHE SENZA IDEOLOGIA (L'ideologia c'è, ma è solo una copertura). Sono le tesi di Malaparte?

In *Tecnica del colpo di stato*, 1931, Malaparte sostiene che le condizioni del mondo contemporaneo hanno posto fuori gioco la rivoluzione e il colpo di stato di tipo classico, quelli dove un capo chiama le masse a intervenire, ad esempio con uno sciopero generale, per determinare un rapporto di forze a suo favore; sostiene che, allo stesso modo, hanno posto fuori gioco il colpo di stato di tipo militare e parlamentare. La presa del potere di nuovo tipo prevede ancora un capo, ma non più né militari né parlamento, e soprattutto non più le masse: al loro posto, pochi esperti addestrati a mettere rapidamente fuori gioco i gangli che fanno funzionare la società. Un esempio del colpo di stato nuovo è la rivoluzione bolscevica, che è stata organizzata non da Lenin ma da Trotzski. Qui le masse non sono intervenute affatto nel momento cruciale, come Lenin avrebbe voluto, né si è raggiunta la maggioranza sulla presa del potere all'interno del Consiglio supremo dei Soviet: sono intervenute piccole squadre composte da operai, elettricisti, meccanici, ingegneri. Essi, nei giorni precedenti la presa del potere, avevano osservato attentamente e senza dare nell'occhio il funzionamento di poste, ministeri, centrali elettriche e te-

lefoniche, telegrafi, stazioni, per capire in che modo bloccare i servizi principali e lasciare così Mosca al buio e isolata. È Trotzki a vincere:

Bisogna tenersi alla tattica, agire con poca gente su un terreno limitato, concentrare gli sforzi sugli obiettivi principali, colpire diritto e duro, senza far rumore. L'insurrezione è una macchina da non far rumore. La vostra strategia – obietta a Lenin – ha bisogno di troppe circostanze favorevoli: l'insurrezione non ha bisogno di nulla, basta a se stessa.²

E ancora: «L'insurrezione non è un'arte (...), è una macchina. Occorrono dei tecnici per metterla in movimento: nulla potrebbe arrestarla, nemmeno delle obiezioni. Soltanto dei tecnici potrebbero arrestarla.»³

Alla luce di questa tesi, la presa del potere compiuta da Mussolini è antica o moderna? Moderna – risponde Malaparte –, malgrado la retorica dispiegata dal regime e tutti i riferimenti al passato glorioso dell'Italia: Mussolini ha applicato una tattica insurrezionale del tutto moderna, alla quale il governo in carica ha opposto solo misure di polizia. Quella fascista è stata una presa del potere di tipo tecnico.⁴ Per questo, l'avvento del fascismo ha necessariamente comportato l'uso della violenza. Sappiamo che *Tecnica del colpo di stato* venne bruciato nella Germania nazista, proibito in altri paesi, e che per causa sua l'autore fu condannato a cinque anni di prigione. La ragione sta – per quanto riguarda il nazismo – nella diagnosi espressa da Malaparte per cui Hitler è un dittatore di terz'ordine, una brutta copia di Mussolini, un carattere femminile (non era un complimento), un indeciso che sarebbe arrivato al potere con una tattica pasticciata. Per quanto riguarda il fascismo, nei cui confronti lo scrittore aveva manifestato fino ad allora una adesione priva di dubbi, la ragione sta probabilmente nell'aver raccontato con realismo la serie di violenze (seppure necessarie, a suo parere) effettuate dagli squadristi contro il sindacalismo di sinistra; si legge ad esempio: «Non è con la dolcezza e con l'inganno che Mussolini, da quattro anni, combatte la sua battaglia politica, ma con la violenza, con la più dura, con la più inesorabile, la più scientifica delle violenze.» Oppure: «Le camicie nere non sono soltanto violente, sono spietate.»⁵

Il fascismo ha esercitato una violenza enorme, costante, metodica, contro i sindacati operai, che ha messo fuori gioco la possibilità di una insurrezione rossa. A quel punto, invece di parlamentarizzare la loro azione, come sperava Giolitti, le camicie nere proseguono le violenze, ora contro il partito repubblicano e il partito cattolico. Così si arriva al colpo di Stato, e il colpo di stato è tecnico, non di massa, proprio come quello di Trotzki:

Il Mussolini d'ottobre 1922 non è quello delle oleografie: è un uomo moderno, freddo, audace, violento e calcolatore. (...) Quando Mussolini, a Milano, alza la bandiera nera dell'insurrezione, le équipes fasciste di tecnici e di operai specializzati s'impadroniscono rapidamente di tutti i punti strategici dell'organizzazione tecnica dello Stato.⁶

Si manifesta qui una prima contraddizione. Era stato proprio Malaparte, infatti, in «Ritratto delle cose d'Italia», a descrivere Mussolini in modo oleografico: uomo antimoderno, della Controriforma, cattolico e latino, il capo del quale la razza italiana

uscita dalla guerra aveva bisogno. E nel saggio «L'Europa vivente» proprio lui aveva scritto di Mussolini eroe, Mussolini tiranno antico che si contrapponeva ai «soliti tribuni che puzzano di folla, di maggioranza e d'opinione pubblica»,⁷ Mussolini espressione di quel che il nostro popolo non è, delle virtù che gli italiani non posseggono:

Fenomeno specialmente naturale, la sua potenza è tutta fisica, istintiva, umana: il suo valore è nella sua volontà, nella sua tenacia, nella sua durezza. Come tutti gli eroi, ha in sé qualcosa di primitivo, di semplice, di elementare, ha la naturalezza propria dei tiranni innocenti e implacabili. La sua giustizia è tutta fisica, non intellettuale. Ciò nonostante, egli è senza dubbio uno stoico.⁸

Se non oleografia (ma il tiranno antico contro i tribuni che cosa altro è?), siamo certo di fronte ad agiografia, e della più comune all'epoca.

Ma c'è una seconda contraddizione in Malaparte, forse di maggior peso, che riguarda proprio la tesi avanzata in *Tecnica del colpo di Stato* su una presa del potere, l'unica possibile oggi, da parte di una élite di tecnici piuttosto che con il coinvolgimento delle masse. In *L'Europa vivente* Malaparte, che ha partecipato alla guerra e ha raccolto con questo titolo i saggi scritti fra il 1919 e il 1931, pensa che l'Italia abbia bisogno di una rivoluzione del popolo e della piccola parte di borghesia audace che esiste, contro borghesia, politici, classe operaia. I fanti, trasformati spiritualmente e riuniti dalla partecipazione alla guerra, sono i protagonisti di quella rivoluzione. Occorre reagire alla piattezza, mediocrità e corruzione che caratterizzano la vita italiana. Se la civiltà in mezzo alla quale la guerra è scoppiata è civiltà industriale, di officine e di lavoro meccanico, in cui la tecnica si applica a ogni aspetto della vita, bisogna riconoscere che mentre questa civiltà nuova si afferma, l'Italia non fa nulla per essere alla sua altezza: immoralità nei comportamenti, inettitudine nel governo, grettezza e provincialismo nella vita nazionale, la «sudicia democrazia» che trionfa. Nessun coraggio da parte degli imprenditori, nessuna coesione nella nazione, nessun programma che guardi oltre il domani. Si tratta delle accuse che la cultura politica italiana del primo quarto del Novecento lancia contro il giolittismo, contro la borghesia nostrana e contro il socialismo: sarà la stessa cultura politica che si dichiarerà nazionalista prima e interventista poi, che parteciperà alla guerra e che uscirà dalla guerra delusa e ancora più in dissidio con la realtà. Altrove si costruiscono «ponti e acquedotti, strade e macchinari, preparati chimici ed apparecchi»;⁹ da noi musei e discorsi, la vuota retorica di sempre. In questa decadenza, la guerra fa tornare l'Italia in piedi, la pone di fronte alla morte e le fa ritrovare il senso della vita. La guerra coinvolge tutto il popolo, dal momento che non è combattuta da un esercito regolare come fino a quel momento:

Se la guerra fosse stata condotta sulla base degli eserciti regolari, se si fosse svolta nel modo solito delle solite guerre combattutesi dall'epoca delle ultime invasioni barbariche alla lotta franco-germanica del Settanta (la quale fu anch'essa, a parte certi elementi speciali drammatici e coreografici, una guerra a base di eserciti regolari), forse l'Europa non avrebbe, in sostanza, mutato l'ordine di cose esistente e la società borghese e capitalista non avrebbe subite così profonde trasformazioni. Invece, ricorrendo

al popolo, armando la nazione tutta, facendo appello a tutte le energie della razza e dell'organismo statale, chiamando a raccolta le masse delle campagne e delle officine, tutto il proletariato rurale e industriale, le due società capitaliste disputantisi il potere commerciale e economico del mondo introdussero nella lotta un terzo elemento: il popolo, cioè il proletariato.¹⁰

Così, la guerra ha un effetto dirompente: attraverso lo sforzo spesso gratuito dei soldati e le loro lunghe sofferenze, provoca una trasformazione spirituale: l'uomo infiacchito dalla civiltà ritrova se stesso. Si forma un soggetto rivoluzionario, in rivolta con il mondo al tramonto in cui vive.

La guerra per Malaparte rappresenta un'esperienza non solo spirituale (come sostengono tanti altri scrittori che vi partecipano), ma anche e principalmente sociale: ha raggruppato per la prima volta quello che egli chiama «il popolo dei fanti» e lo ha contrapposto ai borghesi, ai commercianti, ai politici, ai vigliacchi che hanno esaltato la guerra stando nelle retrovie o a casa, e che hanno anche osato accusare l'esercito di vigliaccheria. L'effetto della mancanza di riconoscenza e di riconoscimento che ha accompagnato tutto il conflitto e gli ha fatto seguito ha provocato la rivolta, che a sua volta si è trasformata nella rivoluzione fascista. La «rivolta dei santi maledetti» è dunque la rivoluzione che deriva dalla guerra. È rivoluzione del popolo, non degli operai o della borghesia. D'altra parte, la democrazia è un fatto anglosassone: il mondo latino ha gli eroi, mentre il mondo anglosassone i *representative men*. Nessuna commistione può esserci fra gli uni e gli altri, perché ogni popolo, ogni razza, ha il suo carattere, e ogni carattere nazionale genera e pretende le istituzioni politiche che più gli corrispondono. Infatti la rivoluzione fascista è antimoderna, antiborghese, anticittadina, antieuropea, antiliberal, antidemocratica, anticapitalista. È Controriforma. Leggiamo:

Credo che il fenomeno rivoluzionario italiano è, o dovrà essere antimoderno, cioè antieuropeo. Credo che il Fascismo è l'ultimo aspetto della Controriforma, perché tende a restaurare la civiltà propria, naturale e storica, dello spirito italiano, naturalmente antico, classico e improprio alla modernità, contro tutti gli aspetti conseguenti della Riforma, perciò contro lo spirito moderno, che è barbarico, settentrionale e occidentale, eretico.¹¹

Il punto è: Mussolini moderno – e quindi valido secondo il Malaparte del 1931 ma non valido secondo il Malaparte del 1921 – oppure Mussolini antimoderno – e dunque valido secondo il Malaparte del 1923 ma non valido secondo il Malaparte del 1931 -? Era necessaria una «rivolta dei santi maledetti», dei fanti della prima guerra, del popolo, oppure l'intervento asettico di pochi esperti tecnici? La rivoluzione era qualcosa di spirituale, politico, ideologico, oppure una presa del potere neutra e specialistica?

Intanto, c'è da dire che le posizioni di Malaparte sono tutt'altro che quelle di un originale, sebbene egli sia originale per più di un aspetto. L'apprezzamento (presente in tutti i suoi scritti) per la Rivoluzione russa, complemento di quella italiana in quanto diretta contro l'Occidente e la modernità, sebbene volta al collettivo, era largamente diffuso negli ambienti in cui il fascismo era interpretato come rivolu-

zione. L'idea di una lotta contro la modernità è stata talmente presente nella cultura novecentesca da renderne impossibile (e forse superflua) una mappa. La discendenza della modernità dalla Riforma, sinonimo di libertà di coscienza e madre del liberalismo, e il necessario ritorno al cattolicesimo, allo spirito latino, caratterizzavano, oltre a quella di Malaparte, le posizioni di molti critici del presente: in Italia Alfredo Rocco e parte del nazionalismo, in Francia autori come Charles Maurras. Per quanto riguarda l'opposizione ai valori dell'Occidente e dell'Europa, va ricordato che nel panorama del fascismo esisteva la rivista «Antieuropa» diretta da Asvero Gravelli, dai toni molto prossimi a quelli presi qui in esame. Nelle parole di Malaparte è presente anche un richiamo non troppo sotterraneo ai temi di *Strapaese* quando insiste sull'antipatia per le città, il vivere associato, la cultura, i commerci. Il tema del fascismo come prosecuzione e realizzazione di un Risorgimento deludente o decisamente mancato rappresentava anch'esso una parola d'ordine di una parte dell'ideologia fascista, così come della cultura italiana che fa seguito all'Unità. La teoria dei caratteri nazionali è utilizzata in tutta l'opera di Malaparte per contrapporre nettamente lo spirito della latinità e lo spirito dell'Occidente, il Mezzogiorno e il Settentrione, l'Italia e l'Europa: era nella natura della nazione italiana, scritto nella sua storia e nella sua cultura, e dunque indiscutibile, appartenere alla latinità cattolica e contrapporsi al liberalismo dei popoli nordici. Scrive Malaparte in un brano che illustra molti degli elementi che abbiamo appena evocato:

Il popolo dei fanti avrebbe dovuto distruggere implacabile tutto ciò che è stato fatto dalla Breccia di Porta Pia fino ad oggi, tutto, riportare gli uomini e i tempi all'animo del Risorgimento, far le vendette dell'Italia vera, dell'Italia campagnola e popolare, antica, cattolica, antimoderna. Restaurazione. Controriforma.¹²

In secondo luogo, bisogna considerare che la rivolta dei santi maledetti, cioè dei fanti formati e forgiati dalla guerra, quel rivolgimento che la guerra aveva preparato con anni di morti e sofferenze, non ha avuto luogo: certo Mussolini ha realizzato il colpo di Stato in modo moderno, ossia tecnico, ma non è stato il capo politico di cui l'Italia aveva bisogno, si è appoggiato sempre più a Hitler, e Hitler per Malaparte non ha mai avuto niente di valido. La guerra avrebbe potuto dar luogo alla rigenerazione dell'Italia, e invece è stata sprecata. La soddisfazione sul fascismo espressa in «Ritratto delle cose d'Italia» che porta Malaparte ad affermare: «Siamo tornati antichi.»¹³ si stempera velocemente nel corso degli anni, e la delusione non tarda a comparire. I biografi sostengono a causa delle ambizioni di Malaparte non soddisfatte dal Duce. Certo sull'atteggiamento dello scrittore dovettero influire gli anni di carcere che il regime gli infligge: in ogni caso scompare presto uno dei due termini del contrasto fra una rivoluzione di popolo e un colpo di stato tecnico.

Proprio per l'ideologia che professa nel periodo dei saggi politici (una bella contraddizione per chi ritiene qualche anno dopo l'ideologia una inutile copertura), Malaparte mette in stretto rapporto spirito occidentale ed europeo, settentrionale e riformato, cittadino e antieroico, con le industrie e il macchinismo, con la civiltà di massa. Dal momento che è antimoderna e antianglosassone, la sua rivoluzione dei fanti è di conseguenza rivolta contro il dominio della macchina e i valori industriali.

Quanto più Malaparte è vicino al fascismo e a questa ideologia, tanto più manifesta una critica della civiltà meccanica prendendola come sinonimo (o come derivazione) della modernità. Quando inizia a prendere le distanze da quella ideologia e dal fascismo (e nel 1931, quando pubblica *Tecnica del colpo di Stato*, siamo esattamente in questo passaggio), la tecnica diventa sempre meno uno dei suoi obiettivi polemici: allora, insieme alla critica della macchina e dell'industria, scompaiono anche la lotta all'Europa e all'Occidente, alle città e alla politica, all'economia e al liberalismo. Ora l'atteggiamento di Malaparte non è più in tragico conflitto con la civiltà industriale. E a questo punto egli è in grado di scrivere *Tecnica del colpo di Stato* senza dare giudizi di valore sulle macchine, i sistemi tecnici e i tecnici che li conoscono, ma esprimendo solo valutazioni di efficacia di quei mezzi rispetto ai fini.

Che cosa resta del Malaparte della Grande Guerra nel Malaparte della Seconda guerra mondiale, quello più noto? Restano i caratteri delle nazioni, sempre nettamente delineati, individualizzati e contrapposti, che sono presenti in tutte le sue opere, e specialmente in *Kaputt*¹⁴ e *La pelle*.¹⁵ L'ultima traccia di quella che può essere definita la sua rivoluzione reazionaria è probabilmente la critica della civiltà americana che trapela sensibilmente ne *La pelle*. Ma in questo momento il popolo (il popolo di Napoli, di cui parla nei due romanzi che lo rendono famoso) non è più il soggetto possibile di nessuna rivoluzione, che essa sia moderna o antimoderna.

Ho parlato di contraddizione fra la posizione del Malaparte della rivoluzione di popolo degli anni 1919-1931 e quella del Malaparte della rivoluzione realizzata dai tecnici al posto della rivoluzione sociale, presente in *Tecnica del colpo di Stato*. In realtà nei testi sui quali ci concentriamo le continuità sono più numerose delle fratture. All'inizio de «La rivolta dei santi maledetti» leggiamo a proposito di Marx:

Con un senso di giustizia e di pietà, non scevro di quella brutale e scientifica indifferenza che è forse uno tra i più tipici aspetti della pietà semitica, quest'uomo aveva veduto sorgere fabbriche e fumare camini ed altri uomini pallidi e tristi aggirarsi fra il roteare delle macchine, nel rombo delle officine; aveva veduto sorgere la nuova civiltà dei nostri tempi e osservati per primo, negli uomini, i segni della nuova malattia. Aveva capito che la macchina avrebbe ucciso l'anima, la religione, la tradizione. Aveva capito che la macchina avrebbe ucciso lo Stato.¹⁶

La tesi di *Tecnica del colpo di Stato* è che nel mondo della tecnica la politica si deve adeguare alla tecnica e cessare di essere politica. Dunque su questo c'è accordo fra il Malaparte del prima e il Malaparte del dopo: la tecnica ha preso il potere e detronizzato tutto il resto.

Possiamo arrivare a un chiarimento ulteriore se ci chiediamo in quali occasioni le masse, i soggetti sociali tradizionali delle rivoluzioni, siano stati presenti nell'opera di Malaparte. La risposta è: mai. Certo, all'inizio c'è il popolo dei fanti. Ma che ruolo giocano i fanti nella guerra? Nella Prima guerra mondiale la truppa fa solo da scenografia – una scenografia ben triste –, o meglio da comparsa, mentre la guerra viene fatta e diretta con metodi nuovi e tecniche aggiornate. I fanti sono solo carne da macello, e anche se fossero (così non è) ben addestrati e dotati di buoni fucili, non è con questi mezzi che la guerra verrebbe vinta. Neppure dopo, in *Kaputt*

e *La pelle*, le masse sono presenti: Malaparte ha sempre osservato solo i due estremi della scala sociale escludendo operai e borghesia: il popolo dei fanti da una parte e il mondo dei reali, dell'aristocrazia, dei governanti e dei diplomatici dall'altra. In *Tecnica del colpo di Stato*, invece, i protagonisti della presa del potere sono i tecnici.

Che siano masse di fanti oppure esperti ben addestrati, i protagonisti sociali «rivoluzionari» di Malaparte non coincidono in nessun caso con i soggetti classici di rivolte e rivoluzioni: non sono le masse caratterizzate dal lavoro e l'appartenenza di classe, non sono le avanguardie, non sono – come nella controrivoluzione – i contadini o l'esercito. Il suo soggetto golpista è inedito, e dipende da come per lui funziona il mondo: con la posta, le banche, le officine, le altre reti tecniche. Quella di cui parla è – che sia di destra o di sinistra – una rivoluzione dall'alto, una rivoluzione neutra e non ideologica. Ciò in cui Malaparte non crede (non crede più) sono le rivoluzioni in cui le masse partecipano e risultano decisive, né crede nelle ideologie capaci di muovere all'azione. Infatti la sua è una rivoluzione senza masse, senza la politica e anzi contro la politica, senza l'economia e contro l'economia: una rivoluzione che ha ascoltato molto Sorel (come del resto egli confessa senza problemi) e per niente Marx. In «La rivolta dei santi maledetti» Malaparte scrive:

Non ho mai sentito di aver qualche legame di parentela con la massa, con la collettività, (...) per la mia natura profondamente rivoluzionaria, storicamente rivoluzionaria. Giudicando da me (...), ho sempre avuto la persuasione che il fenomeno rivoluzionario italiano sarebbe stato un fenomeno tipicamente individualista, e che la rivoluzione, da noi, si sarebbe volta a compiere la trasformazione dell'individuo, dell'io. Rivoluzione, perciò, individualistica, antiborghese e antiproletaria; anticlassista, anticategoriale, antipolitica. (...) Il fenomeno fascista mi ha dato ragione.¹⁷

La Grande Guerra è il punto da cui muove tutto il ragionamento di Malaparte: anche questa è una continuità. Tecnicamente i fanti non valevano niente, non contavano niente. Erano il materiale umano che i comandi mandavano a morire. Subito dopo la guerra, i fanti ci sono ancora meno: la patria non vuole saperne di loro. Il fascismo esprime le loro aspirazioni: ma Malaparte non crede a lungo nel fascismo. Dunque? Possiamo dire che la Grande Guerra dà inizio a tutto, anche alla presa del potere grazie ai tecnici, perché le masse, il popolo, i fanti, già lì non contavano niente, non erano niente, era come se non ci fossero. La guerra, la prima, era già guerra tecnica, guerra meccanica, guerra degli ordigni e non degli uomini. Da osservatore attento del suo tempo, Malaparte registra questo passaggio importante, ma sembra poi scordarsene nella fase che attraversa della rivoluzione come Controriforma: allora pensa che le masse dei fanti siano rappresentate adeguatamente da Mussolini. Quando questa speranza si dissolve, non resta che accettare il mondo così com'è. E nel mondo così com'è non ci sono popolo, masse o fanti, bensì la tecnica e la massa, figlie rispettivamente l'una dell'altra. Il mondo della tecnica, che è anche il mondo della standardizzazione, è la negazione della rivoluzione e della rivolta, di qualunque tipo esse possano essere. In una pagina di «Le nozze degli eunuchi» straordinariamente simile a una pagine celeberrima de *La ribellione delle masse* di JOSÉ ORTEGA Y GASSET, Malaparte scrive:

I caffè, i ristoranti, i teatri, i parlamenti, gli alberghi rigurgitavano di gente piovuta non si sapeva di dove. Come se i morti della grande guerra fossero rinati, nel mondo non vi era più posto per nessuno: il fenomeno dell'inurbamento faceva pensare che la popolazione fosse spaventosamente cresciuta. La folla gonfiava come una marea, allagava le città, i paesi, i villaggi; la moltitudine, per trovare un po' di spazio, fuggiva dinanzi alla moltitudine (...).¹⁸

Tecnica del colpo di Stato, capolavoro anche narrativo di Malaparte, si chiede: per chi vuole cambiare le cose, l'azione politica adeguata ai tempi è l'intervento delle masse, come nelle vecchie concezioni, ovvero dei rappresentanti del popolo come nelle teorie liberali e democratiche, oppure qualcos'altro? La risposta di Malaparte è che nel mondo retto dalle tecniche il potere si conquista e si conserva con pochi tecnici scelti, con un manipolo di esperti che conoscono il funzionamento dei meccanismi in base ai quali il mondo funziona.

Dobbiamo chiederci quindi, alla fine, se il significato che Malaparte attribuisce a un mondo retto dalla tecnica sia lo stesso che per Heidegger, Schmitt, Jünger, Anders, insomma tutti coloro che hanno teorizzato l'avvento della tecnica al dominio del mondo e la categoria del nichilismo per dar nome a questa situazione. Non credo che Malaparte possa essere avvicinato a questi autori: essi, infatti, fanno della tecnica un concetto ontologico tale da determinare la trasformazione di tutto ciò con cui viene in contatto, dalla scienza alla politica. Malaparte fa piuttosto un'osservazione di carattere empirico, e nota che il mondo contemporaneo è percorso dalle tecniche, ha «le sue centrali elettriche, le sue banche, le sue stazioni ferroviarie, le sue centrali telefoniche e telegrafiche, le sue tipografie», le antenne radiotelegrafiche, e naturalmente le officine.¹⁹ Il suo registro non è la metafisica, né l'epocalità, e neppure una compiuta teoria politica, a differenza degli altri autori appena evocati. Come per loro, la sua convinzione è che l'essenza del potere è mutata, che si è trasformato radicalmente il modo in cui esso si esercita e in cui svolge la sua funzione: oggi – sostiene Malaparte – il potere non sta nel palazzo del parlamento, o del governo, o nella residenza reale, ma nel gas, nell'acqua, nell'elettricità, nel telefono, nelle reti tecniche. A differenza degli altri autori, non fa però di questa osservazione una questione metafisica. Ne fa una questione storica, politica, pratica. Fa dunque della presa del potere, della politica all'epoca della tecnica, un problema di appropriatezza o inappropriatazza dei politici e rivoluzionari riguardo ai tempi che vivono: in genere, essi non hanno visto, non vedono, in che cosa consiste il potere e in che modo funziona. Quando ciò accade, la loro sconfitta è inevitabile.

Una convinzione resta in Malaparte, che unisce il Malaparte del prima e quello del poi, lo scrittore della rivolta di popolo e l'analista del golpe tecnico: è con la prima guerra, la guerra meccanica, che le masse sono scomparse. Scrive in «La rivolta dei santi maledetti» parlando della guerra:

Ficcato nelle buche e nel fango, roso dai pidocchi, gettato all'assalto contro altre buche fangose ed altri uomini pidocchiosi, il popolo dei soldati, dei buoni e degli ignari si trovò di fronte a una cosa impreveduta, terribile e inafferrabile, a una macchina fatta di formule, di filo di ferro e di canne rigate, di chimica e di balistica, si trovò a cozzare in

un muro d'acciaio, di calcoli e di scienza, invisibile e onnipresente, contro cui nulla poteva la sua povera massa urlante, bestemmante e piangente, fatta solo di carne, d'ossa e di qualità umane. La morte meccanica uccideva e straziava, sconvolgeva la terra e i boschi, oscurava il cielo, dilaniava le montagne: e gli uomini, piccoli e grigi, camminavano in quella tormenta, cadevano, si rialzavano, brutti, sporchi, laceri e sanguinosi, si rialzavano urlando e si gettavano contro la macchina, contro il muro di calcoli e di formule, contro la morte meccanica che uccideva e straziava -tac tac tac tac.-²⁰

Malaparte scriveva questo brano nel 1919, appena tornato dalla guerra. Negli anni successivi potrà solo confermare che a partire da quel momento, che pure aveva suscitato in lui tante speranze, le masse sono scomparse per sempre dalla società. La modernità – che vede pienamente realizzata in Unione Sovietica e che da sempre è la realtà dell'America – è non a caso un mondo che vive di tecnica e nel quale avviene il doppio processo per cui la morte – quella morte che nella guerra aveva riportato al significato più profondo della vita e alla necessità di una rivolta – viene rimossa, e l'uomo non è che un pezzo di ricambio nella grande macchina in cui si è trasformata la società:

La morte moderna è disinfettata, lustrata, nichelata (...). È un elemento della macchina vita. Un albero a gomito, un cilindro, una candela, una valvola. Un elemento della dinamo vita, un pezzo di ricambio. Un uomo è un pezzo di ricambio.²¹

NOTE

¹ C. MALAPARTE, *Tecnica del colpo di Stato*, Adelphi, Milano 2011. La citazione è in H. RAUSCHING, *La rivoluzione del nichilismo*, Mondadori, Milano 1947, p. 29.

² C. MALAPARTE, *op. cit.*, p. 134.

³ *Ivi*, p. 37.

⁴ Cfr. *ivi*, pp. 200, 202.

⁵ *Ivi*, pp. 208, 209.

⁶ *Ivi*, p. 238.

⁷ ID., *L'Europa vivente e altri saggi politici (1921–1931)*, Vallecchi, Firenze 1961, p. 336.

⁸ *Ivi*, p. 338.

⁹ *Ivi*, p. 24.

¹⁰ *Ivi*, p. 29.

¹¹ *Ivi*, p. 135.

¹² *Ivi*, pp. 168–69.

¹³ *Ivi*, p. 200.

¹⁴ ID., *Kaputt*, Mondadori, Milano 1979 (ed. orig. 1944).

¹⁵ ID., *La pelle*, Adelphi, Milano 2010 (ed. orig. 1949).

¹⁶ ID., *La rivolta* cit., p. 16.

¹⁷ *Ivi*, p. 134.

¹⁸ *Ivi*, p. 210.

¹⁹ ID., *Tecnica* cit., p. 66.

²⁰ ID., *La rivolta* cit., p. 46.

²¹ ID., *Il ballo al Cremlino*, Adelphi, Milano 2012, p. 190.

Eugenio Montale da *Finisterre a La bufera e altro* Un poeta in guerra

MARIE-JOSÉ TRAMUTA
UNIVERSITÉ DE CAEN NORMANDIE

LA GUERRA È PRESENTE NELL'OPERA DI EUGENIO MONTALE, FIN DALL'INIZIO.¹ NON SOLO MA, A PARTIRE DAI *MOTTETTI*, ACCOMPAGNA O FA DA SFONDO ALLA FIGURA AMATA DI IRMA BRANDEIS DIVENTATA POI CLIZIA E IRIDE.

IN «INTENZIONI (INTERVISTA IMMAGINARIA)» DEL 1946² DOPO AVER PARAGONATO *LE OCCASIONI* «A UN'ARANCIA O PIUTTOSTO A UN LIMONE A CUI MANCAVA UNO SPICCHIO CHE SAREBBE QUELLO DEL *PEDALE*», INTENDENDO COSÌ LO «SPICCHIO DELLA MUSICA PROFONDA E DELLA CONTEMPLAZIONE», AGGIUNGEVA:

Ho completato il mio lavoro con le poesie di *Finisterre* che rappresentano la mia esperienza, diciamo, petrarchesca. Ho proiettato la Selvaggia o la Mandetta o la Delia (la chiami come vuole) dei *Mottetti* sullo sfondo di una guerra cosmica e terrestre, senza scopo e senza ragione, e mi sono affidato a lei, donna o nube, angelo o procellaria.³

Il motivo, ricorda MONTALE, era già contenuto e anticipato nelle *Nuove stanze*, scritte – insiste – prima della guerra. In una lettera a SILVIO GUARNIERI del 22 maggio 1964 scriveva a proposito del verso 13 : «[...] *Altro stormo*, la guerra che matura. Ultimi giorni fiorentini di Clizia. [...] *Lo specchio ustorio*, [v.30], la guerra, il male ecc. [...]»⁴

Le poesie di *Finisterre* sono nate «nell'incubo [per riprendere gli stessi termini del poeta] degli anni '40–42, forse le più libere che io abbia mai scritte, e pensavo che il loro rapporto col motivo centrale delle *Occasioni* fosse evidente.»⁵

Quindi la guerra⁶ – la guerra che si svolge sulla scacchiera (*Nuove Stanze*) dell'Europa sconvolta e che fa da retroscena alla *Bufera*. Come scriveva in un'altra lettera a SILVIO GUARNIERI del 29 novembre 1965: «La Bufera (la poesia iniziale) è la

guerra, in ispecie *quella* guerra dopo *quella* dittatura (vedi epigrafe); ma è anche guerra cosmica, di sempre e di tutti...».

La guerra a cui vorremmo accennare è quella di prima, appunto la prima guerra mondiale, ma anche la guerra di sempre, fosse cosmica o meno⁷, quella che risulta della «disamornia costitutiva della realtà» secondo la bella espressione di MARICA ROMOLINI. La prima guerra è certo ricordata in *Iride*, poesia culmine della *Bufera*, terza raccolta di Montale, e forse dell'opera intera, già nei primi versi si legge: «Quando di colpo San Martino smotta /le sue braci e le attizza in fondo al cupo /fornello dell'Ontario...⁸». Come l'ha osservato con acutezza la stessa MARICA ROMOLINI:

L'estate di San Martino, conosciuta in America come *Indian Summer*, riaccende, nel freddo di un mondo devastato dalla bufera, la speranza di una salvezza, ristabilisce una comunione con l'amata. Ma nei paesi del Commonwealth, tra cui il Canada, l'11 novembre coincide anche con il *Remembrance day*, in cui commemorano i caduti della prima guerra mondiale ...⁹.

Ed è alla prima guerra, di cui dicevo prima, che vorrei tornare. E particolarmente al *Mottetto IV*¹.

Lontano ero con te quando tuo padre
Entrò nell'ombra e ti lasciò il suo addio.
Che seppi fino allora? Il logor o
Di *prima* mi salvò solo per questo:

che t'ignoravo e non dovevo: ai colpi
d'oggi lo so, se di laggiù s'inflette
un'ora e mi riporta Cumerlotti
o Anghébeni – tra scoppi di spolette
e i lamenti e l'accorrer delle squadre¹¹.

Come sappiamo le poesie dei *Mottetti* appartengono alla seconda sezione delle *Occasioni*, sezione centrale e composta di venti poesie brevi o ventuno se consideriamo *Il balcone* che funge da prefazione. Le poesie dei *Mottetti*, anzi delle *Occasioni*, sono dedicate – e cito un famoso testo di MONTALE –, «a una Clizia che viveva a circa tremila miglia di distanza da lui, Clizia non si chiamava affatto Clizia e il suo originale si può trovare in un sonetto d'incerta paternità che Dante, o chi per lui, inviò a Giovanni Quirini.»¹²

Il sonetto in questione è anche menzionato nell'epigrafe de *La primavera hitleriana*: «Né quella ch'a veder la sol si gira ...» [Dante (?) a Giovanni Quirini]¹³.

La lontananza si spiega con le circa tremila miglia di distanza e sappiamo ora che il *tu* della poesia *I. B.* è IRMA BRANDEIS, incontrata un bel giorno di settembre 1933 al Gabinetto Vieuxseux che MONTALE dirigeva, e ripartita per New York nel 1938. Non è qui il caso di soffermarsi sulla storia d'amore che lega Irma ad Eugenio sulla quale tanto è stato detto, nel bene e nel male, perchè altro è l'argomento che qui ci preme, quello del poeta in guerra e della presenza della guerra nell'opera del Nostro. Il tema è subito ricordato nel quarto Mottetto, appena MONTALE evoca esplicitamente

i due nomi di Cumerlotti e Anghébeni, due paesi della Vallarsa che ritroviamo in un testo famosissimo in cui il poeta riprende ed esplicita il tema della poesia.

Un giorno Mirco seppe che il padre di Clizia era morto, intuì quello strazio e più gli dispiacquero le tremiglia miglia che lo tenevano lontano, troppo lontano da quel lutto. E gli parve che tutte le ansie e i rischi della sua vita trascorsa convergessero verso quella Clizia allora ignota, verso un incontro che doveva tardare, poi, tanti anni. Forse si disse, la guerra mi ha risparmiato proprio per questo: perché senza Clizia la mia vita non avrebbe avuto alcun senso, alcuna direzione. Rivangò il suo passato, si rivide in alcuni contesi villaggi della Vallarsa, a Cumerlotti, ad Anghébeni, sotto il Monte Corvo; ritrovò se stesso in mortale pericolo ma già assistito, inconsapevolmente, dalla stella di Clizia, dall'ombrellino del suo girasole.

Quel giorno Mirco sedette in un caffè, e sul margine di un giornale scrisse questi versi e li buttò al vento, che li portasse a destinazione¹⁴.

Ovviamente tali versi sono quelli appena letti. Quindi nel '39, data probabile della composizione, MONTALE si ricorda la morte del padre di Irma e soprattutto del carattere salvifico *ante litteram* della donna amata, mescolando già, se vogliamo, il tema privato al tema cosmico. La morte del padre di lei (muore nell'autunno 1933¹⁵) suscita il ricordo del pericolo in guerra in un tempo rovesciato, scombuscolato, fuori dal tempo. Il che ci riporta a un'altra lettera e a un racconto sullo stesso tema. Il racconto, scritto nell'agosto del 1946 si intitola *Sul limite* e fa parte dei racconti di *Farfalla di Dinard*¹.

Ma prima la lettera. Risale al 2 novembre 1934. Arsenio racconta a Irma un incidente di cui è stato vittima: «Ieri il tassì car nel quale mi trovavo è stato investito da un altro ed è andato a gambe all'aria, press'a poco cos», e segue un piccolo disegno in cui si vede l'auto con la testa in giù. Per farla breve, non è stato grave. Una piccola folla si precipita sul luogo dell'incidente e chiede al *driver*, per riprendere il termine usato dal narratore, che è stato tirato fuori, se ci sia qualcuno ancora dentro. Ci dovrebbe essere un uomo. A questo punto, Arsenio esce dal finestrino strisciando, accende una sigaretta, fa un inchino semi-circolare e dice: «Il defunto sono io!». Poi, scrive: «Tra la sorpresa generale mi avviai verso un tranvai elettrico che passava e mi sottrassi alla curiosità». Ora, il racconto *Sul limite* comincia con lo stesso incidente e con la salita sul tram. Ma che c'entra con la guerra?

C'entra, c'entra, perché il tram segue un percorso «in senso perfettamente contrario alla destinazione che [sperava] toccare». Si ritrova, l'abbiamo capito, *sul limite* e qui incontra Nicola. «Nicola chi?» chiede. E la risposta: «Nicola di cognome, mio caro, l'aspirante degli alpini che lasciò con te il battaglione di marcia, a Negrar, per venirsene su, volontario, sul Loner e sul Corno». Il narratore si ricorda allora il compagno colpito da una spoletta di shrapnell mentre lui era in un'altra compagnia. Notiamo che il termine «spoletta» è lo stesso utilizzato in *Lontano ero...*

Nella famosa biografia del 1969 di GIULIO NASCIMBENI si legge che MONTALE, nel 1917, finito il corso alla Scuola d'applicazione di fanteria a Parma, fu assegnato al 158° reggimento di fanteria, brigata Liguria. La vita nelle caserme delle retrovie lo annoiava: «Quando seppe – scrive NASCIMBENI – che c'era una richiesta per due

ufficiali da assegnare al fronte in Vallarsa, nel Trentino, si offrì come volontario insieme a un certo Cervasco, un giovane avvocato. Più tardi nel bollettino ciclostilato della brigata Liguria, apprese che Cervasco era morto in combattimento.»¹ Altrove, davanti a GIULIANO DEGO, il poeta evoca nel 1973 lo stesso episodio dopo alcune considerazioni sulla guerra in generale: «Non avevo nessun odio contro il nemico, non potrei uccidere né un uomo né un animale». Aggiungeva: «Tuttavia stare a casa, quando tutti i miei compagni andavano in guerra mi pareva una cosa da non farsi». E rievoca l'episodio appena citato: «Quando ho sentito che richiedevano due ufficiali per il fronte di Vallarsa, sono andato volontario con un certo Cervasco, un giovane avvocato che poi è morto nel corso di un'azione...»¹⁸ Ripetendo quasi *mot pour mot* la relazione fatta anni prima a NASCIMBENI. Quindi il racconto assume un peso ancora più forte, nella collusione, se posso dire, tra guerra e amore, espressa nel *Mottetto* che abbiamo segnalato.

In effetti, in *Sul limite* non solo ritrova il vecchio compagno d'armi diventato Nicola, ma anche i suoi animali prediletti, Galliffa, Pinocchietto, Valentina, il cane, l'asinello, la tartaruga, Gastoncino, Passepoil etc. e ... Giovanna «che trova modo di occuparsi perfino dello Zoo», dice Nicola come Clizia che, cito il testo *Due sciacalli al guinzaglio* «amava gli animali buffi». Chiede a Nicola: «Non si potrebbe rimandare questa faccenda...» e chiede a Nicola di portarlo da sua madre, se c'è. Resta ovvio che l'insieme del racconto evoca tra l'altro e forse più di tutto *L'arca* (dalla quale leggo qualche verso):

La tempesta di primavera ha sconvolto
l'ombrello del salice,
al turbine d'aprile
s'è impigliato nell'orto il vello d'oro
che nasconde i miei morti,
i miei cani fidati, [...]
... Fuma il ramaiolo
in cucina, un suo tondo di riflessi
accentra i volti ossuti, i musci aguzzi
e li protegge in fondo la magnolia
se un soffio ve la getta. La tempesta
primaverile scuote d'un latrato
di fedeltà la mia arca, o perduti.//

Nella lettera a Silvio Guarnieri del 29 novembre 1965 che abbiamo menzionato prima, Montale commentava a proposito della poesia *L'arca* della *Buferà*, arca che ripara naturalmente gli animali del nostro e che accoglie come si deve la volpe di Valmorbia (cioè la poesia evocata prima), MONTALE quindi commenta:

L'arca. Il vello d'oro è il qualsiasi sudario che quando si alza scopre i ricordi. La magnolia è un semplice albero e il latrato di fedeltà è del cane ma naturalmente del poeta. Calce e sangue, immagini della guerra vista come fatto permanente, quasi un'istituzione. Magnolia, cane ecc. Tutti ricordi reali.

Guerra quindi vista come fatto permanente...

La conclusione a quanto detto potrebbe essere in quello che già ho cercato di mostrare in un breve studio su CONTINI e MONTALE alle *Rencontres internationales de Genève*. Nel 1946, data del primo *Incontro* che segnava la ricomposizione di un'Europa martoriata aveva luogo la prima *Rencontre Internationale* a Ginevra. CONTINI, testimone dell'accaduto, ne aveva scritto un rendiconto. Una lettera di MONTALE a CONTINI del 1° novembre 1946 evoca il testo: «Il tuo bellissimo, magistrale rendiconto del raduno suizo mi fa venire in mente di scriverti, anche per dirti se avesti una mia lettera, circa un mese fa?»¹⁹ E, alla fine della lettera, Eusebio chiede al suo amico se ha letto il suo racconto intitolato *Sul limite* apparso in agosto. Già in una lettera precedente datata del 23 settembre 1946, chiedeva se CONTINI avesse letto il suo racconto *Sul limite*: «Vedesti la scena della mia morte nel racconto *Sul limite?*»²⁰. Tale insistenza, pare senza risposta, indica quanto il racconto fosse importante per MONTALE. Il resoconto di CONTINI alle *Rencontres* girava intorno alle due figure di LUKÁCS e JASPERS. Significativamente e non paradossalmente come potrebbe apparire, CONTINI dà la sua preferenza a LUKÁCS e MONTALE poi a JASPERS. Già il titolo *Sul limite* è un titolo jaspersiano. La lettura di Jaspers tramite forse il libro di LUIGI PAREYSON, *La filosofia dell'esistenza e Carlo Jaspers*, risale al 1942, come lo suggerisce in modo convincente CLAUDIO SCARPATI nel suo studio *Montale, Contini e Le Rencontres*²¹. D'altra parte, secondo la stessa fonte, MONTALE possedeva un libro di KARL JASPERS *Ragione e esistenza* nella traduzione di ENZO PACI, stampato da Bocca nel 1942.

Di fronte alla situazione-limite la ribellione è insensata: non c'è che da entrare in essa con gli occhi aperti. Esistere e esperire situazioni-limite è la stessa cosa, perchè la situazione-limite è il corpo che manifesta la mia essenza come presenza della trascendenza»²².

Le ultime parole saranno per KARL JASPERS:

Nelle situazioni-limite della condizione umana appaiono le questioni supreme; l'uomo scopre la sua finitudine, e ricrea nello stesso tempo le immagini e i pensieri che gli consentono malgrado tutto di continuare a vivere; le religioni della salvezza spuntano; la razionalizzazione comincia; e nei tre àmbiti di cultura, ci si ritrova alla fine davanti allo sfacelo di una epoca sentita comme critica, segnata dalla formazione di vasti imperi dispotici²³.

«Credevo che tutto fosse finito...» dice, scoraggiato, il narratore a Cervasco, smentito dalla presenza di Giovanna, della stessa madre e dei cani fidati che popolano le poesie di *Finisterre*. A tale proposito, *Finis terrae*, punta estrema sull'Atlantico, che lo separa di Irma o fine della terra, confine, limite del mondo, come la replica delle colonne di Ercole che DANTE ALIGHIERI presenta, nel canto XXVI dell'*Inferno*, come la fine del mondo dove si perse Ulisse? La risposta è data da Montale, che a SILVIO GUARNIERI ricordava il senso ambiguo della parola come l'abbiamo notato all'inizio. *Finisterre*, quindi, come il luogo della guerra di sempre e di tutti, diceva, e che evoca, forse non a caso, il frammento di ERACLITO: «La guerra (*polemos*) è padre/madre di tutte le cose e di tutte re o regina ...».

NOTE

- ¹«[...] Valmorbia, un nome – e ora nella scialba/memoria, terra dove non annotta.//», in *Ossi di seppia, L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini e G. Contini, Giulio Einaudi editore, Torino 1980, p. 41.
- ²E. MONTALE, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, 1946, in: *Il secondo mestiere. Arte, musica società*, a cura di G. Zampa, (I Meridiani), Arnoldo Mondadori editore, Milano 1996, pp. 1475–1484.
- ³*Ibid.*, pp. 1482.
- ⁴ID., in *L'opera in versi, op. cit.*, pp. 933–934.
- ⁵*Ibid.*, p. 1483.
- ⁶Per tale prossimità si vedrà tra l'altro A. COMPARINI, *Iride. L'Alceste di Montale*, Giuliano Landolfi editore, Genova 2014, p. 27. E O. MACRI citato dallo stesso COMPARINI, p. 35:»La definizione dell'attrice Clizia nel '39 si opera nella [...] *Elegia di Pico Farnese, Nuove Stanze, Il Ritorno e Palio* [...] e in tre *Mottetti, Lontano, Al primo chiaro, Ti libero la fronte dai ghiaccioli*, essendo del gennaio 1940, appartiene strutturalmente alla *Bufera*: la messaggera entra in guerra e comincia a vivere morendo, a vincere essendo uccisa, assistita dalla pietà-strazio dell'Amante da lei ignorato», in *La Vita nella parola. Studi montaliani*, Le Lettere, Firenze 1996, p. 296.
- ⁷*L'eterna lite, l'antica tenzone*, che non è solo la solita *scène de ménage*, di cui liricava anche UMBERTO SABA. Quando si tratta di riflettere ai danni, alla strage della seconda guerra mondiale, alle distruzioni, SABA in una delle sue luminose *Scorciatoie* scrive: «Gli uomini infilzati [...] in conflitti interni, che neppure sospettano di portare in sé, procedono – re, duci, filosofi, somme autorità in testa – verso abissi che un bambino saprebbe loro indicare, e nei quali – tanto più ciechi quanto più vicini al pericolo – infallibilmente e precipitano./Anche tu, anch'io...», *Quarta scorciatoia in Scorciatoie e raccontini*, Mondadori, Milano 1946, p. 52.
- ⁸E. MONTALE, *L'opera in versi, op. cit.*, p. 239. *Tutte le poesie*, a cura di G. ZAMPA, I Meridiani, Arnoldo Mondadori editore, Milano 1984, p. 248.
- ⁹M. ROMOLINI, *Commento a «La bufera e altro» di Montale*, Firenze University Press, Firenze 2012, p. 240.
- ¹⁰Privilegiamo qui la versione commentata dei *Mottetti* a cura di D. Isella, Adelphi, Milano 1988.
- ¹¹*Ibid.*, p. 38.
- ¹²E. MONTALE, *Due sciacalli al guinzaglio*, 1950 in: *Il secondo mestiere, op. cit.*, p. 1491.
- ¹³ID., in *L'opera in versi, op. cit.*, p. 248.
- ¹⁴*Due sciacalli al guinzaglio in Il secondo mestiere, op. cit.*, p. 1489.
- ¹⁵Cfr. E. MONTALE, *Lettera del 6 novembre 1933 in: Lettere a Clizia*, a cura di R. Bettarini, G. Manghetti e F. Zabagli, Mondadori, Milano 2006, pp. 29–30.
- ¹⁶ID., *Sul limite in Prose e racconti*, (I Meridiani), Mondadori, Milano 1995.
- ¹⁷G. NASCIMBENI, *Eugenio Montale*, Longanesi, Milano 1969, p. 57.
- ¹⁸*Intervista di Giuliano Deگو a Eugenio Montale, Il bulldog di legno*, Editori riuniti, Roma 1985.
- ¹⁹*Eusebio e Trabucco, carteggio di EUGENIO MONTALE e GIANFRANCO CONTINI*, a cura di D. Isella, Adelphi, Milano 1997, p. 146.
- ²⁰*Ibid.*, p. 141.
- ²¹CLAUDIO SCARPATI, in *Sulla cultura di MONTALE. Tre conversazioni*, Vita e pensiero, Milano 1997, p. 75 e sgg.
- ²²LUIGI PAREYSON, *La filosofia dell'esistenza e Carlo Jaspers*, Loffredo, Napoli 1940, pp. 262–263, citato da CLAUDIO SCARPATI, *cit.*, p. 63.
- ²³KARL JASPERS, *L'Esprit européen*, éditions la Baconnière, Neuchâtel 1946, p. 295. (Tradotto da noi).

Natalia Ginzburg e i suoi scritti sulla seconda guerra mondiale

GIULIANA SANGUINETTI KATZ
UNIVERSITY OF TORONTO

IN QUESTO ARTICOLO INTENDO METTERE IN EVIDENZA COME LA GINZBURG NEI SUOI ROMANZI AFFRONTA LE SUE MEMORIE TROPPO LACERANTI DELLA SECONDA GUERRA MONDIALE: IL MARITO LEONE GINZBURG TORTURATO E UCCISO IN CARCERE DAI NAZISTI NEL '44 PER LA SUA RESISTENZA AL FASCISMO E AL NAZISMO, LEI STESSA COSTRETTA A NASCONDERSI CON I BAMBINI PER NON FARE LA STESSA FINE, LEI E LA SUA FAMIGLIA FATTE OGGETTO DELLE PERSECUZIONI RAZZIALI CONTRO GLI EBREI. LA SCRITTRICE SI DIFENDE DA UN PASSATO TANTO DOLOROSO O NON MENZIONANDO affatto le sue esperienze nelle sue opere, o presentandole talvolta dal punto di vista di una persona ingenua e immatura, che subisce quello che succede senza capirne completamente il significato, o trattando le vicende di guerra in modo comico, o infine usando complesse tecniche narrative.

Solo nei saggi, in alcune parti dei romanzi e nella poesia «Memoria», scritta in memoria del marito morto, appare tutta l'angoscia provata durante la guerra. È da notare che i saggi in cui la Ginzburg parla direttamente delle sue esperienze di guerra sono scritti soprattutto tra il '44 e il '46 e rappresentano uno sfogo agli dolori subiti, sfogo che negli scritti seguenti cederà il posto per lo più alla reticenza.

Nel saggio «Inverno in Abruzzo» scritto nell'autunno del '44 la Ginzburg parla dei mesi in cui lei e Leone furono mandati al confino a Pizzoli in Abruzzo quando l'Italia entrò in guerra. Leone era un sorvegliato politico per via delle sue attività antifasciste e prima della guerra era stato messo in carcere per lunghi periodi. La scrittrice fa una descrizione melanconica e nostalgica del suo confino a Pizzoli, parla dei suoi abitanti, della vita che conduceva in famiglia d'inverno e delle passeggiate che faceva con i bambini ne «la vasta e silenziosa campagna e l'immobile neve.»¹

La nostalgia che la pervadeva a Pizzoli per la vita che aveva lasciato dietro di sé a Torino e nello stesso tempo le speranze in un futuro migliore contrastano con quello che le accadde a Roma nel '43, con la tragica fine di Leone in carcere, con «l'orrore della sua morte solitaria» e «le angosciose alternative che precedettero la sua morte.» E la Ginzburg conclude come Leopardi che «i sogni non si avverano mai e non appena li vediamo spezzati, comprendiamo a un tratto che le gioie maggiori della nostra vita sono fuori della realtà.»² Per lei il tempo migliore della sua vita era a Pizzoli quando poteva ancora sognare del futuro.

Nei tre saggi seguenti i ricordi della guerra si fanno più aspri e precisi. Ne «Le scarpe rotte» del '45 ricorda l'anno trascorso da sola a Roma, mentre i suoi figli erano da sua madre, quando aveva un solo paio di scarpe rotte, «mollì e informi,» che lasciavano entrare il freddo del selciato. Queste scarpe rotte rappresentano i freddi mesi del '44 quando portava da mangiare a Leone in prigione, e la sua vita seguente a Roma, «carica di storia» e «carica di ricordi agosciosi,»³ quando lavorava per l'Einaudi.

Rappresentano anche il suo desiderio di smettere di lottare e di «buttar la vita ai cani.»⁴ L'angoscia della Ginzburg ci fa pensare alle scarpe rotte di Silvestro in *Conversazione in Sicilia* di Vittorini e diventano simbolo dell'impotenza e depressione provata da lei di fronte all'orrore della guerra, simile agli astratti furori di Silvestro/Vittorini durante la guerra in Spagna.⁵

Ne «Il figlio dell'uomo» del '46 la Ginzburg spiega che la sua generazione non guarirà più di questa guerra: «Chi di noi è stato perseguitato non ritroverà mai più la pace.»⁶ Ricorda il trauma della guerra, dei tedeschi, delle case crollate del dover svegliare i bambini nel cuor della notte e vestirli al buio «per scappare o nascondersi o perché la sirena d'allarme lacerava il cielo.»⁷ Ormai si sente senza lacrime e senza illusioni, e ritiene di dover dire ai suoi figli la dura verità sul passato, e di affrontare il presente con una forza e una durezza piena di angoscia, che prima non aveva. La Ginzburg ne «I rapporti umani» del '53 ricorda di nuovo a distanza di anni la sua conoscenza del dolore, la necessità durante la guerra di scappare e di rifugiarsi, il doversi fidare di sconosciuti, e la fame e il freddo patiti.

In questi saggi la Ginzburg contiene l'angoscia della narrazione con una forma poetica, fatta di ripetizioni, assonanze, consonanze («La primavera è nevosa e ventosa come l'inverno e l'autunno è caldo e limpido come l'estate», «Ma era quello il tempo migliore della mia vita e solo adesso che m'è sfuggito per sempre, solo adesso lo so» in «Inverno in Abruzzo»⁸; «Il pericolo, il senso di doversi nascondere, il senso di dover lasciare all'improvviso il calore del letto e delle case, per tanti di noi è cominciato molti anni fa» ne «Il figlio dell'uomo»⁹) e di enumerazioni («Ci inseguono, e noi ci nascondiamo: ci nascondiamo nei conventi e nei boschi, nei granai e nei vicoli, nelle stive delle navi e nelle cantine» ne «I rapporti umani»¹⁰).

Particolarmente triste e commovente è la poesia «Memoria» scritta dalla Ginzburg nel '44 per il marito morto. La scrittrice, che non aveva potuto visitare Leone nel carcere romano di Regina Coeli perché andava sotto falso nome, alla fine, con enorme coraggio, era andata a vedere il marito morto, rischiando di farsi riconoscere e prendere dai tedeschi. In questa poesia, pubblicata dopo la liberazione

di Roma, lei contrasta la vita che riprende normalmente nella città con la propria disperazione. Ricorda continuamente il momento in cui vide il cadavere del marito in carcere, il viso stanco di lui, i suoi vestiti di sempre, le sue mani che «erano quelle che spezzavano il pane e versavano il vino» (gesti che lo fanno rassomigliare a una *figura Christi*). La Ginzburg dà sfogo al suo senso di solitudine e angoscia adesso che il marito non è più presente a confortarla e rassicurarla con «la sua voce serena» e «il suo riso sommesso» e termina con due versi che mettono in evidenza lo sconforto totale che prova: «Ma il cancello che a sera s'apriva resterà chiuso per sempre; / E deserta è la tua giovinezza, spento il fuoco, vuota la casa.»¹¹

La scrittrice dopo un lungo periodo di depressione si risollewa da tali esperienze traumatiche e se ne allontana, trattandole in tono più leggero e talvolta addirittura comico. Lei contiene la tragedia che ha vissuto e riesce a trovare un equilibrio nei suoi romanzi tramite la trama fatta di scene di famiglia che si susseguono rapidamente con l'intrecciarsi di vite diverse, e tramite la varietà nel modo di raccontarle. La sua tecnica narrativa, infatti, va dall'indiretto libero (in *Tutti i nostri ieri* 1952), a dialoghi e narrazioni in prima persona in cui è inserita la storia di un'altra famiglia (ne *Le voci della sera* 1961), a battute prese dal linguaggio di tutti i giorni ed espressioni dialettali ripetute con effetto comico (*Lessico Famigliare* 1963).¹²

A proposito del romanzo *Tutti i nostri ieri* la Ginzburg scrive:

[...] i mei personaggi avevano perduto la facoltà di parlarsi. O meglio si parlavano, ma non più in forma diretta. I dialoghi [...] si svolgevano in forma indiretta, intersecati strettamente nel tessuto della storia; e il tessuto connettivo della storia era stretto, come una maglia lavorata troppo stretta e fitta, che non lascia filtrare l'aria.¹³

E in un'intervista con Walter Mauro lei dichiara di aver raccontato la guerra e la Resistenza «con gli occhi di una persona che non prendeva parte a tutte le cose ma che ne vedeva solo dei brandelli.»¹⁴

Il romanzo consiste dello stretto intrecciarsi degli avvenimenti di due famiglie, prima e durante la seconda guerra mondiale, e ha per protagonista Anna, una persona che secondo Citati è «chiusa nel suo vuoto, nel suo silenzio, nei suoi sogni evasivi, e nemmeno capace di sentimenti precisi, ma abbandonata passivamente alla volontà e alla forza dei fatti.»¹⁵ Tali vicende sono presentate tutte sullo stesso livello di cronaca di un passato lontano, dove il comportamento dei personaggi è spesso inspiegabile così come inspiegabili sono le vicende storiche che li travolgono, e dove appaiono in primo piano i dettagli spesso ridicoli della vita di tutti i giorni. Solo in alcune scene l'emozione erompe e il passato rivive sotto i nostri occhi, come nel caso della morte di Ippolito, quando l'Italia entra in guerra, e nel caso della morte dell'eroico Cenzo Rena, che si sacrifica per salvare il suo paesino dalle rappresaglie tedesche.

L'affollarsi di fatti e persone, la mancanza del discorso diretto e soprattutto la presenza della comicità anche nei momenti più tragici servono tutti a distanziare sia l'autore che il lettore dall'orrore degli avvenimenti descritti. Come dice Elena Clementelli: «Forse la trama del romanzo scaturiva via via dalla penna, inventandosi e costruendosi quasi automaticamente, sulla base dolorante di un ricordo le cui ci-

catrici non si erano rimarginate, né nella scrittrice né in altri.»¹⁶ E sono appunto queste cicatrici non rimarginate che la Ginzburg vuole coprire, rendendo ridicoli e non importanti persone e avvenimenti troppo vicini alla sua dolorosa esperienza. Questa difesa da situazioni emotive troppo difficili tramite la comicità si può spiegare con le teorie che Freud presenta sull'umorismo:

L'Io rifiuta di lasciarsi affliggere dalle ragioni della realtà, di lasciarsi costringere alla sofferenza, insiste nel pretendere che i traumi del mondo esterno non possono intaccarlo, dimostra anzi che questi traumi non sono altro per lui che occasioni per ottenere piacere.¹⁷

Quasi tutti i personaggi sono descritti in modo comico con certe caratteristiche ripetute nel loro aspetto fisico (i denti volpini di Giama, il sorriso storto di Ippolito) e nel loro modo vestirsi e di pettinarsi (per esempio le pettinature e i vestiti delle donne e l'impermeabile bianco di Cenzo Rena). L'opposizione al fascismo è vista come un gioco di ragazzi che si divertono a distribuire giornali antifascisti, nascondendoli alle sorelle e ai genitori. Allo stesso modo la Resistenza ai tedeschi e ai fascisti durante la guerra e la lotta dei partigiani sono viste come una bella avventura da godere insieme ai compagni:

[Giustino, il fratello di Anna,] quando era stato Balestra era molto felice, sulle montagne con [l'amico] Danilo a sparare, e Danilo allora era straordinario, non si poteva immaginare com'era Danilo quando faceva il partigiano e si chiamava Dan.¹⁸

Anche la morte della signora Maria, la governante che si occupa della famiglia di Anna dopo la morte della madre, è trattata in modo buffo. Quando suona la sirena dell'allarme per i bombardamenti, la signora Maria si attarda in camera per raccogliere gli oggetti piú preziosi, invece di scendere in cantina, e muore travolta nel crollo delle scale, rimanendo aggrappata alla sua grossa valigia piena di vecchi asciugamani.¹⁹

Infine la terribile condizione degli ebrei durante la guerra riceve un trattamento che è in parte comico. Da ricordare che Natalia Ginzburg era figlia di padre ebreo, Giuseppe Levi, e aveva sposato un ebreo, Leone Ginzburg. Franz, l'ebreo polacco che ha una relazione con la madre di una delle due famiglie e poi ne sposa la figliastra, è presentato come una persona egoista e opportunistica. Sempre ben vestito e con la racchetta da tennis in mano, è un donnaiolo che si spaccia per barone e si sposa per soldi.

Quando Hitler invade la Polonia, Franz è pieno di angoscia per la sorte dei suoi genitori rimasti a Varsavia: «[. . .] non riusciva a pensare che ai tedeschi e ai Lager e la notte vedeva i suoi genitori in quelle fosse dove bruciavano i morti.» Ma anche in questo caso interviene la nota comica della moglie Amalia, che per tranquillizzare il marito gli faceva delle iniezioni di canfora, ragion per cui «Franz aveva il sedere bucherellato come una grattugia.»²⁰ Anche la morte di Franz, che si aggrappa a Cenzo Rena e vuol morire con lui, non ha nulla di eroico. Lui è stanco della vita stupida che ha fatto finora e vuol mostrare a Cenzo Rena che non ha paura e che anche lui sa affrontare la morte con coraggio.

In contrasto con questi avvenimenti dove l'elemento drammatico o tragico si unisce al comico, ce ne sono altri in cui prevale il senso del dramma e della perdita subita. Si veda per esempio la morte di Ippolito, il fratello maggiore di Anna, che in seguito all'entrata in guerra dell'Italia a fianco della Germania, si spara per evitare di dover andare a combattere e a uccidere degli esseri umani. Viene ritrovato morto nel giardino pubblico della cittadina in cui vive:

La piccola testa striata di biondo giaceva rovesciata all'indietro sulla spalliera della panchina, e si vedevano i bei denti candidi fra le labbra socchiuse, e quella sottile striscia di sangue sulla guancia ruvida di barba, come si radeva di rado da quando era stata vinta la Francia. E la mano pendeva bianca e vuota, la mano che aveva sparato e poi aveva lasciato cadere a terra il revolver del padre.²¹

Lo sconforto di Ippolito, che non vede via di uscita, e lo sgomento dei suoi cari che troppo tardi si accorgono dello stato d'animo del giovane sono condensati in questa immagine del suo corpo morto. La bellezza del giovine ci dà il senso della vita perduta, una perdita sottolineata dalla sua mano che «pendeva bianca e vuota.»

Altri personaggi che vengono trattati con dignità sono gli ebrei poveri, mandati al confino a San Costanzo il paese del sud di Cenzo Rena. Si tratta di tre vecchiette cenciose di Livorno e di un turco, anche lui molto povero, che vivono degli aiuti che il paese può dar loro. La Ginzburg descrive in modo commovente la scena quando i tedeschi li vengono a prelevare in paese per mandarli in un campo di concentramento:

il turco [...] aveva aiutato le vecchie a salire sul camion e poi si era messo in testa il cappello ed era salito anche lui. Le vecchie piangevano e gridavano fra tutti quei soldati col fucile, invece il turco stava tutto fermo e composto, e si frustava il bavero della giacca con un paio di guanti. E il camion era partito, e non se n'era saputo più niente.²²

La disperazione delle povere vecchie e il comportamento dignitoso del turco di fronte a quel viaggio verso la morte ben rendono l'indignazione e l'angoscia della Ginzburg di fronte al barbaro eccidio di tanti esseri inermi.

Tra tutti spicca il personaggio di Cenzo Rena, amico del padre di Anna, che all'inizio è visto come una caricatura: un uomo di mezza età impetuoso e maldestro, grande e grosso tutto capelli, baffi e sopracciglia, vestito «con un lungo impermeabile bianco e un cappello tutto sbertucciato,» intento a mangiare tonno sott'olio e a bere cognac.²³ Man mano che la vicenda procede Cenzo Rena acquista una sua fisionomia di essere generoso, che protegge gli esseri più deboli e poveri intorno a lui. Sposa Anna che è rimasta incinta da un suo compagno di scuola, dà del denaro ai contadini di S. Costanzo e li aiuta nelle loro difficoltà. Durante l'occupazione tedesca dà ospitalità in casa sua a Franz, ricercato dai tedeschi, a Giuseppe, un contadino suo amico, che dopo l'armistizio aveva buttato via la divisa e al brigadiere del paese che era scappato via all'arrivo dei tedeschi.

Infine abbiamo la scena della morte di Cenzo Rena che da vero eroe si assume la colpa della morte di un tedesco ucciso dal contadino Giuseppe per evitare che i tedeschi fucilino gli ostaggi presi per rappresaglia. In questo caso l'impermeabile bianco che Cenzo indossa e il cognac che beve per farsi forza prima di andare dal

comando tedesco, da elementi comici che erano all'inizio diventano elementi drammatici. Le ultime ore che passa nell'androne del municipio prima di essere fucilato sono piene di paura: «E Cenzo Rena si sentì allora infinitamente stanco e triste, col cognac ormai molto lontano e la schiena tutta debole e fredda, e le ginocchia che tremavano e sussultavano e un freddo sudore.»²⁴ Il suo sacrificio è tanto più grande in quanto è attaccato alla vita e ama Anna e la bambina di lei.

In queste due ultime scene Cenzo Rena non è più visto come un essere buffo, strano e maldestro, che non si può prendere sul serio, ma come un uomo dai forti sentimenti a cui il lettore non può far a meno di partecipare. La Ginzburg a questo punto non si distanzia più dal suo personaggio ma partecipa pienamente alle sue sofferenze e al suo sacrificio.

Ne *Le voci della sera* la guerra è presentata come memoria ed è vista da lontano attraverso il racconto della protagonista Elsa, che inserisce nelle sue vicende autobiografiche la storia di un padrone di industria, il socialista Balotta, e della sua famiglia. Il vecchio Balotta, aiutato da un suo parente che lo mette in salvo in un villaggio vicino, non sembra toccato dagli anni di guerra. Solo quando ritorna nella sua cittadina a guerra finita, vede la sua casa e il suo giardino distrutti e apprende che un suo amico comunista, il Nebbia, è stato picchiato a morte dai fascisti, non regge allo sfacelo causato dalla guerra e muore di un infarto. Qui la guerra è misurata solo nel senso della felicità perduta: il Balotta ricorda la moglie Cecilia «in mezzo alle rose, col suo grembiule azzurro, le forbici legate alla cintola, l'innaffiatoio in mano»²⁵ e ripensa alle gite in montagna che faceva con i suoi figli e con il Nebbia, su quei pendii dove il Nebbia era stato ucciso. In quanto alle memorie che Elsa ha delle proprie esperienze di guerra, queste si limitano al comportamento della madre che allevava animali in campagna, dove si era rifugiata con la famiglia, e le dispiaceva ucciderli perché si affezionava loro.

Infine in *Lessico familiare* «opera tra romanzo e diario»²⁶ la Ginzburg nell'Avvertenza del libro spiega al lettore: «E vi sono anche molte cose che pure ricordavo, e che ho tralasciato di scrivere; e fra queste, molte che mi riguardavano direttamente»²⁷ e nella sua conversazione con Marino Sinibaldi dichiara apertamente di non voler parlare di sé, ma solo dei suoi familiari: «[. . .] non volevo raccontare sensazioni mie di infanzia [. . .]. Volevo raccontare come era la mia famiglia, e parlare più di loro che di me.»²⁸

L'autrice unisce informazioni storiche a episodi, osservazioni e modi di dire della vita di tutti i giorni dei suoi parenti, amici e conoscenti, e non segue un ordine strettamente cronologico, ma si lascia andare al filo della memoria. In questo modo episodi tragici della guerra vengono intercalati con la ripresa del dopoguerra o completamente omissi, e in ogni modo resi più leggeri dalla continuità della vita familiare.

La Ginzburg, per esempio, si dilunga sulle azioni antifasciste di due dei suoi fratelli Mario e Alberto, presentandole come frutto di ribellione e amore dell'avventura. Le descrive comicamente attraverso gli occhi del padre Giuseppe che non si rende conto all'inizio dell'azione cospiratoria dei figli, li giudica stupidi e solo alla fine ne rimane sorpreso e ammirato.

Del periodo passato da Mario a Parigi, scappato a nuoto nel '34 dall'Italia alla Svizzera per sfuggire alle guardie di confine perché trasportava opuscoli antifascisti, apprendiamo solo della sua delusione nei riguardi del movimento antifascista «Giustizia e Libertà» e del suo affetto per due compagni di esilio e per il suo gatto. Di nuovo i commenti negativi di Giuseppe Levi e della moglie Lidia sulla stranezza di uno dei compagni di Mario, sulle cure che Mario dedica al suo gatto e sulla sua predilezione per i quadri di Poussin introducono una nota comica nella situazione.²⁹

Anche il periodo passato in un laboratorio di Liegi dal padre Giuseppe, che aveva perso il suo posto all'università di Torino a causa delle leggi razziali, il suo ritorno a Torino in seguito all'arrivo dei tedeschi in Belgio, e, con l'occupazione tedesca dell'Italia, il suo sfollamento prima a Ivrea e poi a Firenze sono trattati molto rapidamente e con senso dell'umorismo. Il professore non vuole scendere in cantina durante i bombardamenti perché lo ritiene inutile, lo considera una scemenza, «una sempiezza» (espressione in dialetto triestino che lui usa frequentemente), e quando è provvisto di un nome falso per evitare di essere preso dai tedeschi, se ne dimentica e continua a usare quello vero.³⁰

Vicino a queste descrizioni più leggere e scanzonate ce ne sono altre che sottolineano la tragedia della guerra. La Ginzburg vede la guerra dall'angolo della sua famiglia e della sua città, come un cataclisma che all'inizio non tocca la vita di molta gente, ma che poi improvvisamente crea morte e distruzione. Con l'esplosione delle bombe e delle mine «le case crollarono, e le strade furono piene di rovine, di soldati e di profughi» e nessuno poteva più nascondersi dall'orrore della guerra.³¹

La Ginzburg parla del tempo passato a Pizzoli con il marito Leone e i suoi due bambini piccoli, descrivendo affettuosamente gli altri internati del paese e l'aiuto ricevuto dagli abitanti del posto. In particolare ricorda che la proprietaria dell'albergo locale, per aiutarla a fuggire dai rastrellamenti tedeschi, la fece passare per una sua parente e ottenne che le venisse dato un passaggio per Roma su un camion tedesco.

Si limita, tuttavia, a poche righe per descrivere il suo ritorno in città e la morte di Leone che era stato arrestato mentre lavorava in una tipografia clandestina: «Leone era morto in carcere, nel braccio tedesco delle carceri di Regina Coeli, a Roma durante l'occupazione tedesca, un gelido febbraio.»³² La desolazione e l'orrore di quella morte sono indicati dalla scarna precisione dei dati e dall'aggettivo «gelido» attribuito al clima del mese.

Anche i mesi seguenti passati dalla Ginzburg a nascondersi dai tedeschi non vengono da lei menzionati. Ci narra solo dell'aiuto ricevuto da Adriano Olivetti, che il mattino dopo l'arresto di Leone la venne a trovare, le disse che doveva andarsene subito dal suo alloggio, perché poteva venire la polizia ad arrestarla, e la aiutò a fare le valigie, a vestire i bambini e a scappare in casa di amici.

L'autrice menziona le tante ore di solitudine e di paura passate man mano che si rendeva conto che Leone era stato arrestato, e il grande conforto provato nel vedere il viso familiare di Adriano:

Leone fu arrestato in una tipografia clandestina. Avevamo quell'appartamento nei pressi di piazza Bologna; ed ero sola in casa con i miei bambini, e aspettavo, e le ore passavano; e capii così a poco a poco, non vedendolo ritornare, che dovevano averlo

arrestato. Passò quel giorno, e la notte; e la mattina dopo, venne da me Adriano [. . .].
Io ricorderò sempre, tutta la vita, il grande conforto che sentii nel vedermi davanti,
quel mattino, la sua figura che mi era così familiare [. . .].³³

La Grignani fa notare ripetutamente la reticenza della Ginzburg nel descrivere questi momenti dolorosi della sua vita. A proposito del modo in cui la scrittrice narra la sua angosciata attesa del marito, sola in casa con i suoi bambini, la Grignani scrive che «la coordinazione con *e* [. . .] dal parlato sale a litania dolorosa di brevi enunciati in sequenza, tenuti insieme da una particella grammaticale che non vuole o non può spiegare il sentimento nascosto sotto l'orizzontalità sintattica.»³⁴

E analizzando i tempi verbali usati dalla Ginzburg in *Lessico familiare* la Grignani fa notare che gli eventi tragici della guerra sono resi spesso col perfetto, in contrasto col prevalere dell'imperfetto in tutto il resto del romanzo, che rende il senso della durata degli avvenimenti e del loro permanere nella memoria. Tali eventi rompono la continuità dell'«aneddotica familiare», ma sono «lasciati cadere per accenni brevi e scontrosi entro la dominanza dell'imperfetto» e rientrano quindi nel tono generale del romanzo sul permanere della vita di famiglia.³⁵

In conclusione la Ginzburg cerca di difendersi dai suoi ricordi di guerra omettendo o trattando brevemente gli episodi piú dolorosi, o addirittura presentandoli in forma comica, e usando inoltre una forma complessa nella sua narrativa. Questi modi diversi di trattare le vicende della seconda guerra mondiale ci fanno comprendere come una scrittrice, che ha vissuto di persona quegli anni terribili, affronti i propri ricordi e li trasformi in opere letterarie.

BIBLIOGRAFIA

- CITATI P., «Recensione a *Tutti i nostri ieri*», in: Belfagor, Nr. 8, gennaio 1953, p. 363.
CLEMENTELLI E., *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*, Mursia, Milano 1972.
FREUD S., *Opere*, a cura di C. Musatti, Boringhieri, Torino 1967-1980, 12 Voll.
GINZBURG N., *Opere*, Mondadori, Milano 1986-87, 2 Voll.
GINZBURG N., *È difficile parlare di sé*, Einaudi, Torino 1999.
GRIGANI M.A., «Un concerto di voci», in *Natalia Ginzburg. La narratrice e i suoi testi*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1986.
JEANNET A.M., «Making a Story out of History», in *Natalia Ginzburg A Voice of the Twentieth Century*, a cura di A.M. Jeannet e G. Sanguinetti Katz, University of Toronto Press, Toronto 2000, pp. 63-88.
MARCHIONNE PICCHIONE L., *Natalia Ginzburg*, La Nuova Italia, Firenze 1978.
MAURO W., «Walter Mauro parla con Natalia Ginzburg», in *Natalia Ginzburg la narratrice e i suoi testi*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1986.
PFLUG M., *Natalia Ginzburg Arditamente timida*, La Tartaruga, Milano 1997.
SOAVE BOWE C., «The Narrative Strategy of Natalia Ginzburg», in *Modern Languages Review*, vol. 68, 1973, pp. 789-795.
VITTORINI E., *Conversazione in Sicilia*, Einaudi, Torino 1975.

NOTE

- ¹ N. GINZBURG, *Opere*, Mondadori, Milano 1986-87, 2 Voll., Vol. I, pp. 788.
- ² *Ivi*, p. 792.
- ³ *Ivi*, p. 793.
- ⁴ *Ivi*, p. 795.
- ⁵ E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, Einaudi, Torino 1975. primo capitolo, pp. 5-7.
- ⁶ N. GINZBURG, *op. cit.* p. 835.
- ⁷ *Ivi*, p. 838.
- ⁸ *Ivi*, pp. 787, 792.
- ⁹ *Ivi*, p. 837.
- ¹⁰ *Ivi*, p. 879.
- ¹¹ Per la descrizione della morte di Leone Ginzburg in carcere e per il testo della poesia «Memoria» si veda M. PFLUG, *Natalia Ginzburg Arditamente timida*, La Tartaruga, Milano 1997, pp. 69-70, 74.
- ¹² Per un esame approfondito della tecnica narrativa della Ginzburg si veda M.A. GRIGNANI, «Un concerto di voci», in *Natalia Ginzburg La narratrice e i suoi testi*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1986, pp. 41-56. Si vedano anche C. SOAVE BOWE, «The Narrative Strategy of Natalia Ginzburg», in: *Modern Languages Review*, vol. 68, 1973, pp. 789-795; L. MARCHIONNE PICCHIONE, *Natalia Ginzburg*, La Nuova Italia, Firenze 1978.
- ¹³ N. GINZBURG, «Nota», *op. cit.* p. 1131
- ¹⁴ «Walter Mauro parla con Natalia Ginzburg» in *Natalia Ginzburg la narratrice e i suoi testi*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1986, p.62.
- ¹⁵ P. CITATI, «Recensione a *Tutti i nostri ierbi*», in: *Belfagor*, Nr. 8, gennaio 1953, p. 363. Citati asserisce che «Anna passa attraverso la guerra sempre eguale, chiusa nel suo 'silenzio d'insetto' e gli avvenimenti la lasciano intatta, non incidono sulla sua coscienza». Per un'interpretazione diversa del personaggio di Anna, come adolescente che chiude in sé profondi sentimenti che non riesce a comunicare a causa dell'isolamento in cui vive, si veda A.M. JEANNET, «Making a Story out of History», in *Natalia Ginzburg A Voice of the Twentieth Century*, a cura di A.M. JEANNET e G.SAN-GUINETTI KATZ, University of Toronto Press, Toronto 2000, pp. 63-88.
- ¹⁶ E. CLEMENTELLI, *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*, Mursia, Milano 1972, p. 73.
- ¹⁷ S. FREUD, «L'umorismo» in S. FREUD, *Opere*, a cura di Cesare Musatti, Boringhieri, Torino 1967-1980, 12 Voll., Vol. 10, pp. 504-5.
- ¹⁸ N. GINZBURG, *op. cit.* p. 567.
- ¹⁹ N. GINZBURG, *op. cit.*, p. 492.
- ²⁰ *Ivi*, p. 369-70.
- ²¹ *Ivi*, pp. 398-99.
- ²² N. GINZBURG, *op. cit.*, p. 525.
- ²³ *Ivi*, p. 314.
- ²⁴ *Ivi*, p. 557.
- ²⁵ N. GINZBURG, *op. cit.*, p. 680.
- ²⁶ E. CLEMENTELLI, *op. cit.* p.78.
- ²⁷ *Ivi*, p. 899.
- ²⁸ N. GINZBURG, *È difficile parlare di sé*, Einaudi, Torino 1999, p. 129.
- ²⁹ N. GINZBURG, *Opere*, pp. 1007-8.
- ³⁰ *Ivi*, pp. 1055-56.
- ³¹ *Ivi*, pp. 1046.
- ³² N. GINZBURG, *Opere*, pp. 1054.
- ³³ *Ivi*, pp. 1067-68.
- ³⁴ M.A. GRIGNANI, *op. cit.* p. 54.
- ³⁵ M.A. GRIGNANI, *op. cit.* p. 49.

Una «vecchia vicenda della guerra fredda» Cultura italiana e servizi segreti ungheresi Anni '50 e '60

ILONA FRIED

UNIVERSITÀ EÖTVÖS LORÁND DI BUDAPEST

PREMESSE PER UNA RICERCA

DURANTE IL REGIME SOCIALISTA LA DIFFUSIONE DELLE LINGUE E DELLE CULTURE COSIDDETTE «OCCIDENTALI» ERA MOLTO CONTROLLATA DALLA POLITICA. D'ALTRA PARTE, COME SEMPRE, LA CULTURA POTEVA ANCHE ANTICIPARE PASSI VERSO UNA MAGGIORE APERTURA NEI RAPPORTI TRA PAESI. IN QUEST'OTTICA, A DISTANZA DI PIÙ DI 25 ANNI DAL CROLLO DEL MURO DI BERLINO SI POSSONO VEDERE PIÙ CHIARAMENTE LE TENDENZE E I PROVVEDIMENTI PRESI IN QUEGLI ANNI NEL CAMPO DELL'ITALIANISTICA PER LA DIFFUSIONE DELLA CULTURA ITALIANA IN UNGHERIA. ATTRAVERSO TALI ATTIVITÀ SI POSSONO ANCHE OSSERVARE I LIMITI DELLA LIBERTÀ D'AZIONE DEGLI INTELLETTUALI, DEI DIFFUSORI DELLA CULTURA ITALIANA E, IN GENERALE, LE SELEZIONI DELLE PERSONE CHE ERANO AUTORIZZATE A TRASMETTERE LE LINGUE E LE CULTURE «OCCIDENTALI». SI PUÒ COMPRENDERE, INOLTRE, L'ATMOSFERA DI SOSPETTO E DI OSTILITÀ DA PARTE DEL POTERE POLITICO DIETRO ALL'APPARENTE APPOGGIO O TOLLERANZA PER TUTTO IL PERIODO DEL SOCIALISMO.

I documenti custoditi presso l'Archivio storico dei servizi segreti dello Stato (Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltár) dimostrano l'attenzione particolare che la polizia politica ha dedicato all'Istituto Italiano di Cultura e, anche se oggi essi sono incompleti, possono fornire informazioni utili riguardanti i rapporti culturali con l'Italia e le tendenze politiche delle autorità ungheresi.

Ho consultato sette fascicoli di documenti stesi dai servizi segreti sull'Istituto Italiano di Cultura per l'Ungheria e, inoltre, quelli sul processo di spionaggio del 1965–66 che ha visto come imputati Béláné Kalocsán, il vicedirettore dell'Istituto Italiano di Cultura Giovanni Gambella e anche altre persone di un altro campo di attività, come il dott. Gyula Herczeg (1920–1994), linguista e italianista. Altri fasci-

coli riguardano Magda Jászay (1920–2009), dipendente dell'Istituto Italiano di Cultura (impiegata, bibliotecaria, docente di italiano, storica) che era sotto stretta sorveglianza da parte dei servizi segreti.¹

Oltre a studiare i documenti, ho potuto ottenere da alcune persone coinvolte personalmente nelle vicende ulteriori informazioni utili per le mie ricerche: in primo luogo da Magda Jászay, che pur essendo ormai molto malata e a pochi mesi dalla morte mi ha offerto una sua testimonianza e poi dal discepolo prediletto di Gyula Herczeg, Tamás Kotzián che era fra gli insegnanti dei corsi di lingua all'Istituto di Cultura nel periodo del processo di spionaggio. Giovanna Gruber, attualmente direttrice dell'Istituto Italiano di Cultura di Monaco di Baviera (allora reggente all'Istituto Italiano di Cultura di Budapest) mi ha riferito le notizie avute da Giovanni Gambella che aveva ritrovato in Sudamerica e con il quale ha parlato per telefono intorno al 1990 su quanto gli era successo a Budapest. Dopo aver concluso le ricerche ho avuto anche modo di parlarne con l'Ambasciatore ALBERTO INDELICATO, che da giovane diplomatico in Ungheria nel periodo del 1965–66 aveva seguito il processo di Giovanni Gambella.

Naturalmente, col mutare del clima politico generale in Ungheria, anche i rapporti e le attività culturali variavano a seconda del periodo storico: mentre tra i primi anni '50 e il '58 il controllo era molto rigido, dopo il '58 c'è stata una maggiore apertura. Essa però venne interrotta alla fine del '65 e nel '66, nel clima ostile causato dai processi di spionaggio sui quali tornerò più avanti.

GLI AGENTI SEGRETI

Le possibilità e i limiti variavano secondo il periodo, secondo il rispettivo clima politico e di solito non erano né ben chiari, né del tutto prevedibili. Anche il profilo del nemico variava a seconda del momento politico nel mondo bipolare – dipendeva certamente sia da fattori della politica tanto interna quanto estera, sia da fattori soggettivi: dagli atteggiamenti dei funzionari, dagli interessi e dalle decisioni della gerarchia del Partito Comunista Ungherese. In una sua relazione, un agente segreto sostiene di essersi lamentato con il direttore dell'Istituto Italiano di Cultura, perché le autorità ungheresi non gli avevano concesso il passaporto (per ogni viaggio all'estero ci voleva il permesso nel passaporto) – era un atto per conquistare, rafforzare la fiducia dell'interlocutore italiano nei suoi confronti.

Eccetto per un unico caso, mancano i documenti di affiliazione che permetterebbero di identificare gli agenti segreti, gli «autori» di tali relazioni nel periodo da me trattato, anche se dai contesti è chiaro che alcuni provengono proprio dal mondo dell'italianistica: Magda Jászay mi confermò di aver saputo di due agenti che l'avevano sorvegliata. Inoltre, altri due o tre casi risultano, nelle relazioni, abbastanza evidenti, dati i loro contesti.

Gli agenti segreti, che in parte cambiavano e in parte rimanevano gli stessi, naturalmente si osservavano anche l'un l'altro. Quello a cui ho accennato più sopra, identificato con il documento dell'affiliazione, a coloro che egli spiava sembrava al

di sopra di ogni sospetto: di origine fiumana, aveva l'aspetto di un signore di antico stampo, con una professione estranea alla politica (era bibliotecario). Forse si conosceva il suo passato, cioè il suo coinvolgimento nell'impresa dannunziana a Fiume su cui aveva anche consacrato un libro (anche se questa sua pubblicazione non viene mai citata nei documenti, ciò non esclude che potesse essere ricattato dai servizi segreti per via del suo passato.)

Negli anni '50 gli ufficiali dei servizi segreti ignoravano l'ortografia, la storia e la cultura in generale (scrivevano per esempio »Danthe», «Mossulini» ecc). Si riferivano ai diplomatici italiani chiamandoli ««fascisti» e consideravano tutti i dipendenti dell'Istituto come nemici, anche quelli che erano noti per esser stati antifascisti, come il direttore Luciano Perselli. Di origine istriana, essendo vissuto anche a Fiume, Perselli aveva buone conoscenze della cultura ungherese; era stato partigiano durante la guerra ed in seguito si era iscritto alla Democrazia Cristiana. Per non parlare dell'ambasciatore PAOLO VITA FINZI, un grande intellettuale, grande personalità che certamente voleva costruire la pace. Comunque, dopo la prima metà degli anni '50 si può notare un cambiamento graduale nei servizi segreti, vi si possono trovare ufficiali ormai più istruiti e il grado di ostilità sembra leggermente diminuire nel corso degli anni.

LE RELAZIONI DEGLI AGENTI E LA SITUAZIONE DELL'ISTITUTO

Leggendo le relazioni ogni tanto compaiono affermazioni assurde, per cui sicuramente sorge la domanda, su che cosa potessero basarsi gli agenti nello stendere le loro relazioni o se spesso inventassero delle accuse contro le persone osservate secondo le aspettative dei servizi segreti: negli anni '50, per esempio, etichettavano i corsi di lingua dell'Istituto come servizio d'informazione di tipo losco per i servizi segreti italiani. Una delle prove era che, compilando i moduli per le iscrizioni ai corsi con il nome, la data di nascita, l'indirizzo e l'occupazione, producevano elenchi per la polizia segreta italiana con informazioni raffinatissime. Portavano esempi di temi secondo loro trattati durante i corsi, i temi delle «composizioni» svolte, tipo: «*Il funzionamento della DISZ alle università*» (Associazione Democratica Giovanile) o «*Le esperienze dell'educazione militare all'università*».²

Nel 1951 ci fu anche la chiusura dell'istituto britannico, per non parlare della chiusura dell'istituto degli Stati Uniti. L'Istituto Italiano di Cultura e l'Institut de France, godevano di una posizione particolare, essendo gli unici istituti «occidentali» rimasti in funzione in Ungheria.

Il processo contro József Grósz, arcivescovo di Kalocsa, ebbe anche 24 processi laterali, in uno dei quali fu condannato a morte Alajos Pongrácz, consigliere dell'Ambasciata degli Stati Uniti. A quei tempi i dipendenti dell'Istituto Italiano erano in qualsiasi momento in attesa di estradizione. Marinella D'Alessandro, figlia del direttore Francesco D'Alessandro racconta, evocando i suoi ricordi d'infanzia a Budapest, che i genitori avevano sempre le valigie pronte e vedevano sotto le finestre gli

agenti che osservavano la loro casa, mentre i dipendenti ungheresi temevano l'arresto da un momento all'altro. Magda Jászay mi raccontava che le loro paure erano fondate: aveva saputo che l'impiegata dell'Istituto di Francia, il cui statuto corrispondeva al suo, era stata arrestata e incarcerata per molti anni.

L'Istituto svolgeva la sua attività in circostanze rese tanto più difficili in quanto l'edificio era in pessime condizioni: non solo era stato danneggiato, ma alla fine della guerra aveva ospitato militari tornati dalla prigionia in Germania, e che avevano spesso contratto malattie anche contagiose. Dopo la partenza dei militari si erano dovuti disinfettare sia l'edificio sia i libri della biblioteca. Jászay ricordava che per tanti anni non solo i libri puzzavano di disinfettante, ma che i suoi stessi vestiti, dopo una giornata di lavoro, ne erano impregnati a tal punto che la gente sui mezzi di trasporto cercava di allontanarsi da lei, mentre tornava a casa. Il palazzo per mancanza di soldi poté esser messo a posto molto lentamente e definitivamente solo qualche anno fa.

Ma l'Istituto rimase aperto per tutto il periodo (a parte novembre-dicembre del 1956) – anche grazie alla cautela e alla chiarezza dei dirigenti italiani e dei dipendenti ungheresi. Le relazioni degli agenti presentavano accuse contro la stampa, ritenuta ostile, e prendevano il caso di Trieste che «aspettava il miglioramento della sua situazione non da Stalin, ma da De Gasperi». Nel 1952 l'Istituto ritirò i quotidiani e i settimanali politici italiani dalla biblioteca per la consultazione, in modo da evitare di fornire pretesti per la sua chiusura da parte delle autorità ungheresi. Le relazioni degli agenti dei servizi segreti continuavano comunque ad accusare l'Istituto di diffondere materiale di propaganda ostile, con un accento particolare alla stampa, anche se risulta chiaramente che i servizi segreti erano a conoscenza del cambiamento introdotto e ne erano soddisfatti.³

Nel 1951 l'ufficiale dei servizi segreti firmò l'apertura del fascicolo offrendo una giustificazione: «Siamo a conoscenza che i servizi d'informazione italiani usano l'Istituto come istituzione di copertura contro la Repubblica Popolare Ungherese.»⁴ Ritenevano, inoltre, che l'Istituto svolgesse anche l'attività dei servizi segreti britannici, dopo la chiusura dell'Istituto Britannico, sotto la copertura di quello italiano. In quello stesso anno, a quanto pare, erano impiegati 4 agenti segreti, il cui numero poi fu aumentato, per migliorare il servizio.

Negli anni '50 si parla approssimativamente di 500/600 frequentatori dei corsi di lingua, considerati per l'Ungheria un pericolo di volta in volta enfatizzato o minimizzato. In quest'ultimo caso, si parlava di 60 o 65 per cento di donne, «signorine» o signore borghesi di mezza età fra le quali poche «lavoratrici». Oltre a Magda Jászay insegnavano ai corsi docenti sia italiani sia ungheresi, come il frate «pretato», Bonaventura Gallerani, che cercò di tenere in vita, anche a costo di persecuzioni politiche, la Società Dante Alighieri.

Magda Jászay, una persona integra e autonoma, era soprannominata, nel suo faldone, una «vipera» – il che indica chiaramente quanto la considerassero pericolosa. Fra i documenti si trova anche l'ordine d'arresto: un modulo pronto, che poteva essere compilato in qualsiasi momento. In alcune occasioni i servizi cercavano invece di renderla sospetta di fronte ai diplomatici italiani. Malgrado tutto è riuscita

ad evitare di essere arrestata, forse perché non volevano provocare scontri con l'Italia.⁵

I servizi etichettavano anche Jászay come fascista, ma in fondo erano consapevoli del contrario: la famiglia aveva offerto rifugio a un'amica ebrea durante la guerra. In occasione del nostro colloquio la studiosa mi raccontò di uno dei suoi due fratelli morto durante la guerra, perché da ufficiale, insieme ad altri del suo reparto, non aveva fatto giuramento a Szálasi, per cui durante la ritirata erano stati lasciati alla mercé del nemico e morti tutti quanti. I membri della sua famiglia, all'inizio degli anni '50 – in quanto proprietari terrieri prima dell'avvento del socialismo – avevano condiviso la sorte di altri cittadini nelle stesse condizioni e dichiarati «estranei alla classe operaia». Furono mandati al confino, persero il loro appartamento, la madre malata e la sorella furono costrette a vivere in un paesino lontano da Budapest, dove rimasero per anni potendo in seguito tornare grazie all'appoggio dell'Istituto. Esso aveva offerto loro di poter abitare in una stanza del palazzo (senza bagno), dove vissero per molti anni, fino a quando riuscirono a comprarsi un appartamento. Per via della sua situazione familiare Magda Jászay sembrava molto indifesa, possibile vittima di eventuali ricatti, ma malgrado tutti i tentativi di affiliazione da parte dei servizi segreti, non si arrese mai. In certi momenti era controllata parallelamente da 3 agenti che, tutti e tre, erano riusciti ad entrare in rapporti confidenziali con lei:

«Lakatos» era uno studente di medicina che frequentava il corso di lingua e che si vedeva con lei anche in privato, la accompagnava a incontri fra amici e conoscenti in cui si ascoltavano dischi di musica classica ecc. Lei capì solo più tardi che si trattava di un agente segreto, il quale trasmetteva su di lei relazioni assai ostili, confermando esattamente le aspettative dei suoi committenti, per esempio sostenendo che lei si era interessata a certi movimenti delle truppe militari ai confini, quando aveva accompagnato «Lakatos» a Kiskunhalas, una cittadina che non si trova affatto nei pressi del confine. Un'altra agente, (sempre dell'inizio degli anni '50, era «Török Katalin», un medico che in quanto tale aveva conosciuto anche la famiglia e la madre malata di Magda e aveva dato loro consigli sulla salute. Jászay (come varie altre «vittime») capì nel '56 chi fosse davvero il medico e seppe anche di due suoi colleghi che in seguito alle sue denunce erano finiti a Recsk, nel campo di concentramento più terribile degli anni '50. Le relazioni di «Bálint Csapó», bibliotecario al quale avevo già accennato, era meno pericolose, evidentemente egli provava anche piacere a stendere le sue relazioni e a dimostrare la propria bravura, ma con i pettegolezzi che esponeva, non faceva così male come gli altri due.

Nel 1954 si riprese l'insegnamento dell'italiano nei licei, il che voleva dire anche una relativa apertura nei confronti della lingua e della cultura italiana (e delle lingue «occidentali» in generale).

Oltre ai corsi di lingua un'altra attività importante dell'Istituto erano le manifestazioni culturali tipo concerti e proiezioni di film, per le quali man mano ci si poteva procurare sempre maggiori mezzi tecnici e pellicole da prendere in prestito dall'Italia. Molti musicisti ungheresi frequentavano l'Istituto, o suonavano nei concerti.

D O P O I L 1 9 5 6

L'Istituto divenne un centro culturale vivacissimo frequentato da molti intellettuali, musicisti, artisti, scrittori, poeti, registi di spicco, come Zoltán Kodály, Gyula Illyés, Miklós Mészöly, Ágnes Nemes Nagy, László Passuth e altri. Il direttore Luciano Perselli teneva conferenze fra altri su Eugenio Montale, Giuseppe Ungaretti, Umberto Saba, Ugo Betti, Diego Fabbri, Guido Piovene, Dino Buzzati, Mario Soldati, ecc. Alcuni autori e registi venivano anche invitati a fare una visita in Ungheria. Nel 1959 è partito il primo gruppo di borsisti ungheresi per l'Italia. Naturalmente c'erano anche limiti all'apertura culturale: nella relazione ottenuta tramite un dipendente dell'Istituto che aveva accesso alla posta del corriere diplomatico del direttore si legge del dispiacere del direttore dopo la conferenza del relatore Fernaldo Di Giammatteo, storico e critico del cinema. Infatti l'Istituto invitava esperti ungheresi del cinema (il cinema ungherese creò ottimi rapporti con il cinema italiano negli anni successivi), ma questi non erano pronti a una discussione sul neorealismo, evidentemente non osavano parlare in presenza di funzionari ungheresi.⁶

Il Neorealismo era noto in Ungheria e pian piano, in modo particolare dagli anni '60 in poi, i registi ungheresi si introdussero nel mondo del cinema italiano: nel 1967 anche Miklós Jancsó lavorò in Italia, vi girò tre film; più tardi, ormai negli anni '70, István Gaál insegnò al Centro Sperimentale; lo stesso Gaál tradusse *La storia del cinema italiano. 1895–1961* di CARLO LIZZANI, e ogni anno molti critici italiani erano presenti al Festival del Cinema Ungherese.

Gli anni '60 furono un periodo importante anche per il teatro: nel 1963 la compagnia di Giorgio De Lullo fece una tournée a Budapest con il *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello, mentre nel 1968 il Katona József Színház (teatro studio del Teatro Nazionale) ottenne l'invito di portare in tournée *Il berretto a sonagli* di Pirandello ad Agrigento. Enzo Lauretta, attivissimo divulgatore della cultura, fondatore del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani ad Agrigento nel 1967, non solo fece invitare ad Agrigento lo spettacolo, ma installò delle foto in mostra nella Casa Natale di Pirandello. Negli anni '70 quando da studentessa universitaria ebbi modo di recarmi per la prima volta ad Agrigento, vidi ancora la grande foto di Ági Mészáros, che aveva recitato la parte della Saracena. Forse la foto era esposta anche in omaggio alla situazione particolare di quell'attrice di talento, emarginata (pur senza essere esclusa dal Teatro Nazionale) nel mondo del teatro ungherese di quegli anni, per via della sua presa di posizione dopo il 1956, quando aveva dichiarato di non voler mettere piede sul palcoscenico, finché c'erano le truppe sovietiche.

Lo stesso dipendente affiliato citato poc'anzi fece avere ai servizi segreti anche degli elenchi degli invitati alle diverse manifestazioni dell'istituto i quali, al pari del personale diplomatico (lo accennava anche Magda Jászay), erano consapevoli di essere sorvegliati. Essi sapevano di dover stare molto attenti anche nei loro uffici, e le autorità ungheresi avevano cercato di sottoporli pure all'intercettazione telefonica. A volte esse erano effettivamente riuscite a mettere delle persone sotto ascolto, come quando per spiare un incontro che credevano fosse di natura intima tra VITA FINZI e una signora, sul Lago Balaton, avevano preso in affitto la villetta limi-

trofa a quella dall'Ambasciatore, in modo da poter installarvi l'apparecchiatura. A quanto pare però VITA FINZI non attribuiva molta importanza a problemi del genere, nelle sue memorie scrive della «grande politica» e non di problemi quotidiani di quel tipo.⁷ Egli cita fra i collaboratori Magda Jászay con la quale rimase in contatto anche dopo il suo ritorno in Italia.

LE «SPIE»

Il periodo di apertura fu bruscamente stroncata da un avvenimento politico che segnò per anni anche i rapporti culturali fra l'Italia e l'Ungheria. Il 3 novembre 1965 venne colto sul fatto e arrestato a Milano con l'accusa di spionaggio l'ufficiale, agente dei servizi segreti ungheresi, Ferenc Budai.⁸ In quelle circostanze, l'Ungheria voleva anch'essa produrre spie per l'Italia e già il 22 novembre fu arrestata a Budapest Éva Németh, maritata a Béláné Kalocsán con l'accusa di spionaggio. L'accusa in realtà si fondava sull'autoconfessione della signora che, divorziata, apparentemente si inseriva con difficoltà nel mondo dell'Ungheria socialista. Nel 1965–66 aveva trascorso un semestre all'Università per Stranieri di Perugia, (era un soggiorno in «occidente» eccezionalmente lungo per un cittadino ungherese in quell'epoca) e aveva avuto a che fare con la polizia di Perugia – probabilmente per via di problemi suoi privati. Al ritorno in Ungheria raccontava a vari suoi conoscenti di essere diventata un'agente segreta della polizia italiana e addirittura (e qui si vede l'assurdità del racconto) che le era stato consigliato di avvicinarsi anche ai servizi segreti ungheresi, offrendo loro la propria collaborazione in quanto infiltrata nei servizi segreti italiani. I suoi conoscenti (come Gyula Herczeg, allora ispettore dell'italiano per i licei, promotore con grandissimo successo dell'italiano in Ungheria, cui va il merito di aver introdotto l'insegnamento dell'italiano in un numero di licei incredibilmente alto) le dicevano di tacere e di non dire sciocchezze. Fra le conoscenze della signora c'era anche Giovanni Gambella, vicedirettore dell'Istituto Italiano di Cultura che era arrivato poco prima in Ungheria. Secondo le vigenti disposizioni normative chiunque fosse venuto a conoscenza di atti di spionaggio o di atti a ciò finalizzati era tenuto a sporgere denuncia – in assenza di ciò si commetteva un reato che poteva essere punito con la condanna fino a 3 anni di carcere. Ora, fu proprio con tale accusa che si trovò sul banco degli imputati, nel primo grado di giudizio, Giovanni Gambella, il dipendente di più alto rango fra quelli non diplomatici.

Gyula Herczeg con il quale collaborai fra il 1986 e il 1992 all'Università Janus Pannonius di Pécs, era stato docente all'Università Eötvös Loránd di Budapest, e allontanato dall'Università in seguito al secondo provvedimento disciplinare nel 1958, anche se la commissione non aveva preso tale posizione.⁹ Era chiaramente poco ligio al regime socialista e per di più, (allora già separato dalla moglie) aveva una fidanzata, figlia di un professore della stessa università, studentessa del dipartimento d'italianistica, cioè allieva dello stesso Gyula Herczeg, il che era già di per sé un atto abbastanza scandaloso. A quanto risulta dai documenti, la fidanzata dopo il 1956 venne trasferita come agente segreto in Italia. Le relazioni su Gyula Herczeg custo-

dite fra i documenti, riferivano tutte le malefatte che in quegli anni il potere politico poteva sospettare venissero compiute e che a leggerle oggi sembrano assurde. L'agente che ha fornito tali informazioni non è stata però ufficialmente identificata e al momento delle mie ricerche non si era ancora trovato nell'archivio il documento della sua affiliazione. Si tratta comunque di documenti redatti in perfetta malafede, con denunce assurde, conformi alle aspettative previste dai servizi segreti del regime.

Ci fu un seguito visto che «la fidanzata» «emigrò» dopo la rivoluzione del 1956, e Herczeg chiese e ottenne il passaporto per andare a trovarla nel 1957. Ora, era già stranissimo di per sé che egli avesse ottenuto un passaporto in un periodo in cui era sconsigliato e difficile avere il permesso di viaggiare in «occidente». E' probabile che i servizi segreti intendessero coinvolgere un suo giovane collega, assistente del dipartimento d'italianistica e persona fidata del partito comunista, per farlo testimoniare dell'intenzione di Herczeg di emigrare in Italia; e poter così revocare il passaporto appena concesso. Alla fine, fu scelta un'altra soluzione: lo fecero semplicemente scendere dal treno prima della frontiera e tornare indietro con la scusa di una misura preventiva di carattere operativo, non ritenendo certo che egli sarebbe ritornato in patria. Nel 1958, poi, Herczeg fu sottoposto a un provvedimento disciplinare presso l'ELTE dove, malgrado il fatto che molti suoi colleghi anche di grado superiore al suo – come il direttore del dipartimento d'italianistica, Tibor Kardos – gli fossero favorevoli, bastò che due docenti, pezzi grossi del Partito Comunista (*uno di loro era quello che avrebbe dovuto essere coinvolto nella faccenda del passaporto*) gli fossero contrari perché venisse allontanato dall'Università. E così dal 1958 Gyula Herczeg tornò a lavorare come professore di liceo e ispettore d'italiano – attività che svolse con un'energia enorme, e di cui parlava ancora con entusiasmo più tardi, quando fu interrogato durante il processo che gli fu intentato. Era il 1966, e venne condannato a 10 mesi di carcere, mentre poi in appello fu applicata la sospensione condizionale della pena. Fu però sospeso da ogni attività, allontanato dalla scuola e non ebbe più nessun lavoro fisso, fino alla fine degli anni '70 quando divenne collaboratore (cioè senza l'incarico di insegnare) del dipartimento di romanistica della sua antica università.

Nel frattempo era stato nominato professore incaricato all'Università di Firenze. Io lo conobbi alla fine degli anni '70 perché cercava un collaboratore giovane per scrivere insieme un manuale di italiano per la scuola media inferiore (in cui fino ad allora non esisteva l'insegnamento dell'italiano), volume che infatti abbiamo preparato. Qualche anno più tardi, Herczeg, in seguito alle gradualità riforme introdotte dal regime e grazie alle buone parole dell'amico György Szépe, fu incaricato di fondare il nuovo dipartimento d'italianistica nell'università Janus Pannonius di Pécs. Riuscì così in anni ormai vicini al pensionamento a realizzare alcuni dei suoi sogni, ma malgrado i riconoscimenti internazionali che aveva ottenuto, era troppo tardi per lui per occupare il posto che gli spettava nell'italianistica ungherese.

Quanto a Gambella, la condanna era prevista già in anticipo, come si legge nel documento: «Giovanni Gambella è colpevole di quel reato. [Cioè quello di partecipazione ad atti di spionaggio. Tale affermazione viene pronunciata in un momento in cui Gambella non era stato ancora interrogato!] La legge prevedeva

l'obbligo di denuncia nel caso si sospettasse la commissione di atti di spionaggio. Tale obbligo era previsto indifferentemente dalla nazionalità della persona. Nel caso di accertata omissione, la pena massima prevista era la reclusione fino a tre anni; quali misure alternative l'ordinamento prevedeva provvedimenti restrittivi alla libertà personale (arresto, carcerazione preventiva).

Le «indagini» terminarono il 28 gennaio 1967. Il processo si svolse in quattro giorni presso il reparto politico della Corte Suprema e oltre a Gambella vide, quali imputati, altre cinque persone. La prova dell'accusa era la confessione della signora Kalocsán; Gambella in un primo momento non negò di aver saputo della dichiarazione di spionaggio della donna ma sostenne di non averla presa sul serio – la stessa difesa del Prof. Gyula Herczeg, a sostegno della loro innocenza. In uno dei documenti risulta che Giovanni Gambella, quale cittadino italiano, non aveva l'obbligo di denunciare Béláné Kalocsán per atti di spionaggio imputabili alla commissione, anzi era precisato che se avesse adempiuto tale obbligo conformemente alle leggi ungheresi, avrebbe commesso un reato secondo quelle italiane.

La Corte Suprema della capitale, dopo i quattro giorni di processo a porte chiuse del 20., 22., 23. e 24 febbraio 1967, in data 24 febbraio pronunciò la sentenza: sostenne la colpevolezza di Béláné Kalocsán imputata di primo grado, «in azioni di spionaggio come membro di un'organizzazione di spionaggio», di Giovanni Gambella imputato rispettivamente come «complice in azioni di spionaggio come membro di un'organizzazione di spionaggio.» Béláné Kalocsán fu condannata a 7 anni e 6 mesi di reclusione, all'interdizione dai pubblici uffici per 10 anni e alla confisca dei beni per un valore di 2500 Ft. Giovanni Gambella fu condannato come imputato di secondo grado a 5 anni e 6 mesi di carcere, alla confisca dei beni per un valore di 25 000 Ft e all'extradizione dal territorio della Repubblica Popolare d'Ungheria. Secondo le motivazioni delle due condanne, nel corso delle indagini era stata dimostrata la colpevolezza di Béláné Kalocsán, mentre Giovanni Gambella aveva commesso il reato di inadempienza al suo dovere di sporgere denuncia.

Lo stesso anno, il 7 maggio, il Consiglio dei Ministri ungherese concedette la «grazia» a Giovanni Gambella eliminando la restante parte della pena della reclusione e la confisca dei beni. La Corte Suprema il 15 agosto 1967, con un processo a porte chiuse, modificò la condanna di Béláné Kalocsán riducendola a 5 anni di carcere, a 6 anni di interdizione dai pubblici uffici e revocò la condanna della confisca dei beni. Gambella fu condannato per «compartecipazione ad atti di spionaggio ai danni dell'Ungheria».

Giovanni Gambella riferì poi alla dott.ssa Giovanna Gruber che aveva rovinato la sua carriera e aveva voluto lasciare l'Italia, perché era stato abbandonato dalle autorità italiane, e le fece capire che mentre stava in carcere temeva addirittura la pena di morte. Infatti, per le prime tre settimane era completamente isolato dal mondo esterno, non poteva né incontrare qualcuno della sua famiglia o della sua ambasciata, né nominare un avvocato. Risulta dai documenti che era chiaramente una decisione della politica ungherese come contraccolpo per lo stesso provvedimento nei confronti dell'imputato ungherese in Italia e la ragione non era la trascuratezza della diplomazia italiana.

Oltre a rovinare la vita degli imputati le conseguenze del processo determinarono per tanti anni non solo l'attività dell'Istituto, con la riduzione del numero dei corsi, l'impossibilità per la maggioranza dei docenti ungheresi di insegnarvi, il divieto per gli ungheresi di frequentarlo (nella prima metà degli anni '70 non era ancora consigliabile frequentare l'Istituto neanche per noi, studenti), ma anche l'insegnamento dell'italiano nelle scuole ungheresi, che perdettero il suo interlocutore di spicco, Gyula Herczeg, subito licenziato come ispettore e subì molte riduzioni.

E' sintomatico del clima politico di quei tempi che gli stessi docenti dei corsi dell'Istituto non sapevano del processo e capivano solo che qualcosa di molto grave era successo, senza conoscerne le ragioni. Tamás Kotzián, ottimo insegnante e la moglie, anche lei insegnante d'italiano, non solo avevano cessato di insegnare all'Istituto, ma subendo minacce da parte dei servizi segreti, avevano smesso completamente di partecipare a qualsiasi manifestazione pubblica che riguardasse l'italianistica limitandosi al loro lavoro di insegnanti liceali. Segno dei tempi: pur avendo ottimi rapporti, essendo stato Kotzián studente prediletto di Herczeg ancora ai tempi del suo incarico all'ELTE, non parlarono mai neanche fra di loro delle vicende passate.

Lo spirito, l'atteggiamento di Giovanni Gambella, tutta la buona volontà e la compassione con la quale si era avvicinato all'Ungheria, sono evidenti nelle sue poesie, «trovate per caso» nella biblioteca dell'Istituto e giudicate sovversive durante il processo polizia. (Non si spiega come siano state trovate se non perché le aveva fatte vedere o regalate a una persona che frequentava il suo corso e che poi le ha consegnate e alla polizia. E' del tutto improbabile che egli le avesse veramente dimenticate nella sala di lettura.)¹⁰

Il processo rivela così come il potere politico sia riuscito a prendere due piccioni con una fava: sia a ridurre l'insegnamento della lingua, la ricerca scientifica, l'editoria, cioè la diffusione della cultura, i contatti fra gli ambienti culturali e scientifici ostacolandone un incremento troppo esteso, sia allo stesso tempo ad eliminare, o almeno a isolare le persone che si occupavano della divulgazione della lingua e della cultura italiana, a cominciare da Herczeg che aveva sorpassato i limiti concessi alla sua attività, e che le autorità avevano preferito sostituire, in posizioni chiave, con persone fidate.

La Corte suprema dell'Ungheria il 22 gennaio 1992 assolse con formula piena Giovanni Gambella, dal reato di «compartecipazione ad atti di spionaggio ai danni dell'Ungheria». Come è stato riferito dal giornale «La Repubblica», «Il massimo organismo giurisdizionale ungherese, che si è pronunciato su questa vecchia vicenda da guerra fredda a due anni dalla piena restaurazione della democrazia nel paese, ha definito senza mezzi termini quel procedimento un 'processo farsa'».

Il riconoscimento, anche se arrivato con notevole ritardo, diede forse qualche soddisfazione alle vittime del processo, ma non poteva certamente compensare gli anni rovinati e le perdite della cultura, degli studi, dell'educazione. Infatti, Giovanni Gambella non volle saperne di riconoscimenti ufficiali da parte delle autorità ungheresi.

N O T E

- ¹ FRIED ILONA, *Árnyak a Bródy Sándor utcában*, «Élet és Irodalom», 2009. június 26, p. 12, *Italianisztika és állambiztonság*, «Betekintő», 2009/4, www.betekinto.hu *A politika fogságában*, in *Commemorazione ungherese di Gyula Herczeg*, a cura di Ilona Fried, bevezetővel és utószóval, <http://ita-logramma.elte.hu/archivio> Numero speciale 2, 2012, pp. 18–25.
- ² A Roma, nel 2013, ho incontrato l'Ambasciatore che stava già preparando il suo libro (nel quale ha anche ricordato il contributo delle mie ricerche) e ha condiviso con me le sue memorie di quegli anni. Cfr. ALBERTO INDELICATO, *Spie e professori nell'Ungheria di Kádár*, Le Lettere, Firenze 2014.
- ³ Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltár, d'ora in avanti: ÁBTL 0-14-655/1/531. Jelentés, Budapest, 1955. június 29.
- ⁴ ÁBTL 3.1.5. O-11566.
- ⁵ Ivi.
- ⁶ ÁBTL 0-14/655/1.
- ⁷ ÁBTL 3.1.5. O-11566/2.
- ⁸ Parenti, Firenze 1961, *Az olasz film története*, Magyar Filmtudományi Intézet, Budapest 1967.
- ⁹ *Giorni lontani. Appunti e ricordi*, Il Mulino, Bologna 1989.
- ¹⁰ Cfr. anche Pankovits József, *Fejezetek a magyar–olasz politikai kapcsolatok történetéből*, Gondolat Kiadó, Budapest 2006. Stefano Bottoni, *I rapporti commerciali italo-ungheresi durante la guerra fredda. Convergenze parallele?* «Storicamente», 9. (2013) 1. DOI 10.1473/stor430. http://www.storicamente.org/07_dossier/est/bottoni.htm.
- ¹¹ ELTE Levéltár, Herczeg Gyula.
- ¹² ÁBTL V-154082/3/290-315.
- ¹³ Con riferimento a Btk. 131. §. paragrafo /3/ articolo b./.
- ¹⁴ ÁBTL V-154082/3/316.
- ¹⁵ ÁBTL V-154082/3/317-319.
- ¹⁶ In quel modo fu messo praticamente anche lui al più possibile fuori gioco.
- ¹⁷ ÁBTL 3.1.9. V-154082/2.
- ¹⁸ *Quell'italiano non spiava*, «La Repubblica», il 23.01.1992.
- ¹⁹ Riferimento della dott.ssa Giovanna Gruber.

Fabio Mauri: Linguaggio è guerra

ANNA SZIRMAI

UNIVERSITÀ EÖTVÖS LORÁND DI BUDAPEST

LA GUERRA È UN TEMA ESTREMAMENTE AMPIO CHE RIGUARDA FORTEMENTE IL CAMPO DELL'ARTE. NEL MIO INTERVENTO VORREI PRESENTARE UN ATTEGGIAMENTO INTERESSANTE, UN MODO D'ESPRESSIONE UNICO LEGATO STRETTAMENTE ALLA TRAUMA DELLA GUERRA. ANALIZZANDO L'OPERA DI FABIO MAURI IN CHIAVE IDEOLOGICA (NEL CONTESTO DELLA STORIA, E DELL'ARTE) CI FA CAPIRE IL SUO UNIVERSO ARTISTICO. IL RAPPORTO DI MAURI CON LA STORIA, CON LA MEMORIA E CON L'ARTE STESSA SONO RAPPRESENTATI IN OPERE DIVERSISSIME, TRA CUI ANALIZZO IL *LINGUAGGIO È guerra* (1975).

FABIO MAURI (1926–2009) era una figura straordinaria dell'arte del secondo Novecento. Artista attivo in molti campi dell'arte, era fra i protagonisti delle avanguardie italiane e lo troviamo anche tra i fondatori della mitica rivista *Quindici* (1968). Gli anni Settanta furono testimoni della sua svolta artistica (non sarà l'ultima durante la carriera), dopo lo sperimentalismo del Gruppo 63 e un periodo di pittura monocromo, si orienta verso il nascente genere della performance. Nella serie di performance realizzati all'inizio degli anni Settanta, MAURI parla di questioni filosofiche, di storia, memoria con i mezzi dell'arte in un modo esplicito e mai udito prima.

La performance intitolato *Che cosa è il fascismo?* è realizzata per la prima volta nel 1971 in occasione di alcune lezioni tenute all'Accademia di Silvio d'Amico¹ a Roma. Le descrizioni dell'evento disegnano una scena tremenda, con marcia fascista ed esercizi di ginnastica (e di scherma) sotto il segno della svastica. Una vera e propria simulazione della mitologia fascista, dove il pubblico fu costretto a sedere sui tribuni, come i generali ai tempi fascisti². Il sollievo non venne neanche con il finale: i rumori del bombardamento demoliscono la cerimonia rituale³. Il fascismo è un ricordo ancora vivo nella cultura Italiana di oggi, e anche nella memo-

ria personale di MAURI. Quest'opera indica il percorso artistico che focalizza sulle rappresentazioni possibili del nazifascismo, della guerra, dell'ideologia e del ruolo dell'individuo nella memoria collettiva. Per MAURI il fascismo non era solo un periodo storico con le conseguenze orribili, era il simbolo del male universale, che non sparisce dal coscienza collettiva⁴. Come si può parlare della dittatura, dell'olocausto, degli orrori della guerra? Quali sono i metodi adeguati, i punti di riferimento comuni con il pubblico? Come si può trasmettere attraverso l'arte il ruolo particolare dell'ideologia nella vita quotidiana? Per capire cosa intende l'artista sotto il concetto dell'ideologia, conviene prima analizzare il suo atteggiamento verso la guerra.

MAURI E LA GUERRA

In diversi punti della sua biografia viene menzionata l'esperienza fondamentale della Seconda Guerra Mondiale e gli anni del dopoguerra vissuta in prima persona da MAURI. Lui stesso indica la sua arte come frutto di uno svolto totale a causa della traumatizzazione.

«La guerra mi ha stravolto⁵.» – Durante la guerra ha visto e vissuto la sofferenza così intensamente che poi non riuscì a liberarsene. I suoi problemi mentali furono curati da elettroshock, in seguito ha passato un intero anno in silenzio assoluto. Non parlò⁶. La guarigione fu lenta e dolorosa. Dopo aver uscito dalla clinica è cominciato un periodo di viaggio – nel senso concreto e spirituale. Ha trascorso sei anni in una comunità religiosa dove aiutava i bambini con un destino difficile, era qui che riavvicinò all'arte. Ricorda a questo periodo così: «È stato un ritorno alla vita. Se uno vuole uccidersi, desidera morire, può regalare la propria vita ad altri. Costa poco.⁷»

FABIO MAURI cercò di sublimare nell'arte la sofferenza incomprensibile della guerra. Nella sua opera guerra e arte si confondono⁸, creando un'atmosfera straordinaria e inquietante.

I suoi primi vent'anni di vita furono fonte d'ispirazione per la sua arte e per i concetti ben definiti che delineano l'universo *mauriano*. La sua arte è azione, anche quando dipinge, crea collage fotografico, non è mai passivo⁹. Gli interessa l'atteggiamento dell'uomo verso il mondo nel contesto storico – e contemporaneo. Non si occupa dell'arte autoreferenziale che è rivolto verso l'arte e l'artista stessa, lavora sulla realtà, sulla coscienza umana e sociale¹⁰. La verità, nel bene o nel male costituisce il tema fondamentale dell'arte di MAURI. Non accetta l'eufemismo, non sopporta la dimenticanza, ci fa vedere l'orrore e la bellezza della vita, della realtà.

MAURI E IL LINGUAGGIO

L'altra metà del titolo dell'opera in questione (*Linguaggio è guerra*) è altrettanto interessante.

Da diversi aspetti, il linguaggio è un concetto di forte referenzialità per MAURI. Rappresenta il metodo di comunicazione, il sistema che crea ordine nel mondo e

una sorta di manifestazione culturale. L'aspetto «*metalinguistico*» (riferito da vari studiosi¹¹) è il legame tra l'artista e il fruitore tecnicamente creato attraverso l'opera d'arte. Il linguaggio è nello stesso tempo il canale di comunicazione, e il metodo espressivo originale dell'artista. L'arte «parla» attraverso il linguaggio e il messaggio stesso è il linguaggio.

I due concetti – guerra e linguaggio – sono fortemente legati. Nella dittatura nazista e fascista il linguaggio ebbe un ruolo speciale nella comunicazione di massa – regolato dal potere. La verità e la giustizia come le norme principali dell'etica furono rappresentate infiltrati dall'ideologia fascista/nazista. Quindi la realtà come entità oggettiva fu intossicata dal linguaggio ideologico. MAURI ci fa capire attraverso l'arte che nella memoria collettiva e individuale furono anche contaminate dall'ideologia. Mette in evidenza le domande che riguardano la purezza della memoria, la valenza storica degli avvenimenti. Problematizza il concetto della cultura come trasmissione dell'ideologia e il linguaggio alterato come frutto di tale sviluppo ideologico. La visualità, la comunicazione, l'educazione, la coscienza collettiva furono tutti dominati dalla propaganda aggressiva prima e durante la Seconda Guerra mondiale. Nelle opere di MAURI vediamo la trasformazione della memoria collettiva con l'aiuto di piccoli segni e gesti riconosciuti dal pubblico in base alle esperienze (dirette o indirette) della guerra. Conosciamo tutti i segni visivi che usa la dittatura, li riconosciamo come «fatti» o come documentazioni di noti avvenimenti storici (svastica, marcia fascista, stella ebraica). Quindi l'arte diventa un mezzo che trasmette l'ideologia, attraverso un particolare «linguaggio» artistico.

La dimensione «meta-linguistica» nell'atteggiamento di Mauri è rintracciabile soprattutto nelle Proiezioni¹². In questa serie di opere multimediali, l'artista proietta contenuti diversi (documentazioni cinematografiche oppure film di finzione) su persone o cose – letteralmente. Il pezzo più interessante si intitola *Intellettuale*¹³, in cui Pier Paolo Pasolini, amico fraterno di MAURI è lo schermo, e il suo film *Il Vangelo secondo Matteo* viene proiettato sul corpo del regista¹⁴. Scena forte e autoreferenziale, che illustra perfettamente il potere della visualità. L'opera e l'artista a questo punto diventano uno¹⁵, ma l'artista non è più capace di controllare il suo lavoro¹⁶. Pasolini partecipa nell'opera di MAURI in modo passivo, seduto nel buio. Nel suo saggio, FEDERICA BORÀGINA ha elaborato un'analisi completa dell'opera e arriva alla conclusione che essa sia la metafora perfetta dell'ars poetica di FABIO MAURI: «l'arte è un organismo vitale, autonomo anche rispetto al suo creatore, veicola i contenuti del mondo e dell'uomo tramite la sua finita e reale trascendenza¹⁷».

Il linguaggio usato in modo interdisciplinare ha un ruolo fondamentale nell'opera di MAURI. L'arte totale (Il *Gesamtkunstwerk*) nasce dalla presenza di diversi linguaggi artistici, le arti visive, il film, il teatro rituale e la performance fanno tutti parte di una creazione complessa. Il pubblico si mette in contatto con la sostanza dell'opera, non resta indifferente. L'arte di MAURI è scomodamente personale, pur parlando di vicende universali. Il passato diventa innegabile e ineliminabile, facendo anche riferimento al contesto attuale. MAURI è crudele, non ci lascia dimenticare e no ci consola con una versione più sopportabile degli avvenimenti. Ci confronta con la realtà orrende e riconoscibile.

MAURI NEL CONTESTO CONTEMPORANEO

Prima di arrivare all'opera in questione, occorre riassumere il contesto in cui FABIO MAURI crea il *Linguaggio è guerra*. Nel 1975 l'arte italiana fu un campo pieno di sperimentazioni multiformi, in gran parte (ma non esclusivamente) legati alla contestazione politica rimasto dal '68. Gli anni Settanta furono un periodo particolarmente ricco dal punto di vista artistico, recentemente riscoperto dalla storia dell'arte contemporanea (italiana e internazionale). È addirittura percepibile una sorta di «rinascimento» del decennio, negli ultimi anni varie mostre e ricerche si sono focalizzati sulla diversità artistica degli anni Settanta¹⁸. Per vari motivi il periodo è interessante anche come riferimento all'arte contemporanea, ma soprattutto come testimonianza che l'arte in Italia era (ed è) capace di creare e conversare l'atmosfera creativa anche in tempi di crisi sociale o politica. Gli avvenimenti storici degli Anni di Piombo: l'attività delle Brigate Rosse; il «furore» del Settantotto è ancora vitale e il rinvenimento dopo il boom economico furono tutti aspetti che ebbero ispirato fortemente l'arte del periodo.

Il decennio era pieno di novità: da un lato, il nascente genere dell'arte concettuale italiana che usa segni verbali (legato ma non uguale alla versione americana) fu al centro dell'attenzione, dall'altro lato la performance, l'azione e il teatro e la fotografia sperimentale furono le direzioni più innovative dell'epoca¹⁹. Tra i temi più discussi troviamo i problemi della società contemporanea; la situazione dell'arte nel contesto contemporaneo. Inoltre è notevolmente presente la tematica *dell'altro* (in quanto siamo influenzati nel nostro comportamento dalla cultura di appartenenza; questioni legate alla libertà e volontà individuale; società collettiva e motivazioni individuali ecc.)²⁰ Il sistema come concetto dell'ordine e metodo della categorizzazione del mondo, la sperimentazione che oltrepassa le frontiere furono altri campo d'interesse degli anni Settanta.

In questo ambito pluriforme l'atteggiamento di MAURI trova il suo posto come una manifestazione dell'arte politica senza uscire dal campo strettamente artistico²¹. Nelle opere di MAURI gli strumenti artistici sono utilizzati in modo delicato e non esagerato. L'estetica emerge dal messaggio e non dalla tecnica della realizzazione dell'opera. Cito FABIO MAURI:

Per me l'arte che si politicizza è in realtà un'arte che approfondisce la coscienza e la conoscenza del mondo, che scopre il destino formato da caratteri interiori e personali, persino fisici, e da elementi esterni ed eterogenei, estranei.²²

Quindi l'arte di MAURI è sensibile ma nello stesso tempo determinato e conscio. La coscienza in tale contesto riferisce ad un'attenzione profonda verso il presente, una concentrazione verso il contesto socio-culturale attuale, ovviamente in base alle esperienze del passato.

L I N G U A G G I O È G U E R R A

Come abbiamo visto, la memoria, la storia e il linguaggio come trasmissione dell'ideologia furono al centro della ricerca di MAURI. Questo interesse è identificabile anche nella scelta dei materiali che usa nelle opere. Il film, la fotografia sono sostanzialmente legati alla memoria, all'intenzione di immortalare un evento anche banale, per ricordare. La fotografia è la protagonista dell'opera-libro intitolato *Linguaggio è guerra*. Letteralmente è un libro pieno di fotografie che a prima vista non rivela il suo segreto...

Nel caso di quest'opera al centro della sperimentazione di MAURI sta l'atteggiamento critico-ironico verso la rappresentazione visuale della guerra. Con il libro-d'arte cerca di ricontestualizzare il genere della fotografia, ritenuto come fonte della verità. Utilizzando attraverso ritaglio e montaggio foto pubblicate in riviste tedesche e inglesi durante e dopo la Seconda Guerra Mondiale, e documentazioni fotografiche delle faccende belliche, crea una finzione quasi identica alla realtà. Su tutte le foto-montaggi troviamo un timbro (appena visibile) con lo scritto: *linguaggio è guerra/ language is war*. Una modificazione del genere crea un'atmosfera insolita: vediamo le foto che sembrano rubate dalle agenti segreti, sembrano essere del tutto reali e affidabili. Seguendo la teoria di MAURI, si potrebbe costruire un incompiuto sillogismo aristotelico²³:

1. l'arte è un linguaggio
2. il linguaggio è guerra²⁴
3. arte è guerra?

All'ultima affermazione è stato aggiunto un punto interrogativo, perché nel contesto costruito da MAURI, l'arte assomiglia alla guerra in quanto sublima un'ideologia in atti veri (ma, sottolinea MAURI non è identica alla vita²⁵). Il linguaggio, come la guerra ha uno scopo ben preciso che vorrebbe raggiungere. L'arte per MAURI è più un atteggiamento, un'azione verso le cose, verso il mondo, in questo senso è paragonabile alla guerra.

Il modo in cui il concetto del linguaggio è guerra è rappresentato spiega l'intenzione. La fotografia è un mezzo efficace per illustrare il potere e l'ideologia. È anche importante come fonte e frutto della memoria. In un'intervista²⁶ MAURI sostiene che la memoria personale di un individuo non sia un flusso o un percorso continuo. Ricordiamo piuttosto a momenti, racchiudiamo nella memoria immagini, piccoli gesti o magari odori con particolare significato personale.

Per questo motivo è brillante la scelta di MAURI di usare la fotografia come rappresentazione di una realtà storica (simbolo della verità) e un contesto ideologico. La visualità schematica delle dittature che idoleggia la forza fisica e la purezza di razza crea una tensione con la realtà brutale degli anni 30-40. Senza un minimo riferimento all'inganno, le foto rappresentano la guerra come un'opera d'arte. Il timbro – che potrebbe essere un dettaglio inosservato – ha un valore forte: fa l'impressione di ufficialità. Senza leggere le parole sul timbro lo spettatore pensa di vedere una documentazione militare.

FEDERICA BORÀGINA ha rivelato nella sua analisi²⁷, che MAURI concentra su una certa formalizzazione sulle foto. Rispetta 3 regole principali: *scene statiche* (non troviamo una macchina in corsa), *simmetria delle figure*, e *frontalità* delle persone se sono presenti. Costruisce un semplice a rigida sistema visuale (addirittura un' iconografia se vogliamo) in cui le foto avvicinano di più alla visualità fascista.

Il banale dettaglio che rende il concetto più complesso e interessante è il timbro. È presente in ogni pagina ma è mai completo e quasi mai facile a leggere. A cosa serve un segno così? Per quale motivo è poco visibile? A che cosa riferisce il timbro come oggetto?

La sigillografia (o sfragistica) è la scienza che si occupa dei timbri e la loro iconografia. Un timbro può avere tre funzioni diversi: verificare una proprietà, autenticare l'originalità di un documento e garantire la sicurezza di un segreto. Una domanda interessante che nel caso di Linguaggio è guerra quale funzione presenta il timbro?

Da un lato rappresenta l'originalità dell'opera, nello stesso tempo è anche percepibile come un segno della proprietà (dell'artista), e infine è ovvio che racchiuda in sé un vero segreto. Da questo punto di vista, il timbro non dà informazione nuova. Dall'altro lato, la presenza di un timbro, oltre il senso di una documentazione ufficiale, ci fa pensare ad una cartolina postale. E così è creato la tensione tra un'immagine militare che fa vedere la grandezza del Terzo Reich, e nello stesso tempo implica la visualità di un messaggio personale-banale. Ispirato dall'atteggiamento critico-ironico di MAURI, potremmo anche vedere le foto come versioni radicali delle cartoline da guerra, con la stessa atmosfera glorificante disegnato con lo stesso tipo di visualità.

Ancora una volta l'ideologia viene messa sulla scena – nella visualità schematica delle fotografie e nelle impressioni che implicano. L'ideologia totalitaria determina le scelte personali: ti dice cosa vestire, come salutare, come pensare, cosa amare e soprattutto cosa odiare²⁸. L'ideologia determina la vita e determina la morte attraverso il linguaggio. Nella guerra l'uomo e il suo «prodotto intellettuale» (il linguaggio) sono profondamente collegati, addirittura indivisibili. La contraddizione tra un linguaggio come fenomeno abbastanza personale e il concetto dell'ideologia intesa come linguaggio è una delle tensioni più forti dell'opera di FABIO MAURI. Per concludere ritorno alle parole di FABIO MAURI:

Forse il linguaggio appare come è: primo e ultimo atto di proprietà intransigente sull'uomo e il suolo. Le immagini hanno scarsa capacità logica e molta efficacia nel rilevare il dato fisico di un problema. Il libro si chiede se l'uomo come idea e come fatto in sostanza è quel linguaggio.²⁹

N O T E

¹ *Quindici* diretta da Alfredo Giuliani, a cui collaborarono Nanni Balestrini, Renato Barilli, Giorgio Celli, Umberto Eco, Nello Ponente, Fabio Mauri, Antonio Porta e Enrico Filippini. F. BORÀGINA, *Fabio Mauri «che cosa è, se è, l'ideologia nell'arte»*, Rubbettino Arte Contemporanea, Roma 2012, p. 22.

² M. DE LEONARDIS, *Fabio Mauri*, Catalogo dei viventi, 2015. <http://cinquantamila.corriere.it/story-TellerThread.php?threadId=MAURI+Fabio>.

³ Oggi: L'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica «*Silvio d'Amico*».

- ⁴ L. CHERUBINI, «Fabio Mauri. Un pensiero fisico», in: Flash Art, Nr. 266, 2007. http://www.flashartonline.it/interno.php?pagina=articolo_det&id_art=139&det=ok&titolo=FABIO-MAURI.
- ⁵ M. F. ZEULI, *Il Binomio arte-guerra analizzato nella figura di Fabio Mauri attraverso alcune delle sue più significative opere*. <http://www.artedeologia.it/>.
- ⁶ L'azione è stata eseguita anche alla Biennale di Venezia nel 1974, al Performing Garage a New York nel 1979 ed al Museo Pecci a Prato in occasione della mostra «Inside out» nel 1993. M. F. ZEULI, *op. cit.*
- ⁷ «Mauri ricorda la propria storia – lui partecipò, con l'amico Pier Paolo Pasolini nel 1938, a una riunione fascista a Firenze che fu il «modello» per la performance». K. LAMBERT, «L'etica dell'estetica. L'arte totale di Fabio Mauri e la sua «memoria responsabile», in: Luxflux. <http://www.luxflux.org/megaz/1/articmo.htm>.
- ⁸ K. LAMBERT, *op. cit.*
- ⁹ M. DE LEONARDIS, *op. cit.*
- ¹⁰ M. DE LEONARDIS, *op. cit.*
- ¹¹ M. DE LEONARDIS, *op. cit.*
- ¹² M. F. ZEULI, *op. cit.*
- ¹³ F. BORÀGINA, Fabio Mauri «che cosa è, se è, l'ideologia nell'arte», Rubbettino Arte Contemporanea, Roma 2012, p. 50.
- ¹⁴ *Ibidem.*
- ¹⁵ *Ibidem.*
- ¹⁶ *Senza, Senza ideologia, Senza titolo* sono alcuni titoli di azioni della serie *Le Proiezioni*: film su oggetti e corpi, dal 1975 (fonte: fabiomauri.com).
- ¹⁷ Fabio Mauri, *Intellettuale*, 1975, *Il Vangelo secondo Matteo* di/su Pier Paolo Pasolini, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna.
- ¹⁸ F. BORÀGINA, *op. cit.*, p. 52.
- ¹⁹ *Ibidem.*
- ²⁰ *Ibidem.*
- ²¹ *Ibidem.*
- ²² *Anni 70 Arte a Roma*, Palazzo delle Esposizioni, a cura di Daniela Lancioni, 17 dicembre 2013–2 marzo 2014, «Addio Anni 70» a Palazzo Reale di Milano, a cura di Francesco Bonami e Paola Nicolini 31 maggio-2 settembre 2012, Quadriennale di Roma dedicato all'arte degli anni 70: *L'arte negli anni '70. Le parole e le immagini*, 2012.
- ²³ Nei saggi del catalogo della mostra *Anni 70 Arte a Roma* sono analizzate ampiamente le caratteristiche dell'arte dell'epoca. *Anni 70 Arte a Roma*, Palazzo delle Esposizioni, a cura di Daniela Lancioni, 17 dicembre 2013–2 marzo 2014. Catalogo della mostra, Iacobelli Editore, Roma 2013.
- ²⁴ D. LANCIONI, «Guida pratica alla visita della mostra» in: *Anni 70 Arte a Roma*, Catalogo della mostra, Palazzo delle Esposizioni, 2013-2014, Iacobelli Editore, Roma 2013, p. 122.
- ²⁵ L. MELONI, «L'arte si fa politica/l'arte resta arte», in: *Anni 70 Arte a Roma*, Catalogo della mostra, Palazzo delle Esposizioni, 2013-2014, Iacobelli Editore, Roma 2013, p. 65.
- ²⁶ S. CHIODI intervista FABIO MAURI. «Senza paura nel buio», in: Flash Art, Nr. 277, 2009. http://www.flashartonline.it/interno.php?pagina=articolo_det&id_art=388&det=ok&articolo=FABIO-MAURI.
- ²⁷ F. BORÀGINA, *op. cit.*, p. 86.
- ²⁸ T. TRINI, «Fabio Mauri: il linguaggio è guerra», in: *Data*, Nr. 2, anno IV, Milano, primavera 1974.
- ²⁹ F. MAURI, *Linguaggio è guerra*, 1975.
- ³⁰ F. MAURI – Artista a cura di L. Cortini, Roma 2007. <http://www.aamod.it/file-da-collocare/la-memoria-visiva-di-chi-pensa-e-crea?searchterm=memoria+visiva>.
- ³¹ F. BORÀGINA, *op. cit.*, p. 88.
- ³² Fabio Mauri, *op. cit.*
- ³³ Fabio Mauri, *op. cit.*

Etica ed estetica del cecchino nella narrativa di Nicolai Lilin

UGO FRACASSA
UNIVERSITÀ ROMA TRE

IN ANNI RECENTI IL CECCHINO È DIVENTATO, IN ITALIA, UNA FIGURA CENTRALE NELL'IMMAGINARIO NARRATIVO, ANCHE IN VIRTÙ DELLA COSTITUTIVA ASIMMETRIA IMPLICATA IN UNA FUNZIONE MILITARE CHE PARE PREFIGURARE LA LOGICA DI MOLTI CONFLITTI CONTEMPORANEI. L'ESIGUO CORPUS NARRATIVO, COSTITUITO DA *CADUTA LIBERA* DI NICOLAI LILIN IN DIALOGO CON *MARINE SNIPER (TIRATORE SCELTO, NELLA TRADUZIONE ITALIANA)*, LA BIOGRAFIA DI UN *MARINE* REDUCE DAL VIETNAM, E COL FILM RECENTEMENTE TRATTO DA CLINT EASTWOOD DALLE MEMORIE DI UN veterano della guerra in Iraq¹, permetterà di gettare sul tema uno sguardo trasversale. Kolima, arruolato nell'esercito russo come *sabotatore* per combattere in Cecenia, già protagonista del romanzo d'esordio di NICOLAI LILIN quando era ancora un ragazzo alle prese con una dura *educazione siberiana*, conosce i trucchi del mestiere (delle armi) per tradizione familiare, o meglio patrilineare, prima ancora che per averli appresi sul campo di addestramento militare:

Prima di sparare con il fucile di precisione mi coprivo l'occhio sinistro con un cartoncino che portavo sempre con me, infilato nella piega del cappello. Era un vecchio trucco che mi aveva insegnato mio nonno Nikolaj.²

L'autore, la cui omonimia col protagonista è allusa nel diminutivo Kolima, dà prova nel romanzo del 2010 di conoscere i trucchi del mestiere (del racconto) adottando per l'intero arco narrativo della trilogia il punto di vista e la prospettiva, anche ideologica, del proprio *eroe*. Ciò che negli studi narratologici viene designato come *focalizzazione interna fissa*, infatti, corrisponde ad una restrizione del campo visivo³, duro tirocinio cui il lettore di *Caduta libera* è sottoposto per l'intera durata della vicenda, a costo di *sbilanciare* la sua percezione dei fatti. Nel corto circuito editoriale

responsabile del caso LILIN, il cerchio si chiude in copertina del volume Einaudi dove, nel tiratore che occhieggia dietro il mirino del fucile e ci punta, è facile riconoscere la faccia mediaticamente esposta dello scrittore italofono venuto dalla Transdnestria (al secolo Nicolaj Veržbickij). Se così è, il lettore viene spesso invitato, in queste pagine, a chiudere un occhio insieme a Kolima, fino a ridurre il proprio punto di vista al limite di una, non ancora attestata, *focalizzazione monoculare* (secondo una fortunata ipotesi paraetimologica, *cecchino* è colui che simula la *cecità* di un occhio per mirare)⁴.

L'esperienza bellica si svolge per il protagonista in un indistinto, per certi versi ipnotico per altri allucinatorio, habitat prepolitico. Nella guerra di Kolima è innanzitutto impossibile qualsiasi proiezione storicizzante nel passato o progettuale nel futuro: «Nessuno di noi pensava al passato o al futuro, tutti quanti eravamo nell'oggi, immersi in un lungo e unico giorno».⁵

In tali condizioni diventa impossibile esperire e perfino immaginare una temporalità altra, ovvero qualsiasi forma di resistenza al regime temporale vigente⁶. In *Caduta libera* la catena di trasmissione tra l'azione del cecchino e le ragioni geopolitiche del suo agire eterodiretto è integralmente disinnescata dall'utilizzo narrativo della prima persona, dalla scelta omodiegetica del narratore, dal monopolio del suo punto di vista inchiodato all'*hic et nunc* del teatro di guerra.

L'indottrinamento cui pure Kolima è sottoposto dal tenente Nosov, comandante spietato ma che si rivelerà incline ad assumere l'*imago* paterna proiettata dai sottoposti, cementa il reparto dei sabotatori grazie ad una vischiosa miscela di onore militare e sentimenti camerateschi. Questo il sermone impartito dall'ufficiale un attimo dopo aver scuoiato vivo un nemico:

Ricordate che essere cattivi non vuol dire tagliare il naso o le orecchie ai morti, per poi farsene delle collane o un portachiavi... Non dovete violentare le donne, o picchiare i bambini. Provate a guardare dritto negli occhi il vostro nemico quando è ancora vivo e respira, può bastare questo... E se vi avanzano le palle per fare qualcosa in più, beh, fatelo pure...⁷

Sulla questione degli stupri sistematici (e, più in generale, della violenza indiscriminata sui civili) nel drammatico contesto delle *nuove guerre*, dovrò tornare più avanti ma, intanto, conviene soffermarsi su quel sentimento di *fratellanza ostile* che giustifica le azioni più efferate del cecchino e della sua squadriglia (non escluse le violenze su donne, minori, civili). Ben presto, ancora in fase di addestramento, Kolima sperimenterà in prima persona effetti e ragioni di quel familismo militare incoraggiato dagli ufficiali istruttori: «fra di noi il nonnismo non esisteva: eravamo come fratelli, perché ognuno sapeva che nei momenti difficili è sempre meglio avere vicino un fratello che un nemico»⁸. In un simile contesto, il capitano Nosov «era come un fratello più grande»⁹. Intanto, proprio a proposito di questa particolare fratellanza sarà il caso di procedere ad un primo rimando intertestuale.

CHARLES HENDERSON, veterano del corpo dei *marines*, in attività per 23 anni, dal Vietnam alla guerra del Golfo, pubblica nel 1986 *Marine Sniper*, la biografia del sergente armiere Carlos Hathcock, divenuto «leggenda delle truppe speciali» (così il

sottotitolo italiano) per le straordinarie performance di cecchino in Vietnam. Si tratta di una biografia romanzata ovvero di una narrazione documentaria, fondata su carte d'archivio, testimonianze personali e corredata da una sezione fotografica. Insomma, Henderson si presenta come narratore *embedded* e non nasconde l'orizzonte patriottico-propagandistico della vicenda. Anche in un simile contesto ideologico tuttavia l'operato del cecchino *marine* continua a dipendere in prima istanza, non da motivazioni politico-nazionalistiche, bensì dal vincolo di *fratellanza* tra i soldati delle truppe speciali. Il racconto si apre sull'uccisione di un bambino in procinto di consegnare armi ai vietcong:

Quel ragazzo non era solo un altro dei tanti vietnamiti che si spostavano con la bicicletta; era un mulo che riforniva i Vietcong, portando armi e munizioni a una pattuglia nemica. Al calar della notte, i fucili che quel dodicenne malnutrito si sforzava di trasportare sarebbero stati puntati contro i *fratelli marines* di Hathcock.¹⁰ Hathcock non avrebbe voluto uccidere uomini e tanto meno fanciulli. Ma sapeva che quello non era un ragazzo qualunque. In guerra i bambini crescono rapidamente. E i marines muoiono sul colpo per le pallottole sparate da dodicenni esattamente come per quelle sparate da uomini.¹¹

Un identico battesimo del fuoco – l'uccisione di un ragazzino iracheno che trasporta una granata – attende Chris Kyle al suo arrivo a Falluja, nei primi minuti di *American Sniper* di CLINT EASTWOOD. Nella versione cinematografica di *American Sniper*, del resto, sarà possibile ravvisare quasi un catalogo ragionato dei motivi maggiormente ricorrenti nella narrazione letteraria del cecchino. Primo fra tutti quello della *fratellanza*: lo sniper texano esercitava il proprio istinto di protezione, fin da bambino e fuor di metafora, direttamente sul fratello minore (destinato anch'egli a partecipare alla guerra in Iraq con esito però tutt'altro che eroico).

La personale visione della campagna militare si caratterizza in Kolima (e conseguentemente in LILIN, per quanti prestano fede all'avvertenza sulla quale si apre il libro del 2010), che la assume in quanto condivisa tra le forze armate russe, per un'idea confusiva del nemico, immancabilmente definito *arabo* in barba alle appartenenze etniche. Non diversamente si comportavano i *marines* impegnati sul campo in Vietnam, per i quali il nemico era, genericamente, Charlie.

Charlie è per l'appunto, anche la donna vietcong chiamata Apache che Carlos Hathcock *neutralizzerà* e alla quale HENDERSON intitola un capitolo della sua biografia:

Era una donna attraente di circa trent'anni, alta solo un metro e sessanta. I capelli neri e lucenti erano raccolti in una crocchia sulla nuca. Il naso era piccolo e appuntito e aveva grandi occhi marrone chiaro: un accenno a una possibile discendenza francese.¹²

Oltre ad essere un nemico, Apache è la spietata torturatrice che sevizia i prigionieri americani a Quota 55. Il trattamento riservato alla sua figura, il peso narrativo del personaggio in *Marine sniper*, meritano qualche attenzione in quanto pongono con chiarezza la questione del femminile nelle *narratives* del cecchino, tra Vietnam e Cecenia. I modi della rappresentazione del personaggio, pur sommarî in HENDERSON,

lasciano filtrare qualche brivido di attrazione/ repulsione, a partire da quell' «attraente» concesso alla vietcong, per continuare con l'ipotesi di meticcio ventilato nel riferimento ad una fisionomia francese dell'aguzzina. Coerentemente, allora, il suo fatale avvistamento si colora di voyeurismo: «È una donna! Sta togliendosi i calzoni. – Sta pisciando, Carlos. – È lei? È Apache? – È lei!»¹³. Quando, infine, la pallottola esplosa da Hathcock la raggiunge spezzandole «la clavicola e la spina dorsale [...] mandando sangue e cartilagini sulle felci verdi che crescevano sui bordi del sentiero»¹⁴, nell'esultanza lo *sniper* non manca di apostrofare la vittima con un insulto a sfondo sessuale: «Già, ce l'abbiamo fatta. Abbiamo ammazzato quella lurida puttana. Ora non torturerà più nessuno»¹⁵. Una tortura, in particolare, generosamente descritta in una delle pagine più cruente della biografia, aveva colpito il sergente armiere e con lui, il lettore: l'evirazione ai danni di un *marine*, episodio che conclude in crescendo l'ottavo capitolo. Ciò che qui si suggerisce è pertanto la natura proiettiva di quella violenza sessuale che pare sostituire, per inversione, lo stupro ai danni delle donne locali, irrepresentabile per lo scrittore *embedded*.

Che la presenza femminile nella memorialistica di guerra sia strutturalmente minoritaria è dato difficilmente controvertibile ed ha assunto perciò, nelle narrazioni letterarie di argomento bellico, una funzione generica. Ciò che colpisce è piuttosto la misoginia implicita e perfino esibita in alcune di queste narrazioni, segnatamente nel romanzo di NICOLAI LILIN. «Se vuoi salvarti, amico, devi fare quello che ha fatto il nostro capitano [...] Basta sposare la guerra, volerle bene, e lei ti amerà per sempre...»¹⁶. L'universo maschile dell'esercito russo e la fratellanza conclamata tra le fila dei sabotatori ammettono per i personaggi femminili rare, brevi e controverse apparizioni. Un esempio su tutti è rappresentato dalla donna del cecchino mercenario al soldo dei ceceni, che paga la propria spudoratezza e sfacciataggine da *pornostar*, letteralmente, perdendo la faccia:

nel mirino è apparsa una ragazza giovane, con dei lunghi capelli biondi nascosti sotto un cappellino militare. Sembrava una di quelle pornstar americane che si fanno fotografare mezze nude abbracciate a delle armi. [...] È stato un attimo, lungo appena mezzo respiro, e ho colpito anche lei.[...] il cappellino militare era volato via, la testa sembrava gonfia, enorme, ma metà del viso non c'era più.¹⁷

Insomma, al di là delle giudiziose ma non particolarmente convincenti riflessioni a proposito dell'orrore della guerra, che pure l'autore propone con cadenza regolare, spira nel mondo esclusivamente maschile del secondo capitolo della trilogia siberiana un'aura vagamente arcadica, tale che il mondo in guerra risulta infine, forse proprio perché *ginecoesente*, paradossalmente il migliore dei mondi possibili.

Un ultimo episodio legato all'uccisione di una donna «vestita da militare, con lo stemma di un gruppo di fondamentalisti islamici cucito sulla manica»¹⁸, illustra in modo trasparente una procedura costantemente reiterata da LILIN – ma lo stesso espediente era stato utilizzato da HENDERSON e lo sarà da EASTWOOD – allo scopo di sollevare il protagonista e i suoi commilitoni da qualsiasi responsabilità morale per ciò che si apprestano a commettere, in questo caso lo spietato omicidio della giovane. Solo dopo aver messo in luce, cioè, gli elementi di una indegnità morale

attribuibili al nemico, le scene di violenza, contro Charlie come contro gli *arabi*, possono essere rappresentate fin nei dettagli più macabri e morbosi, senza pericolo di suscitare riprovazione da parte di un lettore ormai persuaso di trovarsi, con il suo eroe, dalla parte giusta del conflitto. Nel caso della fondamentalista islamica si adducono le siringhe ammucciate in un angolo, «usate, macchiate di marrone, probabilmente eroina»²⁰, come pure il «pezzo di hashish bello grasso»²¹ lasciato accanto al sacchetto di tabacco. L'anestetico emotivo fornito a buon mercato da simili stratagemmi narrativi dovrebbe garantire al lettore, non senza qualche sottinteso (incestuoso, in questo caso), la licenza voyeuristica di poter godere dello sbudellamento della tossicomane musulmana senza dover rendere conto alla propria coscienza:

Il sergente degli esploratori ha afferrato per il collo la donna con una delle sue mani enormi, e l'ha tenuta ferma. Lei tentava di graffiargli la faccia, scalcia, ma lui sorrideva, come se quella fosse sua figlia e stessero giocando insieme sul divano di casa. Senza movimenti bruschi le ha infilato il coltello nel petto, all'altezza del seno sinistro. La lama è entrata senza difficoltà, e lui ha continuato a spingerla dentro piano piano. Sembrava si stesse gustando ogni momento [...] Il sergente l'ha sollevata e l'ha messa seduta. Sembrava una bambola rotta [...] «Così da brava... Vedi che è stato tutto veloce, senza sofferenze»²²

Non diversamente in *Tiratore scelto* l'uccisione di un francese collaborazionista comporta, particolarmente in ragione dell'origine occidentale della vittima, un'ingente dose di lenitivo etico, somministrata questa volta sotto forma di sospetta pedofilia: si tratta di «un francese sulla cinquantina con una leggera calvizie, ma con capelli lunghi»²³, «un interrogatore per Charlie. Uno dei migliori professionisti del ramo. Penso che si diverta anche. Sa, sesso sadomaso, gli piacciono i bambini»²⁴. Tocca, insomma, al lettore il compito di *chiudere un occhio*, stavolta in senso metaforico, sulle responsabilità morali, sui crimini e le atrocità perpetrati in guerra dai *nostri*. La medesima tecnica viene riproposta sul grande schermo da EASTWOOD, sia quando indugia su un guerrigliero iracheno, soprannominato il Macellaio, le cui sevizie a colpi di trapano su giovani vittime sono immancabilmente propedeutiche ad azioni *esemplari* dei *marines*, sia quando inserisce in una scena d'azione in interni una furtiva carrellata sui macabri trofei delle decapitazioni, allineati su una mensola. Ciò assicura l'immunità emotiva ad un pubblico in procinto di delibare le letali ritorzioni dell'*american sniper* ormai al sicuro da qualsiasi inibizione pacifista o non violenta.

La principale garanzia di non compromissione per il protagonista e per i suoi alleati lettori, però, sta a monte di ogni dispositivo retorico e consiste nello statuto subumano attribuito al nemico a partire da premesse che legano, nel racconto, l'abilità del tiratore a trascorsi sportivi e/o venatori.²⁵ In un breve dialogo tra Hathcock e il suo *socio* durante un appostamento in Vietnam, nel primo capitolo del libro dal titolo inequivocabile: «Tiro al bersaglio a Duc Pho», il cechino torna con la mente al suo passato sportivo

«Le gare indoor dovrebbero essere in pieno svolgimento in questo periodo», disse Burke. «Quando è stata la prima volta che hai sparato in una gara indoor, sergente?» – «Quand'ero nelle Hawaii. Vinsi il titolo individuale. Fu lì che conobbi il capitano Land»²⁶

Anche in *American Sniper*, il flashback che ci informa dell'apprendistato, venatorio stavolta, del giovanissimo Chris Kyle, inquadrato mentre abbatte il suo primo cervo sotto gli occhi severi ma compiaciuti del padre, interviene immediatamente dopo il breve prologo iracheno. Il romanzo di NICOLAI LILIN, ancora una volta, ripropone diligentemente anche questo motivo (se qualche trasgressione è possibile segnalare in *Caduta libera*, non riguarda certamente le regole del genere adottato).

«Ehi, fratello, sai come sparano in Siberia? Colpiscono un scoiattolo nell'occhio da una distanza di trecento metri!» [...] Mi è capitato spesso di incontrare cecchini ucraini, lituani ed estoni, tiratori molto abili che provenivano dalla scena sportiva dell'ex Unione Sovietica; sparavano con precisione, ma a molti mancavano le basi della tecnica militare. La mia educazione da cacciatore nei boschi della Siberia, ricevuta quand'ero un ragazzino da nonno Nikolaj, ora mi tornava estremamente utile.²⁷

A questo punto l'assimilazione del bersaglio/preda alla vittima umana del cecchino si limita ad esplicitare un sillogismo già apertamente dispiegato per l'intelligenza del lettore. Così, per esempio, in *Marine sniper*:

Il primo colpo fece fare una capriola al militare di testa. Hathcock ricordò quando in Arkansas sparava ai conigli che correvano nei campi e sembrava che rotolassero come tanti palloni quando i suoi proiettili calibro 22 a punta cava li colpivano. Questa volta era un adolescente che giaceva disteso a terra scaldiando e strillando mentre moriva colpito da una pallottola che lo aveva preso in piena pancia sbudellandolo.²⁸

La logica asimmetrica che costituisce la relazione tra il cecchino e la sua vittima risulta esemplare della sproporzione che ha caratterizzato molti conflitti recenti su vasta scala. Secondo la teoria microsociologica di RANDALL COLLINS, l'uomo ha sviluppato durante il processo evuzionistico la propensione a evitare lo scontro fisico. Nei casi in cui si arrivi comunque allo scontro, questo risulta spesso inefficace a causa della «barrier of confrontational tension and fear». Se la prima tecnica di aggiramento della barriera emotiva consiste nel dispiegamento di una sproporzione o asimmetria («attacking the weak», la formula utilizzata dal sociologo), è però la quinta in elenco, ovvero «concentrarsi sulla tecnica di attacco e dimenticare l'umanità della vittima»²⁹, a riguardare direttamente la figura del cecchino. Sebbene attraverso il mirino sia possibile talvolta scorgere gli occhi e lo sguardo della vittima, infatti, il mirino neutralizza la psicologia interazionale dello scontro, fondata sulla reciprocità:

sparare attraverso un mirino fa emergere, come se si trattasse di un esperimento controllato, i dettagli interazionali che normalmente rendono il confronto difficile. La sincronizzazione interazionale non deriva semplicemente dallo scorgere gli occhi dell'altro, ma centrale è che ci sia un mutuo riconoscimento mentre gli sguardi di entrambi s'incrociano.³⁰

Qualsiasi tipo di tensione tende a perdere consistenza tra i dettagli tecnici che il cecchino deve considerare poiché «anziché focalizzarsi sul nemico come essere umano o come avversario, il cecchino si concentra sulla propria mira»³¹. Ecco allora che l'efficacia dei cecchini tende, storicamente prima ancora che letterariamente, ad essere eroicizzata in base alle statistiche delle loro prestazioni, ciò che COLLINS dimostra allegando un nutrito elenco di record ascrivibili ai più letali cecchini della storia. Topico perciò il motivo del cecchino-contro-cecchino in quanto «confronto tra élite»³², non a caso presente sia in HENDERSON e EASTWOOD che in NICOLAI LILIN. In particolare i due autori statunitensi fanno della riproposizione del topos l'occasione per una variazione magistrale. Nel libro ambientato in Vietnam lo *sniper* nemico è centrato in modo rocambolesco un istante prima che apra il fuoco:

«Nessuno ci crederà a meno che non lo veda. Ma guardalo! Gli hai infilato la pallottola dritto nel cannocchiale!» [...] «Doveva aver puntato il suo fucile dritto su di me, altrimenti la mia pallottola non avrebbe potuto passargli nel cannocchiale e centrarlo nell'occhio in questo modo»³³

Ma è in *American sniper* che la sfida tra cecchini assume centralità narrativa, ed è per il tiro record col quale Kyle uccide Mustafà, il temibile *sniper* nemico, che EASTWOOD spende il più vistoso effetto speciale, in un film che peraltro non indulge alla spettacolarizzazione, mostrandoci al rallentatore la pallottola nella lunga gittata che ricongiunge mortalmente cecchino a cecchino.

Moralmente al sicuro, grazie all'applicazione dei numerosi protocolli *anestetici* volti a garantire il dispiegamento del *fuoco amico* al netto di qualsiasi dilemma morale, il narratore può abbandonarsi alla resa *estetica* della violenza e, in particolare, all'estetizzazione della morte (del nemico). Davanti al cadavere di un *arabo* morto in piedi Kolima si lascia andare ad uno dei frequenti passaggi riflessivi:

Vedere le persone morire quando non se l'aspettano, ucciderle mentre sono immerse nella totale tranquillità, è un privilegio riservato ai soli cecchini [...] ho imparato a eseguire il mio compito con pazienza, a osservare le scene di morte con molta calma, a guardarle come si guarda un *quadro*³⁴

Tra tutte emblematica ed istruttiva è la descrizione della vittima la cui faccia devastata assume una foggia floreale. Di fronte a simili immagini lo sguardo dello scrittore raggiunge un'acme di morbosità:

Alla fine una pallottola gli ha sfondato il mento e una parte della mandibola: la testa con un movimento violento e veloce si è girata di lato, ed è rimasta immobile in una posizione surreale. Le ossa della faccia spaccate e i denti frantumati, il sangue che spruzzava ancora dalle vene aperte e dalla lingua sradicata, tutti quei dettagli rendevano la ferita simile a una specie di *fiore*.³⁵

Lo stesso compiacimento è dato cogliere nelle descrizioni della *danza macabra* che le vittime, raggiunte dal tiro del cecchino, improvvisano, così nel romanzo di LILIN («Dopo che le avevo colpite le persone continuavano a correre per qualche metro e poi cadevano giù all'improvviso, come raggiunte da un colpo di vento molto for-

te»³⁶), come già nella biografia di HENDERSON («Molti dei suoi spari alla testa erano finiti in quello stesso modo, con danze scomposte del morente, ma questa era stata particolarmente raccapricciante»³⁷)

La seconda guerra cecena (26 agosto 1999 – 16 aprile 2009), esibita come sfondo reale e riconoscibile nel romanzo di NICOLAI LILIN, viene annoverata dagli studiosi di storia militare tra le cosiddette *nuove guerre*. Rispetto ai conflitti moderni o clausewitziani³⁸, le *nuove guerre* uniscono al numero mediamente inferiore delle perdite complessive, il brusco decremento delle vittime militari rispetto ai caduti che si contano tra i civili. In tali conflitti allo spostamento coatto di popolazioni meglio noto come *pulizia etnica* corrispondono spesso rimpatri forzati o colonizzazioni, come ad esempio quella dei russi in Cecenia. MARY KALDOR considera tecniche militari tipiche del nuovo modello bellico, tra l'altro, la tendenza a colpire i civili, l'uso di atrocità, lo stupro. La tradizionale distinzione tra guerre di aggressione o di repressione, civili o internazionali, in uso nel paradigma clausewitziano, non consente di comprendere la realtà geopolitica attuale, come dimostra la stessa KALDOR adducendo l'esempio della guerra in Bosnia:

nel momento in cui tendiamo a cadere entro uno schema di distinzioni derivante dall'era clausewitziana, possiamo di volta in volta ritenere valida sia l'una che l'altra delle definizioni proposte. Coloro i quali erano favorevoli all'intervento esterno in Bosnia sottolineeranno come si fosse di fronte a uno stato riconosciuto dalla comunità internazionale e a una guerra d'aggressione compiuta dai serbo-bosniaci; chi era contrario all'intervento insisterà generalmente sul fatto che si fosse invece di fronte a una guerra civile.³⁹

Quanto di un simile cambio di paradigma traspare dalle pagine di *Caduta libera?* L'afflato epico che governa una scansione narrativa che procede attraverso la sistole-diastole di scontri cruenti e momentanee tregue non si fa carico di rappresentare ciò che resta fuori dall'inquadratura standard del *war film*. Una breve panoramica sulla popolazione cecena inizia con una constatazione dal tono oggettivo: «Da quando era cominciata la prima campagna cecena i civili non avevano più visto un solo giorno di pace»⁴⁰ per terminare con un'immagine non meno distaccata: «C'era tanta gente in lacrime, isterica, disperata»⁴¹. E se a queste parole segue il macabro quadretto della giovane madre impazzita dal dolore che reca tra le braccia il corpicino del figlio orrendamente devastato, qualche pagina più avanti una digressione sugli effetti delle mine antiuomo (altra fattispecie considerata da KALDOR costitutiva della tecnica militare delle nuove guerre) si chiude su questa disarmante dignità: «Talvolta però morivano molti civili, tra i quali disgraziatamente c'erano dei bambini»⁴². Un simile punto di vista, incline a considerare accidentali le perdite tra la popolazione, pare ancora viziato dal filtro di spesse lenti clausewitziane.

BIBLIOGRAFIA

COLLINS R., *Violenza. Un'analisi sociologica*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2014.

- FERRARIS M., *Manifesto del nuovo realismo*, Laterza, Bari 2012.
HARTOG F., *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Éditions du Seuil, Paris 2003.
HENDERSON C., *Tiratore scelto*, Tea, Milano 2008.
KALDOR M., *La violenza organizzata nell'era globale*, Asterios, Trieste 2001.
LILIN N., *Caduta libera*, Einaudi, Torino 2010.

NOTE

- ¹ N. LILIN, *Caduta libera*, Einaudi, Torino 2010; C. HENDERSON, *Tiratore scelto*, Tea, Milano 2008; C. EASTWOOD, *American Sniper*, 2015 (film tratto dall'omonima biografia di Chris Kyle pubblicata da Mondadori nel 2014).
- ² N. LILIN, *op. cit.*, p. 132.
- ³ Per GERARD GENETTE, che assumeva la nozione dagli studi di Georges Blin su Stendhal, la focalizzazione è innanzitutto una «restrizione di campo».
- ⁴ Più probabilmente il termine cecchino, utilizzato in origine per indicare i tiratori dell'esercito austro-ungarico, deriverebbe dal nomignolo dell'imperatore Francesco Giuseppe I d'Asburgo, detto Cecco Beppe.
- ⁵ N. LILIN, *op. cit.*, pp. 142–143.
- ⁶ Secondo la teoria storiografica di FRANÇOIS HARTOG, il regime di storicità «presentista», nel quale l'attualità ipertrofica dell'avvenimento rende minaccioso il futuro e impraticabile il passato, sancirebbe la scissione tra campo d'esperienza e orizzonte d'attesa. (cfr. F. HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Éditions du Seuil, Paris 2003).
- ⁷ N. LILIN, *op. cit.*, p. 44.
- ⁸ *Ivi*, p. 47.
- ⁹ *Ivi*, p. 48.
- ¹⁰ Mio il corsivo.
- ¹¹ C. HENDERSON, *op. cit.*, p. 16.
- ¹² *Ivi*, p. 104.
- ¹³ *Ivi*, p. 142.
- ¹⁴ *Ivi*, p. 143.
- ¹⁵ *Ibidem*.
- ¹⁶ N. LILIN, *op. cit.*, p. 91.
- ¹⁷ *Ivi*, p. 134.
- ¹⁸ N. LILIN, *op. cit.*, p. 255. Si noti nel ricorrere della circonlocuzione «donna vestita da militare» la malcelata insofferenza verso l'arruolamento femminile.
- ²⁰ *Ivi*, p. 254.
- ²¹ *Ibidem*.
- ²² *Ivi*, pp. 256–257.
- ²³ C. HENDERSON, *op. cit.*, p. 159.
- ²⁴ *Ivi*, p. 161.
- ²⁵ La migliore sintesi delle due opzioni è nella citazione di HEMINGWAY posta da HENDERSON in esergo: «Non c'è niente come la caccia all'uomo. Chi ha cacciato a lungo uomini armati e ne ha goduto, da quel momento non si curerà di nient'altro». Il celebre passo sembra tornare, parafrasato, in *Caduta libera* dove si dice del «vero piacere che solo la caccia agli esseri umani riesce a dare». (N. LILIN, *op. cit.*, p. 198).
- ²⁶ C. HENDERSON, *op. cit.*, p. 64.

²⁷ N. LILIN, *op. cit.*, p. 93.

²⁸ C. HENDERSON, *op. cit.*, pp. 85–86.

²⁹ R. COLLINS, *Violenza. Un'analisi sociologica*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2014, p. 432.

³⁰ *Ivi*, p. 433.

³¹ *Ivi*, p. 434.

³² *Ivi*, p. 429.

³³ C. HENDERSON, *op. cit.*, p. 215.

³⁴ N. LILIN, *op. cit.*, p. 199. Corsivo mio.

³⁵ *Ivi*, p. 308. Corsivo mio.

³⁶ *Ivi*, p. 70.

³⁷ C. HENDERSON, *op. cit.*, p. 155.

³⁸ C. VON CLAUSEWITZ, generale, scrittore e teorico militare prussiano, è noto per essere l'autore del trattato *Della guerra (Vom Kriege)* edito a Berlino tra il 1832 e il 1837.

³⁹ M. KALDOR, *La violenza organizzata nell'era globale*, Asterios, Trieste 2001, p. 49.

⁴⁰ N. LILIN, *op. cit.*, p. 93.

⁴¹ *Ivi*, p. 94.

⁴² *Ivi*, p.114.

Il realismo onirico della guerra in Iraq

Il post 11 settembre narrato da Giorgio Taschini

«LOSS HAS MADE A TENUOUS 'WE' OF US ALL.»

(JUDITH BUTLER, *Precarious Life*, 2004)

MONICA JANSEN
UNIVERSITÀ DI UTRECHT

POST 11 SETTEMBRE E POST POSTMODERNISMO

LLA SCATOLA DEL SIGNOR HULFORD, L'ESORDIO NARRATIVO DI GIORGIO TASCHINI (1968),¹ POTREBBE ESSERE CONSIDERATO COME SINTOMATICO DELLA FRAMMENTAZIONE SPAZIALE E TEMPORALE DEL PRESENTE NELLA DEFINIZIONE DATA AL TERMINE DA RAFFAELE DONNARUMMA NELLA CONCLUSIONE DEL SUO SAGGIO *IPERMODERNITÀ*: «CERCARE NEI TESTI I SINTOMI DEL TEMPO VUOL DIRE [...] rispettare la molteplicità e la dispersione del presente, che nessuna somma di sintomi potrebbe mai esaurire».²

La preoccupazione esplicita dell'autore con gli attentati dell'11 settembre 2001, che per lui è stato un evento cardine come ha dichiarato in un'intervista con Rai Tre,³ permetterebbe inoltre di considerare il romanzo come una narrazione che viene dopo gli stilemi del postmodernismo, stagione dichiarata finita da ROMANO LUPERINI con l'attacco alle due torri nel suo *La fine del postmoderno*.⁴ Il romanzo, anche se non dichiaratamente, si distanzia da alcuni degli artifici resi impraticabili dopo la dimostrazione violenta del contrario della «fine della Storia»: il relativismo storico, l'ironia e la metafinzione autoreferenziali. Insomma, parte dalla messa in crisi di quelle strategie narrative e cognitive che starebbe alla base di un nuovo paradigma nella letteratura e nella filosofia che si raccoglie sotto le etichette di «nuovo realismo» in quanto presa d'atto di una svolta epocale, o di «ipermodernità» riferita a una volontà etica di «comprensione e intervento».⁵

Il libro potrebbe anche essere affine invece a quanto prospettato da IHAB HASSAN in «Beyond Postmodernism» (2003),⁶ saggio discusso da JOHN PICCHIONE nel suo *Dal modernismo al postmodernismo* in cui il nuovo realismo proposto dal

critico egiziano è sia il risultato di una «tendenza mistico-spiritualistica» che dell'assunzione da parte della letteratura «della responsabilità etica tramite un ritorno alle realtà che ci circondano». ⁷ Uno sviluppo verso un nuovo realismo di tipo immateriale lo si riscontra pure nei saggi di WALTER SITI e di ALBERTO CASADEI, che si fanno paladini rispettivamente di un «realismo gnostico» e di un «realismo allargato» che includa anche il fantastico. ⁸ Tale pletora di realismi rispecchia il dibattito internazionale sulla fine del postmoderno passato in rassegna da IRMTRAUD HUBER in *Literature after Postmodernism*. ⁹ Il ritorno al reale piuttosto che al realismo si compie sotto l'insegna di cosiddette «fantasie di ricostruzione» con cui l'autore intende finzioni che non mirano tanto a una critica epistemologica o ontologica, ma piuttosto a un loro ruolo costruttivo e a un contributo responsabile verso il mondo in cui viviamo. ¹⁰

Riportare la nascita del romanzo all'11 settembre permette anche di riprendere in considerazione alcune pubblicazioni italiane in reazione all'evento, come *Next* di ALESSANDRO BARICCO (2002) e *Crolli* di MARCO BELPOLITI (2005) o *La letteratura dell'inesperienza* (2006) di ANTONIO SCURATI, delle quali quest'ultima stabilisce un nesso tra la dimensione apocalittica di una guerra inedita e il divario ormai incolmabile tra la rappresentazione mediatica e l'esperienza individuale di essa:

La catastrofe mediatica dell'11/09 segna la fine dell'universo consistente, sperimentabile, pianificabile, modificabile della modernità perché genera una bolla in perpetua espansione di superfetazioni immaginarie, di rinvii segnici, per sempre sganciata dall'ipotesi, e dalla speranza, di approdare in un referente qualsiasi, di giungere a una conclusione. ¹¹

Belpoliti introduce inoltre, accanto al concetto di apocalisse, quello di «apocatastasi» che permetterebbe di leggere l'epoca in cui viviamo come quella del «tempo penultimo» e di attribuire al termine «catastrofe» il duplice significato di totale disastro da una parte e di svolta, trasformazione o metamorfosi dall'altra. ¹² In *NEXT. Piccolo libro sulla globalizzazione e sul mondo che verrà*, BARICCO riflette sull'11 settembre alla luce di un dovuto «training per la globalizzazione», e afferma: «I guasti tecnici si riparano, ma la creazione di una coscienza collettiva resta. Non è assurdo pensare che, a lungo termine, l'11 settembre si riveli un collante preziosissimo piuttosto che una ferita disgregante». ¹³ Meditazioni scaturite da un determinato momento storico ma che hanno trovato un loro riscontro anche nel romanzo di TASCINI, che analizza proprio la dimensione mediatica, catastrofica e globalizzata della guerra in Iraq.

Il romanzo è stato salutato da VITTORIO GIACOPINI sul *Sole 24 Ore* come un esempio riuscito di «realismo onirico anni Zero» ¹⁴ ed è stato confrontato con altri romanzi recenti sulla guerra contro il terrorismo in Afghanistan, di MELANIA MAZZUCCO (*Limbo*, 2012) e di PAOLO GIORDANO (*Il corpo umano*, 2012). ¹⁵ Da questi TASCINI si distingue scegliendo un'ambientazione completamente estranea all'Italia, scelta che dimostra forse anche l'affinità dell'autore con le lezioni della Scuola Holden. ¹⁶ La memoria culturale della guerra d'Iraq in Italia si è concentrata invece soprattutto sulla strage di Nassirya del 12 novembre 2003 che causò la morte di 19

italiani, ricordati come i «martiri di Nassirya» con memoriali e nomi di vie, ma anche con *Nassirya – Per non dimenticare*, una miniserie televisiva in due puntate del 2007, e con *20 sigarette*, un film del 2010 diretto da AURELIANO AMADEI, tratto dal romanzo *Venti sigarette a Nassirya* scritto dallo stesso AMADEI con FRANCESCO TRENTO.¹⁷

REALISMO ONIRICO E REDENZIONE

Con queste premesse potrebbe stupire che l'accoglienza del romanzo da parte della critica italiana sia rimasta finora abbastanza limitata. Oltre alla recensione elogiativa sul *Sole 24 Ore* – «*La scatola del signor Hulford* è uno dei libri più belli e importanti degli ultimi tempi» – la massima diffusione al libro è stata data dall'intervista su Rai Tre e dalla pagina Facebook allestita intorno al mondo immaginario del romanzo. Una delle principali fonti d'ispirazione, *Fucked up* di GIANLUIGI RICUPERATI,¹⁸ al tempo aveva occupato spazio sul blog di *Carmilla online* con un'intervista al suo autore in cui spiegava come il saggio, che riproduce le foto e i commenti dei soldati postati su un sito incriminato per aver ospitato l'aberrante scambio tra immagini violente di guerra e porno, servisse a offrire una reale «rappresentazione della guerra».¹⁹

Propongo in questo contributo un'analisi testuale del romanzo per dimostrare come la letteratura possa fungere da «schermo privilegiato» (risolto di copertina) per narrare un conflitto globale inedito in termini di dialettica e di esperienza umana. Parto dalle domande poste da DOMINICK LACAPRA in *History, Literature, Critical Theory* sulla mutua interrogazione tra storia e letteratura. Una riguarda la questione di come testi letterari possano incorporare o manipolare determinati contesti storici, sia in modi sintomatici o anche inconsci, sia attraverso procedure formali esplicite ed elaborate. In relazione a questa domanda cruciale il critico statunitense interroga la relazione tra forze storiche e trans-storiche, di cui quella trans-storica potrebbe essere esemplificata con il «Reale» lacaniano, ovvero il vuoto traumatico che resiste alla simbolizzazione e che allo stesso tempo può provocarla. La polarità tra le due forze sta alla base di due percorsi, uno in cui la letteratura è considerata specchio o sintomo di processi sociostorici o trans-storici, e l'altro in cui invece il testo letterario è visto come staccato o separato, e per certi versi trascendente, rispetto ai suoi contesti storici. Nel primo caso, che secondo LaCapra spesso porta verso forme di «reduzionismo contestuale», l'ambizione è quella di giungere, attraverso una ricerca «immanente» in cui la letteratura è l'oggetto da assimilare, a una conoscenza fondata dei processi trans-storici in atto. Nel secondo caso, invece, alla letteratura viene conferito uno statuto quasi-trascendentale possibilmente costruito in termini postsecolari o religiosi dislocati. Tale trascendenza rivelatoria può anche assumere i connotati di una teologia negativa, quando la letteratura viene postulata come essenzialmente in eccesso rispetto ai contesti che, negando o trascendendo, porta verso esiti decostruzionisti di assenza di direzione e ironia.²⁰ Il realismo onirico de *La scatola del signor Hulford* tra questi due poli occupa una terza variante che si mette in continuità con quella distinta da LaCapra all'interno della prima mo-

dalità: la materia letteraria forma il proprio contesto che è più o meno aperto verso altre pressioni contestuali.²¹ In questa visione eteronoma e dinamica della relazione tra letteratura e contesto, lo statuto trascendentale della letteratura trova spazio e forma al livello insieme reale e fantastico dell'attività onirica dei personaggi, producendo così un eccesso immaginario costruttivo per ritrovare una possibile mediazione tra esperienza e realtà. L'ipotesi è dunque che il romanzo di TASCINI aspiri a raggiungere con il suo realismo onirico una forma narrativa di «redenzione» (risvolto).

LA BILLIE DI DOUG E LA SCATOLA DI FARID: OGGETTI DI «POSTMEMORIA»

Il romanzo è diviso in sei parti di lunghezza diseguale che si alternano tra l'Iraq (1, 3, 4) e il Sud degli Stati Uniti (2, 5, 6). La divisione non è solo spaziale ma anche temporale, con una cronologia frammentata fatta di ripetizioni – la prima e la terza parte si svolgono a Baghdad nel dicembre del 2005 e la seconda e la quinta parte nel settembre del 2008 a Uniontown Pennsylvania e a Barbour, West Virginia – e di salti in avanti nel tempo: la quarta parte è datata «Una notte di settembre 2010», mentre nella sesta parte si passa da marzo 2013 (Elkins, West Virginia) a giugno 2014 (Pendleton, West Virginia). Le datazioni sono riservate ai corsivi in apertura a ogni parte numerata che narrano eventi di cronaca di cui non viene però attestata la fattualità e che incidono in modo diverso sulla storia narrata. La prima parte viene introdotta da «un ragazzo che si fece esplodere in mezzo alla strada» e che su un video dentro al suo cellulare diceva «di essere a conoscenza di una cosa che c'era su Internet», un sito dove i militari scambiavano «fotografie oscene» dei «cadaveri che trovavano per strada» con «altre fotografie e video pornografici».²² Mentre l'esistenza del sito Internet può essere comprovata storicamente con le informazioni extratestuali fornite dall'autore di essersi basato su quanto narrato da RICUPERATI in *Fucked Up*, il ragazzo suicida è piuttosto una figura narrativa. Nel racconto compare due volte, la prima come esponente di uno di quei riquadri di morte e distruzione che potrebbe essere scattato da un soldato americano e di cui è testimone il protagonista della prima parte, il giornalista curdo Farid:

Una donna è caduta in ginocchio e si è sgonfiata nei suoi stracci. Il ragazzo che si era fatto esplodere stava poco più in là, di fianco a un buco pieno di calcinacci e bombolette da campeggio. [...] Sulle labbra aveva una specie di sorriso e a Farid è parso che il ragazzo si fosse solo addormentato, dolcemente, come tra i cuscini di un letto morbido e profumato.²³

E la seconda volta come causa del ferimento e della morte consecutiva di Farid stesso:

Si è girato per guardare Farid. Ha fatto un sorriso, poi ne ha fatto un altro, come se il primo gli fosse riuscito male. Aveva il torace fasciato con dei vasetti bianchi, come quelli dello yogurt, legati insieme con del nastro adesivo. L'ha guardato per l'ultima volta, prima di andarsene, con gli occhi lucidi e la bocca sprezzante.²⁴

Nei 15 capitoli che compongono la prima parte, la storia immaginaria di Farid che torna a Baghdad per recuperare una scatola sepolta nel giardino della vecchia casa dei genitori viene contestualizzata con eventi storici diffusi dai mezzi di comunicazione – a Fiumicino Farid vede sullo schermo di un televisore il processo a carico di Saddam Hussein iniziato il 19 ottobre 2005²⁵ – o vissuti in prima persona: Farid a Baghdad partecipa alle prime elezioni libere dopo la caduta del regime nel 2003. L'azione però si sdoppia su due piani, uno reale e uno onirico, dato che i diversi personaggi sognano in un modo tanto vivace che il loro immaginario spostarsi verso un passato precedente al presente traumatico o verso un futuro spesso presagio di morte, tende a sostituirsi al loro procedere linearmente sull'asse temporale della vita quotidiana.

Così, quando Farid entra nella cabina di votazione, vede apparire Saddam Hussein che lo conduce in uno scenario carnevalesco di orrori e torture in cui egli vede girare anche «un gruppo di ragazzi in divisa grigioverde» scattando «delle foto con il cellulare» fino a non arrivare alla casa dove sua madre, molto triste, lo aspetta davanti alla porta.²⁶ Quando riprende coscienza nella casa dei vicini, «la punta dell'indice colorata di viola»²⁷ è l'unica testimonianza che lui abbia realmente votato, ma la sua memoria rimane risucchiata dal passato ed è quella a spingerlo avanti. La scomparsa del fratello Sadeq lo porta a sognare se stesso nel deserto in rotta per Faluja – una campagna americana del novembre 2004 comportò la distruzione quasi totale della città e della sua popolazione civile – per scoprire che ormai è «solo polvere».²⁸ Dopo aver saputo che il fratello è morto ad Abu Graib,²⁹ tenta, col rischio di morire, di recuperare la scatola dei ricordi nel giardino dei genitori, scatola scomparsa a sua volta nel sogno premonitore di Rabì. Scrive la nipote diciassettenne dalla Svezia in una mail allo zio:

Ho fatto un sogno strano. Tu sei entrato nella mia camera attraversando la porta chiusa. Avevi una scatola e io nel vederla mi sono spaventata. Sapevo che quella scatola avrebbe portato qualche sciagura, ma tu mi hai sorriso e hai scosso la testa. Mi hai detto che aveva provocato molti morti, eppure aveva fatto anche del bene e ne avrebbe fatto ancora, se io l'avessi accettata in dono. Era per questo che eri venuto da me. Perché io mi prendessi cura della scatola, perché tu non avresti potuto farlo, mi hai detto, perché adesso appartenevi a un mondo da dove non potevi più tornare.³⁰

La prima parte si conclude con il decesso di Farid, assistito in ospedale da un vecchio sconosciuto che si prende cura della scatola:

[Il vecchio] Sembrava rapito da una visione che veniva dal futuro. Ha fatto un sorriso, come se si fosse tolto un peso che lo stava tormentando. Allora si è seduto e ha ricominciato a pregare, con la scatola sulle gambe: l'aveva presa in custodia, in attesa di consegnarla al suo legittimo proprietario.³¹

Due oggetti dominano la narrazione portandola a una dimensione trascendentale, la scatola del giornalista Farid e la videocamera del soldato Doug. La scatola, come dimostrato, rappresenta la «postmemoria» e una possibilità di «redenzione» a partire da una memoria che si auspica condivisa. La scatola di Farid negli Stati Uniti trova il suo equivalente ne «la scatola del signor Hulford», proprietario di un motel a Elkins,

West Virginia, che allestisce una vetrina con oggetti rinvenuti a Ground Zero. La videocamera del soldato Doug contiene invece una memoria reale, perversa e diabolica della Seconda Guerra del Golfo che perseguita i reduci americani nel romanzo, colpiti da *posttraumatic stress disorder* e da gravi depressioni conducendo anche al suicidio o a atti di violenza omicida. Ambedue gli oggetti trovano una specie di «assoluzione» alla fine del romanzo finendo nelle mani di «custodi» della memoria.

La Billie di Doug Farrel, militare impiccatosi nel 2008 nei bagni della stazione delle corriere nella cittadina di Uniontown secondo quanto narra la notizia di cronaca in apertura alla seconda parte del romanzo,³² finisce nelle mani del giovane Tim, commilitone che già in Iraq aveva iniziato a comporre un archivio digitale per ricordare i morti di guerra. Nella cella isolata «la Strafatta» che i compagni si sono costruiti per gestirsi privatamente il computer, Tim passa le sue ore navigando nel sito dedicato ai caduti in Iraq copiandone le fotografie e trascrivendo le dediche dei loro cari:

Ha sperato che fosse ancora là, che qualche soldato l'avesse trovato. Magari qualche soldato l'aveva trovato e aveva continuato il suo lavoro in modo meticoloso, come aveva fatto lui. E magari, alla fine della guerra, sarebbe andato su ogni tomba, a trovare tutti quei morti.³³

Tim soffre di «vuoti di memoria» che lo mettono di continuo in «viaggio» verso il passato con l'angoscia di non riuscire più a tornare al presente per costruirsi una vita con la moglie Mary e il figlio Sam. Si confida con un uomo che lo ospita dopo averlo trovato svenuto schiantato contro un parabrezza³⁴: «Mi succede. Faccio dei salti. La mia vita continua, scivola via. Ma io sono dall'altra parte, dove sono stato. È tutto vivo come qua, tutto forte come qua».³⁵ Quando Tim dice di aver «pensato che forse i suoi viaggi nel passato si stavano trasformando in allucinazioni»,³⁶ la sua sindrome sembra corrispondere a quel lutto bloccato nella fase narcisistica della malinconia descritto da Sigmund Freud in *Trauer und Melancholie* (1917).

STORIE INTERSOGETTIVE DI LUTTO E DI VULNERABILITÀ

JUDITH BUTLER in «Violence, Mourning, Politics» contenuto nel volume *Precarious Life* (2004) che raccoglie cinque saggi scritti dopo l'11 settembre 2001, parte proprio da Freud per argomentare che una malinconia nazionale, nel suo significato di un lutto negato, è la diretta conseguenza della cancellazione dalle pubbliche rappresentazioni dei nomi, delle immagini e narrazioni di coloro che sono stati uccisi dagli Stati Uniti.³⁷ Invece, secondo la studiosa di gender, nonostante le nostre differenze geografiche e storiche, dovrebbe essere possibile appellarci a un «noi» sulla base di una nozione di perdita che accomuna tutti gli esseri umani, e renderci conto che «loss has made a tenuous 'we' of us all». Infatti, perdita e vulnerabilità sono il risultato del fatto che siamo corpi socialmente costituiti, esposti ad altri, e a rischio di violenza grazie a quell'esposizione.³⁸ E allora, propone BUTLER, il lutto non

consiste tanto, come suggeriva Freud, nella sostituzione di un oggetto con un altro o nella sua incorporazione, ma piuttosto nell'accettazione di un processo di trasformazione, e dunque accanto alla perdita c'è anche l'effetto trasformativo della stessa, il cui risultato è inconoscibile e costituisce un enigma.³⁹ Trasponendo la condizione individuale a una dimensione politica, BUTLER suggerisce inoltre che il riconoscimento della vulnerabilità sia il risultato di un incontro etico e di uno scambio reciproco, in cui la richiesta di riconoscimento è anche la sollecitazione di una trasformazione sempre in relazione all'Altro.⁴⁰ L'esistenza di una vulnerabilità umana comune si riconduce alla condizione di una vulnerabilità e di un'impotenza primarie precedenti alla formazione dell'io a cui ogni società dovrebbe offrire assistenza.⁴¹

Tim riesce a passare alla fase del lutto dopo aver rivisto insieme alla moglie la registrazione dell'esplosione che gli ha fratturato la gamba nella videocamera di Doug. Appare sullo schermo del televisore l'immagine di una donna che viene «avanti strisciando sui gomiti» e che, in una lingua incomprensibile per chi guarda, chiede di aiutarla a salvare la vita che porta dentro di lei perché «questa vita ci salverà». ⁴² La ragazza gli era già apparsa in un incubo che lo aveva riportato in Iraq insieme ai suoi compagni usciti dal bunker per essere immersi in uno scenario di guerra apocalittico:

Quando le gambe si sono distese, magre e ossute come quelle di una cavalletta, hanno visto che c'era qualcosa di vivo tra le cosce e la pancia, si muoveva fremendo in quell'ammasso di sangue. Sono spuntati due piedini e poi un viso è uscito dalla bava che lo avvolgeva come un sacchetto di plastica. [...] [Tim] L'ha sollevato sopra la sua testa, come per mostrarlo al Dio del deserto. [...] Allora il bambino si è messo a piangere e il suo pianto ha fatto uscire il sole, bianco e molle come un pezzo di grasso.⁴³

La ragazza ricompare anche nel sogno del figlio Sam che furtivamente aveva assistito alla proiezione della videocamera, come racconta al padre: «Ieri sera l'ho sognata. Aveva un vestito nero, ma era tutto pieno di luce. Con lei c'era un bambino. Era nascosto dietro il mantello. Mi ha detto che sei stato tu a salvarli. Mi ha detto che sei un eroe». ⁴⁴ In un altro sogno ancora Tim si immagina la sua morte ed è in quel momento che ritrova l'atteggiamento con cui sopportare la negatività dell'accaduto: «'Ecco' ha detto [il soldato] sorreggendogli la testa con delicatezza, come se fosse quella di un neonato. 'Ecco, Tim, muori in pace'». ⁴⁵

La condivisione di una vulnerabilità primaria come risultato del processo di trasformazione portato a conclusione dal lutto, è anche il segreto della scatola del signor Hulford. Secondo la notizia riportata nel corsivo che introduce la sesta parte, il signor Hulford «aveva il potere di sconfiggere» gravi disturbi post-traumatici a cui andavano soggetto «soprattutto soldati di ritorno dall'Iraq». ⁴⁶ Anche J.C. Sassolini, la mano destra di Doug colpevole di un infanticidio sotto l'influenza di stupefacenti, con l'aiuto di Hulford riesce a trovare un modo per sopportare il suo terribile segreto. Scrive a Tim in una mail:

Allora ho sentito che mi ha appoggiato sul petto quella scatola di latta. È rimasto fermo così, con le mani che premevano sul coperchio. Ha detto qualcosa sottovoce che non

ho capito, poi era come se pregasse e alla fine se n'è andato insieme alla sua scatola. Poco prima che sorgesse il sole, prima che me ne andassi, mi ha offerto un caffè. Mi ha portato a vedere una vetrinetta che aveva sistemato vicino all'ingresso. C'erano oggetti di ogni tipo, tutti che avevano a che fare con l'11 settembre. Era il suo modo per non dimenticare, per ringraziare tutti quei morti, mi ha detto. Non gli ho chiesto niente di quella cosa che mi aveva fatto con la scatola. Ci siamo abbracciati e ci siamo augurati buona fortuna. Prima di uscire dal parcheggio ho fermato la macchina e l'ho salutato per l'ultima volta. Lui mi ha sorriso e io, ti giuro Tim che ho fatto di sì con la testa. Ecco tutti i miei peccati erano chiusi per sempre dentro quella scatola.⁴⁷

Sono proprio la riflessione reciproca sulla ferita inflitta di cui parla BUTLER e la riconoscenza dell'interdipendenza da processi globali maggiori alla sovranità nazionale⁴⁸ a stimolare Hulford a svolgere il suo ruolo di mediatore. Protettore di Shaimà/Firdaus, egli entra in possesso della scatola lasciata da Farid a Baghdad sul suo letto di morte in ospedale. La storia di Shaimà, violentata da soldati coreani⁴⁹ e rimasta incinta, viene narrata nella prima e terza parte del romanzo e si intreccia con quella di Farid, alla cui morte assiste partorendo poi un figlio chiamato Rabì con il quale, nella quinta parte del libro, riesce a trasferirsi a Elkins. Una volta portata negli Stati Uniti da Sayed, il ragazzo che aveva salvato Shaimà e che è stato testimone della morte di Farid, la scatola non riesce però a evitare che Sayed e Shaimà a Barbour diventino oggetto di violenza gratuita e che loro a loro volta si rivendichino in modo altrettanto atroce, tanto da fomentare i pregiudizi degli americani contro i «terroristi islamici». ⁵⁰

Costretti alla fuga, Sayed muore mentre di Shaimà e Rabì si perdono le tracce e il romanzo non ci racconta se il signor Hulford riesce a ritrovarli per donare anche a loro una forma di redenzione. È stata Shaimà a visitare Ground Zero e a portare da New York gli oggetti richiesti da Hulford per comporre la sua vetrina. Con la sua presenza sul luogo della tragedia Shaimà (o Firdaus come il nome dell'eroina di un romanzo iracheno da lei ammirata) compie il primo passo per mettere in moto la possibilità di una memoria condivisa del conflitto mondiale tra Occidente e Oriente:

Quella sera [...] Shaimà ha ripensato alla ragazza che avevano conosciuto in Chiesa. Le avrebbe voluto parlare di Jaber e Latifa, raccontare come erano morti, così come la ragazza aveva raccontato di suo fratello, rimasto sotto le torri. Avrebbe voluto tanto possedere una loro fotografia da mettere insieme agli altri morti, perché in fondo anche loro erano parte di questa storia, legati come i chicchi dei rosari appesi alla croce.⁵¹

LA FANTASIA RICOSTRUTTIVA DELLA SCATOLA DEL SIGNOR HULFORD

Il romanzo nella sua dimensione insieme apocalittica e assoluta abbonda (anche eccessivamente) di animali, simboli cristologici e fantasmi, e perciò è lecito, sulla scia di LaCAPRA, suggerire che qui l'innesto di storia e invenzione operi nella direzione di un significato trans-storico e trascendentale in sintonia con quello allegorico offerto dalle sacre scritture – non mancano neanche le citazioni di passaggi

biblici come quello letto dal soldato Tim in un motel in cui Dio si rivolge a Mosé: «Il signore disse a Mosé: [...] questo popolo si alzerà e si prostituirà con gli stranieri del paese nel quale sta per entrare [...] Lo colpiranno malanni numerosi e angosciosi e in quel giorno dirà: questi mali non mi hanno forse colpito per il fatto che il mio Dio non è più in mezzo a me?».⁵² La combinazione della modalità trascendentale con un realismo contestualizzato secondo la variante distinta da LaCapra all'interno della modalità storica, permette inoltre di accostare l'opera di Taschini a ciò che Huber ha chiamato «fantasie ricostruttive», in cui il modo fantastico esprime l'ambiguità e l'esitazione fondamentale concernenti la relazione precisa stabilita dal testo con la realtà.⁵³ Anche ne *La scatola del signor Hulford* il modo fantastico, che si colloca sul piano onirico, occupa uno spazio intermedio e corrisponde alle quattro principali caratteristiche delle narrazioni di ricostruzione individuate da Huber: un ritorno al reale, una continuità stilistica con il postmodernismo, un'accentuazione della comunicazione in quanto connessione intersoggettiva, e un cauto ottimismo autocritico sulle possibilità della finzione.⁵⁴ La centralità della comunicazione intersoggettiva stabilisce inoltre un nesso con le narrazioni di «postmemoria», concetto coniato da Marianne Hirsch e sviluppato in un senso etico-morale dagli storici Anna Cento Bull e Philip Cooke in relazione alla memoria traumatica del terrorismo italiano. Il lavoro di «postmemoria» ricollega chi non ha direttamente subito il trauma al passato attraverso la mediazione dell'immaginazione con l'ambizione di permettere alle vittime di trascendere la loro identità e di stabilire un nesso indissolubile tra il lavoro della memoria e un approccio etico e politico trasformativo nel presente.⁵⁵

Scrivendo il romanzo in italiano in un momento in cui esiste già una ricca memoria culturale internazionale sull'11 settembre e sulla guerra in Iraq, l'originalità e l'attualità del contributo di Taschini rischia forse di rimanere inosservato, mentre proprio la scelta di non offrire una testimonianza italiana delle vittime del conflitto, ma di far prevalere la dimensione onirica della «postmemoria» e di tracciare delle linee di reciprocità tra il lutto americano e iracheno, distingue la sua opera dalla narrativa di guerra in senso proprio, in cui prevale il dato reale dell'esperienza vissuta, anche nei suoi esiti più stranianti e alienanti. La «crisi dell'inesperienza» (SCURATI) si è qui spostata dalla schizofrenia mediatica al piano collettivo di un'umanità vulnerabile e relazionale, come si desume anche dai ringraziamenti dell'autore in cui prevale il dato affettivo: «Voglio ringraziare Adib, per la scintilla che ha messo in moto questo cuoricino. [...] Giuseppe per l'umanità condivisa». ⁵⁶ È da auspicarsi con il signor Hulford, lettore di DYLAN THOMAS, che il post 11 settembre giungerà a una fase di condivisione del dolore in cui «la morte non avrà più dominio». ⁵⁷

B I B L I O G R A F I A

- AA. VV., *Fucked Up*, a cura di G. Ricuperati, BUR, Milano 2006.
 AMADEI A., TRENTO E., *Venti sigarette a Nassirya*, Einaudi, Torino 2005.
 AMADEI A., *20 sigarette*, film, R&C Produzioni, Rai Cinema 2010.

- BARICCO A., *Next. Piccolo libro sulla globalizzazione e sul mondo che verrà*, Feltrinelli, Milano 2002.
- BELPOLITI M., *Crolli*, Einaudi, Torino 2005.
- BUTLER J., *Prekarious Life*, Verso, London-New York 2004.
- CASADEI A., *Letteratura e controvalori. Critica e scritture nell'era del web*, Donzelli, Roma 2014.
- CENTO BULL A., COOKE PH., *Ending Terrorism in Italy*, Routledge, Abingdon, Oxon, 2013.
- DONNARUMMA R., *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014.
- FERRARIS M., *Manifesto del nuovo realismo*, Laterza, Roma-Bari 2012.
- «*Fucked Up*. Intervista a Gianluigi Ricuperati», in: *Carmilla*, 8-3-2006, <http://www.carmillaonline.com/2006/03/08/fucked-up/> (23-10-2015).
- GIACOPINI V., «Realismo onirico anni Zero», in: *Il Sole 24 Ore*, 12-4-2015.
- GIORDANO P., *Il corpo umano*, Mondadori, Milano 2012.
- «Giorgio Taschini: l'Iraq, una finestra sul nostro futuro», *RAI Letteratura*, <http://www.letteratura.rai.it/articoli/giorgio-taschini-liraq-una-finestra-sul-nostro-futuro/30333/default.aspx> (20-10-2015).
- HASSAN I., «Beyond postmodernism: toward an aesthetic of trust», in: *Angelaki* 8, 1, 2003, pp. 3–11.
- HUBER I., *Literature after Postmodernism. Reconstructive Fantasies*, Palgrave Macmillan, Houndmills, Basingstoke, Hampshire & New York 2014.
- LA CAPRA D., *History, Literature, Critical Theory*, Cornell University Press, Ithaca & London 2013.
- LUPERINI R., *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli 2005.
- MAZZUCCO M., *Limbo*, Einaudi, Torino 2012.
- PICCHIONE J., *Dal modernismo al postmodernismo. Riflessioni teoriche e pratiche della scrittura*, EUM, Gorgonzola 2012.
- SCURATI A., *La letteratura dell'inesperienza*, Bompiani, Milano 2006.
- SITI W., *Il realismo è l'impossibile*, Nottetempo, Roma 2013.
- SOAVI M., *Nassirya – Per non dimenticare*, miniserie TV, 2007, Taodue RTI.
- TASCHINI G., *La scatola del signor Hulford*, il Saggiatore, Milano 2015.

NOTE

- ¹ G. TASCHINI, *La scatola del signor Hulford*, il Saggiatore, Milano 2015.
- ² R. DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014, p. 239.
- ³ «Giorgio Taschini: l'Iraq, una finestra sul nostro futuro», *RAI Letteratura*, <http://www.letteratura.rai.it/articoli/giorgio-taschini-liraq-una-finestra-sul-nostro-futuro/30333/default.aspx> (20-10-2015).
- ⁴ R. LUPERINI, *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli 2005, p. 20: «Con l'11 settembre si chiude la stagione del postmodernismo. Comincia un periodo nuovo che ancora non ha nome e che richiede impegni e responsabilità diversi».
- ⁵ M. FERRARIS, *Manifesto del nuovo realismo*, Laterza Roma-Bari 2012 (sul sito dell'editore il libro viene annunciato come la presa d'atto di una svolta epocale: «Il 'nuovo realismo' è anzitutto la presa d'atto di un cambio di stagione. L'esperienza storica dei populismi mediatici, delle guerre post 11 settembre e della recente crisi economica ha portato una pesantissima smentita di due dogmi centrali del postmoderno: l'idea che la realtà sia socialmente costruita e infinitamente manipolabile, e che la verità e l'oggettività siano nozioni inutili»); R. DONNARUMMA, *op. cit.*, p. 200.
- ⁶ I. HASSAN, «Beyond postmodernism: toward an aesthetic of trust», in: *Angelaki* 8, 1, 2003, pp. 3–11.
- ⁷ J. PICCHIONE, *Dal modernismo al postmodernismo. Riflessioni teoriche e pratiche della scrittura*, EUM, Gorgonzola 2012, p. 182.
- ⁸ A. CASADEI, *Letteratura e controvalori. Critica e scritture nell'era del web*, Donzelli, Roma 2014, p. 55; W. SITI, *Il realismo è l'impossibile*, Nottetempo, Roma 2013, pp. 59–60.

- ⁹ I. HUBER, *Literature after Postmodernism. Reconstructive Fantasies*, Palgrave Macmillan, Houndmills, Basingstoke, Hampshire & New York 2014, pp. 21–50.
- ¹⁰ *Ivi*, p. 218.
- ¹¹ A. SCURATI, *La letteratura dell'inesperienza*, Bompiani, Milano 2006, p. 56.
- ¹² M. BELPOLITI, *Crolli*, Einaudi, Torino 2005, p. 131.
- ¹³ A. BARICCO, *Next. Piccolo libro sulla globalizzazione e sul mondo che verrà*, Feltrinelli, Milano 2002, p. 78.
- ¹⁴ V. GIACOPINI, «Realismo onirico anni Zero», in: *Il Sole 24 Ore*, 12-4-2015.
- ¹⁵ M. MAZZUCCO, *Limbo*, Einaudi, Torino 2012; P. GIORDANO, *Il corpo umano*, Mondadori, Milano 2012.
- ¹⁶ In una cronaca sulla *Repubblica* del 7 dicembre 2002 TASCHINI viene indicato come «allievo della Scuola Holden di Baricco», «Viaggio in Spagna musica con Achucarro», <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2002/12/07/viaggio-in-spagna-musica-con-achucarro.html> (20-10-2015).
- ¹⁷ M. SOAVI, *Nassiryia – Per non dimenticare*, miniserie TV, 2007, Taodue RTI; A. AMADEI, F. TRENTO, *Venti sigarette a Nassiryia*, Einaudi, Torino 2005 (tradotto in inglese nel 2014 con il titolo *Twenty Cigarettes in Nasiriyah: A Memoir*); A. AMADEI, *20 sigarette*, film, R&C Produzioni, Rai Cinema 2010.
- ¹⁸ AA. VV., *Fucked Up*, a cura di G. Ricuperati, BUR, Milano 2006.
- ¹⁹ «*Fucked Up*. Intervista a Gianluigi Ricuperati», in: *Carmilla*, 8-3-2006, <http://www.carmillaonline.com/2006/03/08/fucked-up/> (23-10-2015).
- ²⁰ D. LACAPRA, *History, Literature, Critical Theory*, Cornell University Press, Ithaca & London 2013, pp. 12–14.
- ²¹ *Ivi*, p. 13.
- ²² G. TASCHINI, *op. cit.*, p. 9.
- ²³ *Ivi*, p. 36.
- ²⁴ *Ivi*, p. 71.
- ²⁵ *Ivi*, p. 11.
- ²⁶ *Ivi*, pp. 45-46.
- ²⁷ *Ivi*, p. 47.
- ²⁸ *Ivi*, p. 41.
- ²⁹ *Ivi*, p. 49.
- ³⁰ *Ivi*, p. 13.
- ³¹ *Ivi*, p. 75.
- ³² *Ivi*, p. 79.
- ³³ *Ivi*, p. 100.
- ³⁴ *Ivi*, p. 111.
- ³⁵ *Ivi*, p. 121.
- ³⁶ *Ivi*, p. 123.
- ³⁷ J. BUTLER, *Precarious Life*, Verso, London-New York 2004, p. xiv.
- ³⁸ *Ivi*, p. 20.
- ³⁹ *Ivi*, p. 21.
- ⁴⁰ *Ivi*, p. 44.
- ⁴¹ *Ivi*, p. 31-32.
- ⁴² G. TASCHINI, *op. cit.*, p. 279.
- ⁴³ *Ivi*, p. 274.
- ⁴⁴ *Ivi*, p. 281.
- ⁴⁵ *Ivi*, p. 282.
- ⁴⁶ *Ivi*, p. 270.

⁴⁷ *Ivi*, p. 284.

⁴⁸ J. BUTLER, *op. cit.*, pp. XII–XIII.

⁴⁹ G. TASCHINI, *op. cit.*, p. 160.

⁵⁰ *Ivi*, p. 248.

⁵¹ *Ivi*, p. 221.

⁵² *Ivi*, p. 108.

⁵³ I. HUBER, *op. cit.*, p. 59.

⁵⁴ *Ivi*, p. 216.

⁵⁵ A. CENTO BULL, PH. COOKE, *Ending Terrorism in Italy*, Routledge, Abingdon, Oxon 2013, p. 217 e p. 223.

⁵⁶ G. TASCHINI, *op. cit.*, p. 287.

⁵⁷ *Ivi*, p. 221. «E la morte non avrà più dominio» è la traduzione italiana della famosa poesia *And death shall have no dominion* del 1933 il cui titolo è derivato dalla *Lettera ai Romani* di Paolo.

La guerra d’Etiopia oltre i miti autoassolutori della vulgata storica italiana

GIULIANA PIAS

UNIVERSITÉ PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE
CRIX-EA 369

NOTO COME LA QUESTIONE COLONIALE ABBAIA AVUTO UN VASTO SEGUITO IN ITALIA A PARTIRE DAL CITATISSIMO ROMANZO DI ENNIO FLAIANO, *TEMPO DI UCCIDERE*¹. ALL’INTERNO DI UNA LETTERATURA D’ARGOMENTO AFRICANO PUBBLICATA NEL SECONDO DOPOGUERRA IN ITALIA, SI TRATTA CERTAMENTE DELL’OPERA CHE HA RISCOSTRATO MAGGIOR ECO IN UNA PRODUZIONE CHE, TRA GLI ANNI QUARANTA E GLI ANNI OTTANTA, HA DATO ORIGINE A UNA QUANTITÀ LIMITATA DI TESTI MOSSI DALLA NECESSITÀ DI «TRASFORMARE RADICALMENTE I TEMI, LE POSIZIONI E GLI ATTEGGIAMENTI che per decenni avevano nutrito la produzione letteraria sull’argomento»², come afferma GIOVANNA TOMASELLO. È altrettanto noto che a partire dagli anni Ottanta, con l’emergere di una letteratura migrante, scritta in lingua italiana da autrici e autori originari delle ex colonie africane dell’Italia, si assiste a una ripresa del tema coloniale come parte del discorso letterario della migrazione.

A partire dagli anni Duemila, l’argomento coloniale viene invece trattato in prospettiva postcoloniale contemporaneamente al diffondersi anche in Italia dei *cultural studies* e dei *post-colonial studies* contribuendo a offrire una testimonianza delle vicende coloniali italiane e a rilanciare la questione problematica della memoria del colonialismo. E proprio relativamente agli anni Duemila, gli esempi di scrittura narrativa di argomento, per così dire, «postcoloniale» sono numerosi in Italia. Quanto agli studi critico-teorici sul postcoloniale, sono stati proprio essi a sottolineare come l’esperienza delle colonie, per il modo stesso in cui è stata storicamente superata, vale a dire in buona parte attraverso una rimozione collettiva, si sia installata, come dice SANDRO MEZZADRA, «al centro dell’esperienza sociale contemporanea»³, prolungando così il «tempo postcoloniale» fino al presente. Questa situazione oggi produce un duplice effetto: sul piano del (ri)posizionamento delle identità culturali,

rispetto alle narrazioni del passato e al modo di pensare all'identità come un fatto già compiuto, in quanto ne mette in crisi alcuni elementi costitutivi che sembravano acquisiti in modo stabile e definitivo; e sul piano della presa di coscienza collettiva di quei contenuti storici che ancora ci appartengono ma che, rimossi, hanno costituito, per riprendere il titolo di un romanzo di MARCELLO FOIS⁴, la "Memoria del vuoto" degli italiani. E questo, naturalmente, non solo rispetto ai territori stranieri conquistati a suo tempo dall'Italia, ma anche a quei fenomeni di colonialismo interno di cui è ricca la storia del Paese. In questa prospettiva, vanno sicuramente ricordate, come ha recentemente fatto Mezzadra, le parole di Aimé Césaire che, negli anni Cinquanta, invitava a considerare i territori delle colonie come il laboratorio di una serie di logiche di dominio poi riesportate verso le metropoli, ma precisando che, nel caso dell'Italia, è in parte sul suo stesso territorio che queste logiche di dominio sono nate prima di trascinare verso i territori «dell'impero»⁵. In questo quadro, va riconosciuto il nesso profondo che unisce le lotte anticoloniali al postcolonialismo. È proprio perché le lotte anticoloniali «hanno disarticolato una volta per tutte l'idea che il tempo e lo spazio delle colonie fossero qualitativamente *altri* da quelli delle metropoli»⁶ che possiamo qualificare come pienamente postcoloniale il nostro tempo. Ed è perché questo spazio e questo tempo sono oggi unificati in un'unica storia che è possibile cercare i momenti nascosti, taciuti, ignorati da un racconto dei «vincitori» costruito, al contrario, sulla distinzione tra lo spazio-tempo dei dominanti e lo spazio-tempo dei dominati. Un racconto storico innervato dalla logica dei vincitori e dei vinti e che tendeva ad ignorare ciò che in questa logica non rientrava, quello che Adorno indicava come i «punti ciechi che sono sfuggiti alla dialettica»⁷.

È, del resto, proprio rispetto a questi «punti ciechi» che, sulla scorta delle riflessioni di Spivak, la scrittura letteraria è chiamata a giocare un ruolo di prim'ordine che consiste, afferma MARINA DE CHIARA, «[nell']aiutare a colmare i buchi, le omissioni, i silenzi e le dimenticanze della storia»⁸. Non si tratta, naturalmente, di ignorare o trascurare il fondamentale lavoro storico di memoria, di archivio e di ricostruzione che è in varia misura integrato al lavoro letterario, ma alla letteratura viene affidato il ruolo importante di mediare fra il reale e la finzione e di contribuire a formare un nuovo immaginario collettivo nel quale si decostruiscono i miti irenisti e autoassolutori dell'Occidente dominatore a cominciare, per quanto riguarda l'Italia, da quello dei colonialisti «brava gente».

Se anche alla letteratura postcoloniale è dunque devoluto il compito di indagare oltre le dinamiche della storia dei vincitori, se le è consentito di accogliere il decentramento dello sguardo storico e di assumere un atteggiamento di distanza critico-storiografico rovesciando il punto di vista tradizionale della narrazione storica eurocentrica, e se, infine, le è affidato il ruolo di creare un'antimitologia a partire dai «punti ciechi» della storia, va ricordato il romanzo di LUCIANO MARROCCU intitolato *Debrà Libanòs*⁹. Pur non essendo un autore africano, da storico, e forse anche per sensibilità sarda verso la colonizzazione interna, Marroccu ha prodotto un ottimo esempio di romanzo storico postcoloniale su uno degli episodi più sanguinosi della guerra italiana in Africa. *Debrà Libanòs*, come altri romanzi che nella

produzione contemporanea più recente hanno tematizzato l'esperienza coloniale¹⁰, intende proprio mostrare come indagare i fatti e le modalità della guerra d'Etiopia significhi, innanzitutto, in realtà, illuminare uno spaccato della storia d'Italia le cui conseguenze si sono fatte sentire, come dicevo, fino ad anni recenti. Come scrive NICOLA LABANCA:

La guerra d'Etiopia dice molto del regime fascista che l'aveva scatenata. Considerarla un episodio esterno, isolato e lontano, rispetto alla vita dell'Italia della metà degli anni trenta, ripete l'antico errore di ritenere la storia militare – e in questo caso la storia coloniale – una parentesi separata. La guerra del 1935-36 fa invece parte integrante della storia del regime e dell'Italia di quegli anni. Si pensi, oltre all'impatto delle sanzioni, della martellante propaganda, delle dimensioni della militarizzazione della popolazione italiana in quei mesi – alle varie forme di mobilitazione messe in atto dal regime. Si pensi per esempio alla giornata delle fedi, quando [il 18 dicembre 1935] tutte le famiglie furono chiamate a versare oro alla patria [...]. La guerra d'Etiopia fu soprattutto un conflitto vinto dal fascismo. [...] Non fu una vittoria di una guerra mondiale (gli italiani lo capirono), ma fu una vittoria imposta dal fascismo in faccia a tutto il mondo. Per tutte queste ragioni, la rappresentazione della guerra, non meno delle sue effettive modalità di svolgimento, costituì un appuntamento importante per il regime, da curare con attenzione¹¹.

Debrà Libanòs è appunto un romanzo che non solo si attacca, come altri romanzi postcoloniali, alla decostruzione di alcune rappresentazioni convenzionali della vicenda etiopica, ma intende suggerire anche come la fine del fascismo, all'indomani della seconda guerra mondiale, non abbia spinto la classe politica e più generalmente la società italiana a voler cercare la verità sulla guerra coloniale.

Il romanzo di Marrocu si ispira alla strage del 1937 effettuata dai soldati italiani nella cittadina conventuale di Debrà Libanòs, situata a nord-ovest di Addis Abeba, in seguito a un attentato contro il viceré d'Etiopia, maresciallo Rodolfo Graziani, il quale, salvatosi, ordina una rappresaglia contro tutti i sospetti autoctoni. Inizia così una vera e propria «caccia all'abissino» compiuta non solo dai militari, ma anche dai civili italiani presenti nella capitale. Tra le vittime della repressione figurano gli abitanti del monastero copto di Debrà Libanòs, sospettati di essere simpatizzanti della guerriglia nazionalista etiopica e di aver dato rifugio agli attentatori. Questa vicenda è rimasta a lungo sconosciuta ed è stata riportata alla luce in tempi relativamente recenti, grazie al lavoro svolto dagli storici¹² sugli archivi italiani ed etiopici, lavoro cui si è interessato anche Luciano Marrocu proprio in quanto storico. Marrocu contribuisce di certo a rivelare il rimosso ridando attualità a fatti storici dimenticati o cancellati. Dice MARROCU: «Qualcuno [...] mi aveva suggerito di [cambiare il titolo del romanzo], chi sa che cosa significa Debrà Libanòs? Io l'ho voluto tenere proprio per questo, perché qualcuno si chieda che cosa significhi»¹³.

Marrocu sfrutta i documenti d'archivio per alimentare un romanzo che appartiene tanto al genere storico quanto al genere *noir* perché *Debrà Libanòs* è anche un romanzo poliziesco. La narrazione si configura fin dalle prime righe come un'inchiesta su un omicidio condotta da due poliziotti dell'OVRA¹⁴, Eupremio Car-

ruezzo e Luciano Serra, inviati da Roma ad Addis Abeba per indagare sulla morte di un giovane ufficiale dell'esercito, il tenente Duilio Bellasai, di cui scopriranno l'assassino. La finzione narrativa rinvia a fatti realmente accaduti e verificabili, come l'attentato a Graziani e la conseguente repressione fascista. Sarà proprio questo secondo elemento – la rappresaglia – a prevalere nel racconto, mentre il caso del tenente assassinato diventa fin da subito una componente d'importanza secondaria che cede lo spazio del racconto alla rappresentazione dell'ambiente coloniale in Etiopia e ai metodi adottati dagli italiani per affermare il loro potere e il loro dominio.

Siamo dunque chiaramente nel quadro di un *noir* storico che fa delle ricerche degli investigatori su un crimine il pretesto, per così dire, per una vera e propria indagine storica, trasformando il paradigma indiziario del *noir* in uno strumento epistemologico per un'inchiesta che si propone di fare luce su un momento dell'esperienza coloniale italiana utilizzando gli elementi della narrazione immaginaria per tentare di costruire un modello di intelligibilità dei fatti storici. È proprio attraverso la costruzione di questo modello d'intelligibilità che Marrocu attribuisce un valore metaforico a questo episodio della vicenda coloniale dell'Italia. Si dà il caso, infatti, come vedremo, che l'inchiesta, pur facendo luce sui fatti, non giunge a identificarne le cause. In questo senso, se l'indagine possiede un valore storico, in quanto esposizione di fatti o testimonianze documentabili sul massacro di Debrà Libanòs, ne possiede anche uno metaforico o allegorico, più letterario e legato al genere prescelto, cioè il *noir*, ed è un valore che sta precisamente nell'incompiutezza dell'indagine, nell'impossibilità di giungere ad una piena chiarezza dei fatti, e che diventa la cifra di un'azione politica, quella italiana in Africa.

La realtà della guerra coloniale – ed è in questo che emerge l'intento allegorico – viene vista come il luogo in cui determinati caratteri dell'identità politica italiana assumono una dimensione iperbolica, caricaturale, a momenti grottesca, divenendo proprio per questo emblematici del rapporto che storicamente il potere politico, e in parte il potere giudiziario italiano, ha intrattenuto con la società. La costruzione di una relazione di intelligibilità tra metafora e storia appare chiaramente nella descrizione dei tratti fisici ed espressivi di alcuni funzionari fascisti di rilievo, primo fra tutti il viceré Graziani. Il narratore lo definisce un personaggio dall'«espressione grottescamente militare»¹⁵, «espressione di grottesca follia»¹⁶, che, non a caso, ricorda a tratti quella spietata e folle del generale Leone tratteggiata da EMILIO LUSSU in *Un anno sull'altipiano*¹⁷.

Graziani ha rapporti tesi con Mussolini già dai tempi dell'occupazione della Cirenaica, quando non riusciva a sconfiggere i ribelli e il Duce nominò Badoglio governatore della Tripolitania e della Cirenaica. Ora, in Etiopia, si ripresenta lo stesso problema rispetto ai ritmi lenti delle operazioni di conquista guidate dal viceré e all'impazienza del Duce di portare a compimento la sua politica espansionistica. Nonostante l'insoddisfazione di Mussolini, Graziani si autorappresenta comunque come elemento simbolico di un potere forte, «virile», confermando, da un lato, la volontà (e la necessità) di riaffermare il ruolo di prestigio dell'Italia nel mondo attraverso una politica coloniale aggressiva e, dall'altro, diventando l'espressione di

un potere abietto e deviato, come simboleggiano delle fotografie che lo ritraggono nudo, documentando in modo inequivocabile la sua virilità, posa che egli assume con autocompiacimento¹⁸. Anche il commissario Oppo, un soldato che opera in Etiopia e che collabora all'inchiesta sul caso Bellasai con i due poliziotti arrivati da Roma, viene descritto come una persona di aspetto poco sano, e la vittima, il tenente Bellasai, appare come un dongiovanni da strapazzo, irrispettoso dell'altro sesso che non suscitava nessuna benevolenza da parte di nessuno.

La caratterizzazione dei personaggi si riallaccia dunque a una serie di stereotipi coloniali – il conquistatore, il malarico depresso, il libidinoso senza freni – che presenta iperbolicamente come metafore di una realtà tutto sommato depravata o deviata. Questo tipo di realtà viene confermato poi anche dall'incontro degli investigatori con una veggente. La donna racconta che nessun etiope poteva immaginare che «un'orda di demoni», cioè gli italiani, avrebbe sconvolto un «luogo di santità e di pace» come Debrà Libanòs. La veggente afferma anche che, durante l'incursione dei militari, «uno dei diavoli bianchi grida: 'Vi uccideremo tutti, voi che avete attentato alla vita del Viceré'»¹⁹, e identifica in questo diavolo il tenente assassinato Bellasai. La donna precisa inoltre le modalità della macabra violenza fatta subire agli africani spiegando che durante l'azione repressiva «[si] vede il diavolo, quel Bellasai [...] aggirarsi tra i fucilati e finirli con un colpo di pistola alla testa»²⁰. Si tratta di un racconto dai toni allucinati, una visione esaltata che tuttavia orienta l'inchiesta dal movente passionale verso un motivo di altra natura, probabilmente di tipo politico.

Naturalmente, è appena il caso di sottolineare la portata allegorica di questa veggente che, attraverso l'invocazione del racconto dei protagonisti del massacro, ne ricostruisce la storia, proprio come lo scrittore. E del resto, nel capitolo successivo – il capitolo 9, costituito da un'unica pagina –, la testimonianza romanzesca della veggente trova riscontro nel contenuto di due telegrammi del viceré Graziani, destinati al Ministero dell'Africa Italiana, in cui dichiara che gli ordini impartiti da Mussolini di far passare per le armi gli africani di Debrà Libanòs sono stati eseguiti²¹. I due telegrammi trovano conferma nell'importante saggio sul colonialismo italiano di Del Boca²², che racconta anche tutta la vicenda di Debrà Libanòs.

Proprio la testimonianza allucinatoria della veggente diventa la pista da seguire e la chiave di lettura dell'indagine cui sono confrontati i due poliziotti. La donna in trance rappresenta, infatti, la conoscenza non ufficiale, vale a dire ciò che è stato rimosso dalla storia istituzionale, l'indicibile dell'azione coloniale, volutamente nascosto e mai entrato a far parte della coscienza collettiva degli italiani. Ed è precisamente questo che l'indagine storica proposta da Marrocu deve rivelare. Non a caso, Eupremio Carruezzo sostiene che per capire la verità che si nasconde dietro l'omicidio Bellasai bisogna indagare il contesto politico²³.

Carruezzo formula anche alcune considerazioni su tensioni esistenti ai vertici politici del potere che possono far supporre un regolamento di conti interno al potere stesso. Le indagini rivelano allora l'ambizione e la determinazione del tenente Bellasai nel voler avanzare di grado, forse prendendo il posto di Graziani alla guida dell'esercito. Per raggiungere quest'obiettivo, Bellasai avrebbe progettato un finto attentato contro Graziani istigando alcuni ribelli a compiere l'azione, attentato che

avrebbe poi svelato all'ultimo momento e per il quale avrebbe ricevuto il dovuto riconoscimento al merito di servizio.

È a questo punto che si rivela la natura bifronte del soldato Bellasai: da una parte fatuo e donnaiole e dall'altra ambizioso, politicamente senza scrupoli e moralmente cinico e spietato. Una natura bifronte che assurge immediatamente a simbolo del carattere stesso della presenza coloniale italiana. Da una parte, e in apparenza, come osserva superficialmente un giornalista inglese presente nel racconto, Bellasai è un rappresentante tipico del carattere romantico degli italiani, dall'altra, è chiaro, invece, che ben diversi erano i moventi e l'azione del militare italiano in tutto simile a quei colonialisti che «per quanto mammoni e sentimentali [possono] anche ammazzare senza batter ciglio»²⁴, come afferma il commissario Serra.

È attraverso questa duplicità simbolica che la vicenda di Bellasai diventa metafora dell'intero episodio coloniale italiano, in apparenza bonario e romantico, ma in realtà improntato al concetto dell'«Italiano nuovo» elaborato da Mussolini nel '26, secondo il quale la «nuova nazione» doveva tradursi nei nuovi tratti del carattere italiano, ovvero l'ubbidienza, la disciplina, la virilità e l'eroismo, destinati a dare all'Italia quell'unità, quella modernità e quel lustro di grande potenza ricercato fin dagli ultimi decenni dell'Ottocento. In apparenza romantico donnaiole, Duilio Bellasai incarna invece questo «italiano nuovo» mussoliniano «ardito», «inflexibile», «spietato». Persino il suo atteggiamento sprezzante nei confronti delle donne locali è espressione di quella nuova «mentalità imperiale» auspicata dal Duce che prevedeva che gli italiani seguissero un protocollo da «razza padrona» manifestando la loro egemonia culturale e politica rispetto ai subalterni autoctoni, evitando di mischiarsi alle popolazioni locali per non sminuire la loro autorità e la loro autorevolezza²⁵.

L'atteggiamento imperialista degli italiani in Africa è messo in evidenza da Sarah Dirasse, una ragazza d'origine etiope, che, sospettata di essere stata l'amante del tenente assassinato, è anche la maggiore indiziata dell'omicidio. Di fronte all'ipotesi della sua colpevolezza, la giovane donna si rivolge al commissario Serra dicendo: «D'altronde [gli italiani sono] i padroni e [sono loro] a decidere chi è il colpevole»²⁶. E giustifica quest'affermazione dando delle spiegazioni sul comportamento degli italiani in generale e su quello di Bellasai in particolare. Anche qui, come nel caso della veggente, Marrocu dà la parola dell'indigeno, a chi, cioè, ha subito la storia coloniale, a chi era considerato «Altro», oggetto da conquistare e da civilizzare. La parola della ragazza funge da parola testimoniale facendo da contrappunto al silenzio ufficiale, al dimenticato, al rimosso della Storia ufficiale, rivelando i modi e gli scopi della «missione civilizzatrice» del colonialismo italiano che voleva portare il progresso nel «selvaggio» mondo africano.

Il racconto rivela che ad aver ucciso il tenente Bellasai non è stata la ragazza, ma l'imprenditore Fracassi per sua stessa ammissione. Tuttavia, nonostante l'enigma dell'assassino sia stato sciolto, la verità dell'inchiesta non appare. Rimangono, infatti, in sospeso dei quesiti che spostano il centro d'interesse della narrazione verso altre verità, prima fra tutte quella riguardante il movente dell'assassinio per il quale non si trovano le prove. L'inchiesta dei due poliziotti finisce in questo modo nell'ottobre del 1937, ma per Luciano Serra la questione rimane aperta.

Il racconto continua con un salto temporale di nove anni, quando, nel dopoguerra, nel novembre 1946, è in corso in Italia un processo di epurazione per processare alcuni dirigenti politici. Luciano Serra viene citato come testimone sul caso Bellasai. La sua deposizione si focalizza sulla necessità di raccontare i crimini commessi dall'Italia durante il colonialismo, ma, afferma il narratore, «quando menzionò Debrà Libanòs, il giudice si irrigidì sulla sedia e disse che quella faccenda, di cui per altro sapeva ben poco, nulla aveva a che fare con la materia del processo»²⁷. Serra capisce allora che il processo aveva condizionamenti politici: all'Italia repubblicana mancava la volontà di scoprire la verità, mancava la volontà di fare giustizia. L'impressione che l'inquirente Serra dà durante il processo è quella di «un personaggio straniero, straniero all'Italia d'ieri e a quella che stava nascendo»²⁸, afferma ancora il narratore. Alla fine della conversazione col giudice, Luciano Serra gli consegna degli appunti, un «Diario africano», da tenere come testimonianza per il futuro, «a futura memoria», dice Serra. Il racconto di Debrà Libanòs si chiude su questa breve ma eloquente battuta.

Il romanzo di Marrocu si presenta dunque come una sapiente decostruzione degli stereotipi che hanno alimentato l'immaginario collettivo degli italiani sul loro episodio coloniale. Coniugando felicemente letteratura e ricerca storica, Marrocu non solo rievoca con acribia fatti, persone e ambienti di questo periodo, ma fa dell'inchiesta poliziesca lo strumento stesso della decostruzione critica dei luoghi comuni sul colonialismo italiano. A chi consideri che il rovesciamento di questi stereotipi cominci ormai ad essere integrato anche dal discorso comune su quegli anni, Marrocu risponde con la bruciante smentita contenuta, lapidariamente, nel titolo del romanzo. Chi conosce Debrà Libanòs? Il titolo, dunque, è di per sé già una rivendicazione, quella di un nuovo «lieu de mémoire», come direbbe Pierre Nora, che incontestabilmente manca ancora nella coscienza degli italiani. Ma il romanzo di Marrocu va anche oltre la rivendicazione di questo nuovo «luogo di memoria» che dovrebbe diventare Debrà Libanòs. Da storico e da scrittore, Marrocu dà, infatti, un importante contributo letterario di critica storica facendo nuova luce sulla vicenda coloniale italiana soffermandosi sulle forme di distorsione del reale durante quel periodo e sulle forme di rimozione quando il mondo delle colonie è, di fatto, finito. Un anno dopo la pubblicazione di *Debrà Libanòs*, nel suo libro intitolato *La nostra Africa*, ANGELO DEL BOCA riconosce il notevole apporto fornito dal romanzo di Marrocu rispetto al silenzio ufficiale e alle atrocità commesse dal colonialismo e alla sua generale rimozione:

È confortante apprendere [...] che crimini così gravi come quelli commessi a Debrà Libanòs [...] abbiano trovato uno strumento di comunicazione così immediato ed efficace come quello del romanzo [...] L'opera narrativa può contenere un messaggio più facilmente assimilabile e svolgere un'azione propedeutica, colmare lacune e sanare ingiustizie. Anche questo modo di fare storia, attraverso il romanzo, può riconciliarci con 'la nostra Africa', che attende da noi non soltanto sospiri di nostalgia, ma anche l'ammissione, se pur tardiva, dei nostri torti²⁹.

E il contributo di Marrocu è tanto più importante in quanto il romanzo è stato pubblicato nel 2002, cioè in un periodo in cui, in Italia, il dibattito sull'esperienza coloniale era in una fase embrionale.

Da scrittore oltre che da storico qual è, Marrocu riesce anche a fare della vicenda di questa strage una sorta di grande metafora dei rapporti che il potere politico italiano ha spesso intrattenuto con i fatti più cruenti della sua storia. L'indagine, come si diceva, non trova soluzione, appare il colpevole ma rimangono sconosciuti i mandanti e impenetrabili restano le ragioni di questa strage come avverrà ancora nella storia dell'Italia. Marrocu scrive quindi un racconto aderente al clima e alle vicende del periodo coloniale che si può leggere come romanzo storico, come romanzo poliziesco, ma anche come documento capace di testimoniare, di rievocare e di proporre un'altra lettura della storia. La motivazione interna del *noir* è dunque ideologicamente e strutturalmente molto vicina a quella che muove la rivisitazione storica di stampo postcoloniale. Se uno dei compiti di questa rivisitazione è precisamente quello di smascherare i silenzi e le discontinuità discorsive del racconto storico dominante, «imperialista», e se questa rivisitazione tende ad avvalersi di microstorie da opporre al *grand récit* della storia «ufficiale», è facile capire come questi obiettivi si prestino ad essere inseriti nella struttura di un *noir* che costruisce scenari investigativi allo scopo di guidare il lettore attraverso un percorso di analisi e di critica della realtà storica che finisce per sfociare in una vera e propria contro-storia.

NOTE

¹ E. FLAIANO, *Tempo di uccidere*, Longanesi, Milano 1947.

² G. TOMASELLO, *L'Africa tra mito e realtà: storia della letteratura coloniale italiana*, Sellerio, Palermo 2004, p. 15.

³ S. MEZZADRA, *La condizione postcoloniale. Storia e politica nel presente globale*, Ombre corte, Verona 2008, p. 25.

⁴ M. FOIS, *Memoria del vuoto*, Einaudi, Torino 2006.

⁵ S. MEZZADRA, *op. cit.*, p. 26.

⁶ *Ivi*, p. 28.

⁷ TH. W. ADORNO, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa* [1951], Einaudi, Torino 1979, p. 178.

⁸ M. DE CHIARA, «Il sud del mondo: pensieri scomodi, percorsi interdisciplinari», in: *Esercizi di potere. Gramsci, Said e il postcoloniale*, a cura di I. Chambers, Meltemi editore, Roma 2006, p. 43.

⁹ L. MARROCU, *Debrà Libanòs*, Il Mestrale, Nuoro 2002.

¹⁰ Tra la produzione narrativa degli anni Duemila, si possono ricordare, fra gli altri: F. CAVAGNOLI, *Una pioggia bruciante*, Frassinelli, Milano 2000, D. LONGO, *Un mattino a Irgalem*, Marcos y Marcos, Milano 2001, A. CAMILLERI, *La presa di Macallé*, Sellerio, Palermo 2003, F. COSCIA, *Notte abissina*, Avagliano, Roma 2006, M. FORTUNATO, *I giorni innocenti della guerra*, Bompiani, Milano 2007, C. LUCARELLI, *Lottava vibrazione*, Einaudi, Torino 2008, A. CAMILLERI, *Il nipote del Negus*, Sellerio, Palermo 2010.

¹¹ N. LABANCA, *Una guerra per l'impero. Memorie della campagna d'Etiopia 1935-36*, il Mulino, Bologna 2005, p. 78.

- ¹² A partire dagli anni '70, A. DEL BOCA, *Gli italiani in Africa orientale*, Laterza, Roma-Bari, 1976, 1980, 1986, 1987, 4 Voll. Lo storico testimonia le ostilità manifestate dal mondo politico nei confronti del suo lavoro d'archivio e della volontà di rendere pubbliche le sue ricerche sul colonialismo italiano. Si veda in proposito l'intervista di A. GINORI, *Foibe, gas e rimozione: gli italiani in Etiopia*, in: <http://eddyburg.it/article/articleview/6677/0/153/?PrintableVersion=enabled>
- ¹³ L. MARROCU, intervistato da M. P. MASALA, *Debrà Libanòs, la strage dimenticata*, in: www.unionesarda.it, giovedì 16 maggio 2002.
- ¹⁴ Polizia segreta dell'Italia fascista, l'OVRA è un organismo creato in Italia alla fine del 1926 per proteggere il fascismo. È comunemente utilizzato per riferirsi, più genericamente, alla polizia politica fascista. Viene chiamato «Organismo di Vigilanza Repressione antifascismo», ma il reale significato di questa sigla non è mai stato chiarito. Nel romanzo *Debrà Libanòs* si tratta dell'«Organo Vigilanza Reati Antistatali». Si veda in proposito, M. FRANZINELLI, *I tentacoli dell'OVRA: agenti, collaboratori e vittime della polizia fascista*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.
- ¹⁵ L. MARROCU, *op. cit.*, p. 22.
- ¹⁶ *Ivi*, p. 26.
- ¹⁷ E. LUSSU, *Un anno sull'altipiano*, Edizioni Italiane di Cultura, Parigi 1938.
- ¹⁸ Cfr. L. MARROCU, *op. cit.*, p. 25.
- ¹⁹ *Ivi*, p. 63.
- ²⁰ *Ivi*, p. 65.
- ²¹ Cfr. *ivi*, p. 67.
- ²² A. DEL BOCA, *Italiani brava gente? Un mito duro a morire*, Neri Pozza, Vicenza 2005.
- ²³ Cfr. L. MARROCU, *op. cit.*, pp. 70-71.
- ²⁴ *Ivi*, p. 84.
- ²⁵ Si veda, S. PATRIARCA, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Laterza, Roma-Bari 2010, pp. 139-171.
- ²⁶ L. MARROCU, *op. cit.*, p. 141.
- ²⁷ *Ivi*, pp. 147-148.
- ²⁸ *Ivi*, p. 147.
- ²⁹ A. DEL BOCA, *La nostra Africa. Nel racconto di cinquanta italiani che l'hanno percorsa, esplorata e amata*, Neri Pozza, Vicenza 2003, p. 43.

La Resistenza fra narrazione epica e *Bildungsroman* in *Dove finisce Roma*

MARIA BONARIA URBAN
UNIVERSITEIT VAN AMSTERDAM

NARRARE LA RESISTENZA

DOPO ANNI DI PREDOMINIO DELLA POETICA POSTMODERNISTA, GLI STUDIOSI HANNO SEGNALATO A PARTIRE DAI PRIMI ANNI NOVANTA UNA RIPRESA DEL REALISMO E UN RINNOVATO INTERESSE PER LE TEMATICHE CIVILI.¹ GLI AUTORI, INFATTI, «STANCHI DI “PASSIONI TRISTI” E/O GIOCHETTI TARDO-POSTMODERNI»,² SONO TORNATI A CONSIDERARE IL ROMANZO UNO STRUMENTO EFFICACE PER ESPLORARE CRITICAMENTE IL PASSATO.³ Inoltre, la crisi globale e il bisogno di accedere a informazioni credibili, che è stato disatteso, nonostante l’esplosione dei nuovi media, sono stati due fattori decisivi per il rilancio del realismo.⁴ Il fenomeno ha così assunto un particolare significato in Italia, un paese tristemente famoso per la sua incapacità di fare i conti con il passato.⁵

In effetti la letteratura del Novecento ha ripetutamente esplorato, come ricorda HANNA SERKOWSKA, «una serie di eventi storici concatenati»,⁶ considerati emblematici per la nazione italiana, come la «triade guerra-fascismo-Resistenza».⁷ Non è allora un caso che proprio la lotta partigiana, uno dei periodi più controversi della storia nazionale, sia tornata ad essere oggetto di indagine da parte di vari autori contemporanei.⁸ Affrontare il tema oggi significa ripensarlo in modo critico prendendo posizione in un contesto culturale che, in seguito all’ascesa al potere della destra postfascista, è stato dominato da una ventata revisionista, mirante, da un lato, a rifiutare l’egemonia ideologica della Resistenza e, dall’altro, a rivalutare con uno sguardo benigno il fascismo repubblicano.⁹

Tra le scritture recenti della Resistenza si colloca il romanzo *Dove finisce Roma* (2012) di PAOLA SORIGA.¹⁰ Il testo, attraverso la voce della protagonista – Ida,

una ragazza sarda residente nella capitale che si unisce al movimento antifascista – traccia un affresco della lotta partigiana facendo ricorso alle medesime strategie linguistiche e stilistiche che BOSCOLO riscontra nell'epica del *New Italian Epic* (NIE). Secondo la studiosa, gli autori del NIE, mossi primariamente dal desiderio di esplorare la storia nazionale con uno sguardo critico, attivano i lettori, assegnando loro il compito di interrogarsi sul reale, in un mondo che sembra ormai incapace di farlo.¹¹ Tra le caratteristiche formali e stilistiche del NIE, la studiosa cita la prosodia interna (in particolare l'allitterazione), la paratassi e gli elementi di oralità,¹² oltre a un perdurare, come aveva già segnalato MARGHERITA GANERI, della scrittura intertestuale.¹³ Inoltre, BOSCOLO segnala l'accostamento di cornici temporali differenti nella stessa storia, superando così il concetto della temporalità lineare.¹⁴ Infine, nel NIE il gesto eroico, diversamente dall'epicità classica, viene attribuito alla massa e non al singolo, per cui è l'eroe collettivo ad assurgere al ruolo di protagonista.¹⁵

Oltre a un'affinità stilistica e tematica con il NIE, *Dove finisce Roma* ripropone l'idea della lotta partigiana come scuola di vita, già presente nei testi classici sulla Resistenza, scegliendo però di declinarla dal punto di vista di una giovane donna, per cui il romanzo si presta a essere letto anche come un *Bildungsroman* al femminile.¹⁶ Inoltre, colpisce la ricca tessitura intertestuale che non appare ridicibile a un semplice gioco intellettuale, sembra piuttosto contribuire a veicolare l'idea della letteratura come strumento di esplorazione critica della storia, facendo propria quella fiducia nella parola e nell'«etica del narrare» che sono peculiari del *New Italian Epic*.¹⁷

Il saggio, attraverso un *close reading* del romanzo, intende mettere in luce come *Dove finisce Roma*, combinando vari generi letterari e condividendo il carattere epico del NIE, si interroghi su «un nodo di storia irrisolto»¹⁸ con un duplice obiettivo: in primo luogo, per riaffermare il valore storico e morale della Resistenza e assicurarne la memoria per le nuove generazioni;¹⁹ in secondo luogo, la riscrittura della lotta partigiana si configura, riprendendo una definizione di WU MING, come un'«allegoria del presente»,²⁰ nel senso che propone un modello di resistenza civile che dal passato si proietta verso l'oggi. Il contributo, inoltre, riflette su certe scelte poetiche e narrative del romanzo, quali il punto di vista femminile e la riflessione sul rapporto fra storia e letteratura, ipotizzando che l'opera stabilisca, attraverso l'intertestualità, una relazione forte con la tradizione letteraria e, in particolare, con *La Storia* di ELSA MORANTE.

IDA, IDA MARIA, MARIA

Dove finisce Roma racconta la storia della Resistenza a Roma attraverso l'esperienza di Ida, una giovane staffetta che, nascostasi in una cava per sfuggire ai fascisti, ripensa alla sua vita, dall'infanzia felice trascorsa in Sardegna e l'arrivo pieno di speranza sul Continente, fino al momento della Liberazione della capitale il 4 giugno 1944.²¹ Soriga si affida dunque allo sguardo innocente e critico di un'adolescente: seguendone il flusso dei pensieri, ricostruiamo il suo percorso di maturazione ma

anche il travaglio di una nazione ferita che tenta faticosamente di uscire dal tunnel del fascismo e della guerra.

Nata in un paese sardo durante il Ventennio, la protagonista comincia a manifestare precocemente la sua insofferenza per la realtà che la circonda. A stimolarla a porsi delle domande e soprattutto a essere critica nei confronti della realtà, è un insegnante della scuola media che diventa la sua guida morale.²² Il trasferimento a Roma appare l'occasione tanto sospirata per poter essere finalmente libera;²³ tuttavia, giunta nella capitale, Ida dovrà fare i conti con la Storia, ma dimostrerà di avere la forza per opporsi a ciò che ritiene ingiusto, tanto da suscitare il timore della sorella che la considera «un'impulsiva», una con «i grilli per la testa» che rischia sempre di mettersi nei guai.²⁴

Il comportamento ribelle di Ida è il segno della sua estraneità al pensiero dominante, il suo innato e costante rifiuto di conformarsi alle regole imposte dal Potere. È un simile atteggiamento che le permette di cogliere la falsità alla base dell'ideologia fascista e, consapevole delle manipolazioni a cui è soggetto il sapere, di reagire escogitando un modo per rivendicare la sua libertà di pensiero:

Che Francesco credesse a quel discorso sulle razze non le sembrava possibile. Le sembrava che bastasse leggere il Vangelo, ascoltare don Pietro, per essere sicuri che non era così. Bastava leggere i libri. Bastava anche ascoltare Ivano, che pure al Vangelo non ci credeva, ma conosceva le persone, conosceva gli ebrei che andavano alla sua bottega, e sono come noi, giurava, uguali uguali a noi. Bastava andare una mattina con Agnese a comprare della stoffa al Ghetto, parlare con la signora Gabriella che gliela vendeva. Come poteva Francesco crederci, a quel discorso pubblicato dai giornali, che a scuola le facevano imparare a memoria, e tutti a ripetere, e lei sempre, nella testa, per sopportare l'idea che dalla bocca uscissero quelle frasi odiose, nella testa lo ribaltava. Che le razze umane *non* esistono [...] gli ebrei *sono* italiani uguale a noi²⁵. (il corsivo è nel testo)

Coerentemente con le sue idee, invece di frequentare il sabato fascista, Ida preferisce passeggiare con la sua amica Micol e, ignorando i dettami del regime che vuole le donne «belle, per fare dei bambini belli», le due amiche si imbruttiscono, indossano gonne fuori moda che suscitano la riprovazione generale.²⁶

Il personaggio di Ida condivide vari tratti distintivi con l'omonima protagonista de *La Storia* che, seppur madre, conserva uno sguardo innocente sul mondo e appare vulnerabile come una bambina;² le due figure presentano un medesimo «tono che è quello fondamentale dell'interrogazione nei confronti della realtà».² La protagonista di MORANTE, refrattaria a ciò che il buon senso consiglierebbe, visita il ghetto, dal quale si sente inspiegabilmente attratta:² seppur impotente, è la sua presenza che esprime una critica al Potere e smaschera lo scandalo perpetrato dalla Storia.³ Altrettanto fa la Ida di *Dove finisce Roma*, la quale, «spinta contro il muro, ché non la vedessero»,³ osserva incredula la misteriosa partenza (*alias* la deportazione) della famiglia di Micol³² e si lascia trasportare dalla bici per assistere al rastrellamento degli ebrei nel ghetto;³³ infine, si sente sospinta da una forza inspiegabile a visitare il luogo in cui si è consumata la strage delle Fosse Ardeatine, anche se

poi incomincia a vomitare, come reazione fisica all'orrore di cui è testimone.³⁴ Con naturalezza, Ida decide anche di aderire alla Resistenza, poiché «le era sempre sembrata l'unica cosa da fare»;³⁵ per lei infatti «l'antifascismo era per natura, per senso di giustizia, di solidarietà»,³⁶ confermando così una dicotomia insuperabile fra la violenza della Storia e la sua concezione della realtà.

La Ida di *Dove finisce Roma* condivide dunque il medesimo sguardo femminile della protagonista morantiana, inteso, nelle parole di LUCIA RE, come una prospettiva marginale, o meglio marginalizzata dall'ordine simbolico maschile al quale ambedue cercano di sottrarsi; una prospettiva che include, ma non si riduce al solo discorso di genere, quanto piuttosto ambisce a rappresentare il punto di vista di coloro che dalla Storia sono dimenticati e offesi.³⁷

Il discorso di genere è tuttavia esplicito in *Dove finisce Roma*, in quanto la ribellione di Ida si spinge oltre la critica al fascismo per scagliarsi contro quell'ottica che vede la donna come un essere inferiore.³⁸ Con la sua amica ebrea, Ida affronta:

discorsi su se stesse e sui libri e sulla libertà, parlavano spesso della libertà, di che cosa poteva significare per due ragazze come loro, nei libri che leggevano, nelle pagine di storia, erano gli uomini, quasi sempre, a viaggiare per il mondo fare scrivere pensare, ma Grazia Deledda, diceva Ida, e Jane Austen e Sibilla Aleramo, diceva Micol, e Eleonora Duse, e tu cosa farai cosa possiamo fare noi per essere libere davvero, ma quelle sono eccezioni, Micol, non sono mica normali, e noi non possiamo essere delle eccezioni, Ida? Io voglio essere un'eccezione.³⁹

La rievocazione della guerra partigiana nel romanzo si accompagna dunque a un percorso di riscoperta di una genealogia intellettuale e civile («fare scrivere pensare») al femminile, da contrapporre alla Storia forgiata dagli uomini. Seppur ha avuto un maestro che gli ha indicato la strada (il professore della scuola media), è soprattutto il rapporto di amicizia con due ragazze – Micol (ebrea) e Rita (antifascista) – che si rivela indispensabile per la maturazione di Ida, mentre altre donne coraggiose (vere o finzionali) che l'hanno preceduta diventano punti di riferimento irrinunciabili. La stessa amica Micol sembra rievocare l'affascinante e sfuggente omonimo personaggio de *Il giardino dei Finzi-Contini* di GIORGIO BASSANI.⁴⁰ Si potrebbe ipotizzare che SORIGA voglia così far riverberare l'insegnamento morale trasmesso dai personaggi letterari che evoca nel suo romanzo, rivendicando, come vedremo meglio più avanti, la funzione della scrittura quale strumento per esplorare e comprendere il passato.

Pur inserendosi nel solco delle narrazioni della Resistenza, *Dove finisce Roma* ci consegna un personaggio femminile la cui sorte è diversa da quella di altre figure raccontate dalla letteratura e dal cinema, destinate alla morte – secondo un'ottica maschile – per il loro essere madri e mogli esemplari, come nei casi emblematici della protagonista de *L'Agnes va a morire* e di Pina nel film *Roma città aperta*.⁴¹ Di queste madri della nazione, Ida potrebbe essere la figlia. È uno scarto generazionale importante che si associa a un approccio diverso al ruolo femminile nella Resistenza. La protagonista è presentata infatti sin dall'inizio nella veste di partigiana:

Era contenta di sentirsi chiamare Ida Maria, da don Pietro, perché Maria era il suo nome nella lotta, il nome più comune per passare inosservata, per confondersi, per far chiedere sempre chi Maria? E se qualcuno, qualcuno dei suoi, la chiamava Ida Maria, era perché c'era qualcosa da fare, e da quel momento era Maria, una staffetta, la staffetta Maria, e fare qualcosa era quello che voleva, quello che le sembrava non ci fosse altro da fare⁴².

Il romanzo si conclude poi con l'eroina che esce viva dalla cava in cui si è nascosta e assiste alla liberazione della città. La gioia per la libertà riconquistata viene attenuata da alcune tristi notizie (la morte di Fausto per mano dei tedeschi e il matrimonio di Antonio, il ragazzo di cui è innamorata, con un'altra⁴³), pertanto Ida si trova nuovamente di fronte a un bivio:

A un incrocio non sa dove girare. [...] Pensa di qua ritorno indietro. Di qua magari anche, forse faccio solo un giro più lungo. Pensa perditi. Pensa che possono esserci in giro ancora dei tedeschi. Continua a camminare, sopra la testa le batte forte il sole.⁴⁴

Nonostante i dubbi, tuttavia, non esita a riprendere il cammino. È la prova che non solo è sopravvissuta agli eventi, ma è in grado di affrontare con coraggio il futuro. Laddove la storia di Pina e Agnese si è conclusa, quella di Ida, come vedremo, è ancora tutta da scrivere.

LA RESISTENZA COME EPICA COLLETTIVA

Dove finisce Roma affronta uno dei temi storici più controversi della storia nazionale: il desiderio di interrogare il passato, adottando uno «sguardo dai margini». ⁴⁵ PAOLA SORIGA ha infatti dichiarato di essersi fatta ispirare dalle testimonianze sulla guerra partigiana a Roma, in particolare in alcuni quartieri popolari come Centocelle e il Quadraro – laddove la città finisce, come ricorda il titolo – con l'obiettivo di preservarne la memoria.⁴ Il tema del ricordo, o meglio il rischio della sua perdita, è espresso dai versi della poetessa Wislawa Szymborska apposti a epigrafe dell'opera:

Chi sapeva
di che si trattava,
deve far posto e quelli che ne sanno poco.
E meno di poco.
E infine assolutamente nulla.

Il romanzo si prefigge di scongiurare tale pericolo, come vedremo, ricorrendo a una serie di strategie narrative e stilistiche peculiari del *New Italian Epic*. La storia viene veicolata da Ida che ha trovato rifugio in una cava:⁴⁷ apparentemente è una condizione di stasi, ma nel flusso dei suoi pensieri si fondono le sorti dei romani, di coloro solitamente destinati a essere travolti dall'oblio, i quali diventano coprotagonisti, perché le loro vicende individuali si intrecciano con la Storia, anzi essa viene percepita esclusivamente nel suo intersecarsi a livello traumatico con la vita del singolo. Così la narrazione disegna «un muoversi “eccentrico”, via dal centro, dal

focus sull'eroe»⁴ mentre l'io narrante si identifica, come nel NIE, con la massa che assurge a eroe collettivo:⁴ la voce di Ida diventa allora il fiato ansimante di una città distrutta, il grido di dolore delle vittime innocenti, il mutismo dei bimbi traumatizzati, ma anche il buon senso della Roma popolare che esprime convinta il suo rifiuto della guerra.

Dove finisce Roma accoglie l'idea della Resistenza come guerra civile,⁵⁰ ma senza seminare dubbi su quale parte fosse nel giusto e dando rilievo alle vicende di chi ha abbracciato con convinzione l'antifascismo, come la famiglia di Rita, il cui padre Ivano era scappato dal Nord per le sue idee politiche e aveva trovato rifugio a casa di Vito Berardi al Quadraro, un quartiere in cui i fascisti non si vedevano affatto.⁵¹ Tuttavia, alla fine Vito verrà portato via dai tedeschi il giorno del rastrellamento del 17 aprile 1944, «anche se era vecchio e camminava male, e aveva ancora addosso la vestaglia».⁵² L'opera non nasconde neppure una verità troppo presto dimenticata dagli italiani, cioè il fatto che «fascisti erano tutti, chi più chi meno, prima della guerra e anche durante, soltanto adesso, pensava Agnese, questi partigiani, a Roma alla fine sono partigiani tutti».⁵³ Da qui le contraddizioni provocate da uno scontro che lacera dal di dentro le famiglie,⁵⁴ come nel caso della signora Cantalice, il cui figlio maggiore era morto in guerra, un altro figlio di due anni era stato vittima di un bombardamento, un terzo figlio invece era finito nei campi tedeschi mentre la figlia «bionda, sveglia»⁵⁵ faceva la spia per i tedeschi e «passava le serate all'Hotel Flora, in via Veneto, aveva scarpe con il tacco e fumava sigarette».⁵⁶

Eppure, la Resistenza in *Dove finisce Roma* incarna soprattutto un bisogno collettivo di giustizia e libertà ed è sostenuta dalla comunità, non diversamente da come – ricorda HANNA SERKOWSKA – l'aveva raccontata MENEGHELLO ne *I piccoli maestri* (1964).⁵ In questa prospettiva la guerra partigiana è il frutto di una vasta iniziativa popolare in cui non ci sono eroi nel senso classico da celebrare: è piuttosto l'epopea della gente comune che cercò di resistere, giorno dopo giorno, alle ingiustizie e alla violenza, come le donne che aprono le loro case per accogliere i partigiani in pericolo o «il quartiere intero» che si raccoglie a casa di Rita dopo l'uccisione del fratello Fausto, esprimendo un sentimento di un'umanità *ante litteram* verso le madri dei due tedeschi uccisi che non avranno neanche il cadavere dei figli su cui piangere.⁵ La voce collettiva che serpeggia fra le pagine di *Dove finisce Roma* riconosce comunque nel fascismo il male comune da combattere, la vera tragedia – parola chiave nel frammento che segue:

Betto nostro fijo, Ignazia, a moje, è rimasta sotto a un rifuggio, quel botto grosso, quanti cristiani ce so' rimasti là sotto, lui s'è messo a fa' a lotta, a libbera' Roma, così ce dice, io che ne so, na tragedia. Er pupo no, er pupo s'è sarvato. Non beveva neanche il caffè, la signora Maruccia, solo parlava. La tragedia è la pora Ignazia che è morta, er pupo che sta senza la mamma, che Betto s'è messo co' a Resistenza ha fatto bene ha fatto, a tragedia era se ce diventava fascista.⁵

Il testo rievoca gli anni del fascismo e del conflitto come una *via Crucis* che non si compie in senso lineare, ma in cui gli eventi riaffiorano in modo frammentario e recursivo, talvolta in modo estemporaneo, ellittico, altre volte invece in modo più ar-

tiolato, richiedendo sempre al lettore uno sforzo notevole per mettere ordine fra la miriade di personaggi e situazioni polverizzati e sparpagliati nel romanzo così come la loro vita è stata sconvolta dalla Storia.⁶⁰

Un caso emblematico è costituito dal bombardamento del 19 luglio 1943, il primo subito dalla capitale per opera degli alleati, che nel quartiere di San Lorenzo – già luogo chiave ne *La Storia* – provocò migliaia di vittime fra morti e feriti.⁶¹ La seconda volta che se ne parla è quando Ida associa la sua paura per le bombe con quell'evento e ciò che esso ha comportato per la sua vita, cioè la morte del cognato Francesco.⁶²

Il bombardamento ritorna anche successivamente, questa volta però attraverso una riscrittura dell'episodio de *La Storia* in cui Ida e Ueseppe scoprono che la loro casa è stata distrutta e il bambino continua a chiamare il suo cane.⁶³ La protagonista di Soriga afferma infatti di non aver più dimenticato quel «bambino minuscolo con gli occhi enormi, turchini»⁶⁴ accompagnato dalla madre, che si chiamava anche lei Ida, ed esprime il desiderio di volerli incontrare di nuovo, interrogandosi sulla loro sorte. I protagonisti de *La Storia* diventano così nuovamente vittime in *Dove finisce Roma* e la loro sofferenza continua ad perturbarci grazie alla letteratura; non a caso il passo si chiude con l'Ida di Soriga che ricorda nella sua dolente riflessione le tante altre madri rimaste senza casa, incapaci di spiegare quella terribile realtà ai loro figli, madri che per il lettore si identificano con le vittime di tutte le guerre, anche quelle contemporanee.⁶⁵

Dove finisce Roma, rielaborando il modello morantiano, raggiunge così una potente sintesi fra i vari piani narrativi e propugna la forza testimoniale ed etica della parola letteraria. Nel tentativo di mantenere vivo il ricordo della Resistenza romana, SORIGA conferma dunque, sulla scia di ANTONIO TABUCCHI, il valore della letteratura quale «memoria collettiva».⁶⁶ Come in *Se in Tristano muore* il protagonista affida a uno scrittore il compito di scrivere la sua vera biografia – «e mentre si racconta una vita [...], le si dà un senso»⁶⁷ – la scrittrice di *Dove finisce Roma* riconosce alla letteratura italiana la capacità di saper testimoniare il passato. L'intertestualità nel romanzo diventa dunque un elemento decisivo: grazie alla memoria critica che la scrittura offre della Storia, Ida acquista consapevolezza e matura come persona. Il personaggio assume così ad allegoria del lettore al quale idealmente si rivolge affinché anche lui sia pronto ad affrontare lo stesso percorso e a interrogarsi sul passato, affidandosi alla letteratura, l'unica forza capace di svelare «le bugie della storia, il dogma, il discorso del potere».⁶⁸

Le scelte stilistiche che supportano questa narrazione polifonica della Resistenza sono le stesse riscontrate nel *New Italian Epic*:⁶⁹ una scrittura incentrata sulla paratassi che sembra riprodurre l'oralità mischiando più lingue (l'italiano, il romanesco e, in minor misura, il sardo). Un periodare contrassegnato dall'allitterazione, accumulazione e ripetizione (all'interno dello stesso paragrafo, ma anche in diversi paragrafi o da un capitolo all'altro),⁷⁰ dall'andamento spezzato, talvolta incoerente, in cui il ricorso all'anacoluto richiede «un notevole lavoro cognitivo da parte del lettore».⁷¹ Espedienti che rivelano una sperimentazione sul linguaggio, anche se, come avvisa BOSCOLO, non si tratta solo di un'operazione logica o lingui-

stica, è piuttosto una metafora dello sforzo necessario per esplorare i nodi oscuri del passato alla ricerca di un senso,⁷² tanto che lo stile diventa la chiave di accesso al messaggio profondo dell'opera.

CONCLUSIONI

Dove finisce Roma ci offre un'immagine della Resistenza come un'esperienza popolare, collettiva, drammatica, ma, pur accettando l'idea della guerra civile, rifiuta decisamente ogni revisionismo. Come il personaggio di Ida, anche PAOLA SORIGA non ha dubbi di schieramento e, alla fine del libro, ringrazia «tutti quelli che hanno voluto raccontare la Resistenza e i cui lavori sono stati la base di questo romanzo», ma «soprattutto grazie a chi l'ha fatta, e a chi la fa ogni giorno ancora»,⁷³ gettando un ponte esplicito fra quel passato e il presente.

Il romanzo non mira infatti soltanto a salvaguardare la memoria della Resistenza, diventa piuttosto monito per l'oggi. La ribellione di Ida trascende la sua epoca e ci invita a meditare sul fatto che la conoscenza del passato può soltanto essere il frutto di una ricerca personale, sofferta, ma necessaria. La scrittrice esprime tale visione con un raffinato lavoro intertestuale e puntando in particolare su strategie linguistiche e stilistiche che configurano il testo come una narrazione epica, nel senso espresso da WU MING; in questa chiave, il romanzo è soprattutto un'«allegoria del presente»,⁷⁴ l'allegoria di una resistenza da compiere, da porre ancora in atto come risposta alla crisi del nostro tempo.

BIBLIOGRAFIA

- BASSANI G., *Il giardino dei Finzi-Contini*, (Oscar Narrativa, 673), Mondadori, Milano 1984, V ristampa.
- BOSCOLO C., *The idea of epic and New Italian Epic*, in: *Journal of Romance Studies*, Nr. 10, 2010, pp. 19–35.
- BRUNETTE P., *Roberto Rossellini*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1996.
- CAZZULLO A., *La mia anima è ovunque tu sia. Un delitto. Un tesoro. Una guerra. Un amore* [2011], (Numeri Primi), Mondadori, Milano 2012.
- CELESTINI A., *Storie di uno scemo di guerra*, (ET Scrittori, 1574), Einaudi, Milano 2005.
- DONNARUMMA R., *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, in: *Allegoria*, Nr. 57, 2008, pp. 26–54.
- GANERI M., *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Piero Manni, Lecce 1999.
- MAMMONE A., *A Daily Revision of the Past: Fascism, Anti-Fascism, and Memory in Contemporary Italy*, in: *Modern Italy*, Nr. 11, 2, 2006, pp. 211–226.
- MORANTE E., *La Storia* [1974], (Super ET), Einaudi, Milano 2014.
- PAVONE C., *Una guerra civile*, Bollati Boringhieri, Torino 1991.
- PERRY A., *Literary and Cinematic Representations of Sacred Italian Resistance Memory: The Holy Partisan-Martyr as Hero*, in: *Forum Italicum*, Nr. 33, 1999, pp. 443–457.
- PEZZINO P., *The Italian Resistance between history and memory*, in: *Journal of Modern Italian Studies*, Nr. 10, 4, 2005, pp. 396–412.

- RE L., *Utopian Longing and the Constraints of Racial and Sexual Difference in Elsa Morante's La Storia*, in: *Italica*, Nr. 70, 3, 1993, pp. 361–375.
- SCURATI A., *Il tempo migliore della nostra vita*, (Narratori italiani), Bompiani, Milano 2015.
- SERKOWSKA H., *Dopo il romanzo storico. La storia nella letteratura italiana del '900*, Metauro Edizioni, Pesaro 2012.
- SORIGA P., *Dove finisce Roma*, (Stile Libero Big), Einaudi, Milano 2012.
- STORCHI M., *Post-war Violence in Italy: A struggle for Memory*, in: *Modern Italy*, Nr. 12, 2, 2007, pp. 237–250.
- VERRI G., *Partigiano Inverno*, (Greenwich.2, 28), Nutrimenti, Roma 2012.
- VIGANÒ R., *L'Agnese va a morire* [1949], (ET Scrittori), Einaudi, Milano 2014, 21ª ed.
- WU MING, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, (Stile Libero), Einaudi, Torino 2009.

NOTE

- ¹ R. DONNARUMMA, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, in: *Allegoria*, Nr. 57, 2008, pp. 26–54; WU MING, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, (Stile Libero), Einaudi, Torino 2009; C. BOSCOLO, «The idea of epic and New Italian Epic», in: *Journal of Romance Studies*, Nr. 10, 2010, pp. 19–25, in part. p. 22; H. SERKOWSKA, *Dopo il romanzo storico. La storia nella letteratura italiana del '900*, Metauro Edizioni, Pesaro 2012, p. 16. Colgo l'occasione per ringraziare i colleghi presenti al convegno *La guerra nella cultura e nella società italiana dal Novecento ai nostri giorni* (Budapest, 17–18 settembre 2015) per gli spunti di riflessione emersi durante la discussione del mio intervento.
- ² WU MING, *op. cit.*, p. IX.
- ³ C. BOSCOLO, *op. cit.*, pp. 19-20. R. DONNARUMMA, *op. cit.*, p. 26.
- ⁴ C. BOSCOLO, *op. cit.*, p. 20.
- ⁵ *Ivi*, p. 19 e p. 28.
- ⁶ H. SERKOWSKA, *op. cit.*, p. 15.
- ⁷ *Ibidem*.
- ⁸ A. SCURATI, *Il tempo migliore della nostra vita*, (Narratori italiani), Bompiani, Milano 2015; G. VERRI, *Partigiano Inverno*, Nutrimenti (Greenwich.2, 28), Roma 2012; A. CAZZULLO, *La mia anima è ovunque tu sia. Un delitto. Un tesoro. Una guerra. Un amore* [2011], (Numeri Primi), Mondadori, Milano 2012; A. CELESTINI, *Storie di uno scemo di guerra*, (ET Scrittori, 1574), Einaudi, Milano 2005.
- ⁹ Sul tema si vedano: A. MAMMONE, «A daily Revision of the Past: Fascism, Anti-Fascism, and Memory in Contemporary Italy», in: *Modern Italy*, Nr. 11, 2, 2006, pp. 211–226; M. STORCHI, «Post-war Violence in Italy: A struggle for Memory», in: *Modern Italy*, Nr. 12, 2, 2007, pp. 237–250; P. PEZZINO, «The Italian Resistance between history and memory», in: *Journal of Modern Italian Studies*, Nr. 10, 4, 2005, pp. 396–412.
- ¹⁰ P. SORIGA, *Dove finisce Roma*, (Stile Libero Big), Einaudi, Milano 2012.
- ¹¹ C. BOSCOLO, *op. cit.*, p. 19.
- ¹² *Ivi*, pp. 26–27.
- ¹³ M. GANERI, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Piero Manni, Lecce 1999, p. 107, ripreso da C. BOSCOLO, *op. cit.*, p. 25.
- ¹⁴ C. BOSCOLO, *op. cit.*, p. 27.
- ¹⁵ *Ivi*, pp. 21–22.
- ¹⁶ Sulla tipologia del romanzo storico in cui discorso di genere e di *gender* si fondono si rimanda alle osservazioni di H. SERKOWSKA, *op. cit.*, p. 50.

- ¹⁷ WU MING, *op. cit.*, p. 24.
- ¹⁸ H. SERKOWSKA, *op. cit.*, p. 15.
- ¹⁹ C. BOSCOLO, *op. cit.*, p. 20.
- ²⁰ WU MING, *op. cit.*, p. 50: «qualunque opera narrativa in un'epoca passata è un'allegoria storica»; «tutte le narrazioni sono allegorie del presente, per quanto indefinite. La loro indeterminatezza non è assenza: le allegorie sono bombe a tempo, letture potenziali che passano all'atto quando il tempo giunge» (*ivi*, p. 51).
- ²¹ Lo spunto narrativo della cava, a detta della scrittrice, nasce da *Le fiamme di Toledo*, un romanzo di GIULIO ANGIONI, in cui il protagonista – il personaggio storico di Sigismondo Arquer – nel chiuso di una cella ripensa alla sua vita arrivando alla conclusione che è meglio morire pur di restare fedeli alle proprie idee (<http://www.letteratura.rai.it/articoli/paola-soriga-la-resistenza-di-ida/13982/default.aspx>).
- ²² P. SORIGA, *op. cit.*, p. 22.
- ²³ *Ivi*, p. 16.
- ²⁴ Le due citazioni sono *ivi*, p. 12.
- ²⁵ *Ivi*, p. 64. Le parole di critica ai media e alle manipolazioni da parte del Potere si proiettano senza dubbio nel presente.
- ²⁶ *Ivi*, p. 124 (la citazione è *ibidem*).
- ²⁷ E. MORANTE, *La Storia* [1974], (Super ET), Einaudi, Milano 2014, p. 21.
- ²⁸ La citazione del filosofo ALDO ARGANI è ripresa da LUCIA RE, «Utopian Longing and the Constraints of Racial and Sexual Difference in Elsa Morante's *La Storia*», in: *Italica*, Nr. 70, 3, 1993, p. 361; sullo stesso concetto si veda anche *ivi*, p. 371.
- ²⁹ *Ivi*, p. 364: «The more Ida becomes terrified and obsessed by the racial laws and anti-semitic persecution, the more she feels drawn to the ghetto, thus placing herself metaphorically on the margins of the dominant symbolic order, in the most dangerous of territories».
- ³⁰ *Ivi*, p. 361.
- ³¹ P. SORIGA, *op. cit.*, p. 72.
- ³² *Ivi*, pp. 71–72.
- ³³ *Ivi*, p. 72. Cfr. l'episodio descritto ne *La Storia* in cui Ida e Usepe assistono alla stazione alla deportazione degli ebrei: E. MORANTE, *op. cit.*, pp. 242–247.
- ³⁴ P. SORIGA, *op. cit.*, p. 20.
- ³⁵ *Ivi*, p. 113.
- ³⁶ *Ibidem*.
- ³⁷ Come ricorda LUCIA RE, il personaggio morantiano incarna la marginalizzazione e oppressione delle donne in epoca fascista e postfascista, oltre che la discriminazione razziale contro gli ebrei: *ivi*, p. 362.
- ³⁸ Cfr. P. SORIGA, *op. cit.*, p. 83. La scrittrice ha dedicato il libro «alle donne della mia famiglia».
- ³⁹ *Ivi*, p. 68.
- ⁴⁰ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, (Oscar Mondadori), Mondadori, Milano 1984, V ristampa.
- ⁴¹ R. VIGANÒ, *L'Agnese va a morire*[1949], (ET Scrittori), Einaudi, Milano 2014, 21^a ed., p. 246. Sulla figura di Agnese e Pina si rimanda all'analisi di A. PERRY, «Literary and Cinematic Representations of Sacred Italian Resistance Memory: The Holy Partisan-Martyr as Hero», in: *Forum Italicum*, Nr. 33, 1999, pp. 443–457. Come ha segnalato PETER BRUNETTE, *Roberto Rossellini*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1996, p. 50, in *Roma città aperta* prevale uno sguardo maschile.
- ⁴² P. SORIGA, *op. cit.*, pp. 7–8.
- ⁴³ Il romanzo può anche essere letto come una versione femminile di *Una questione privata* di FENOGLIO, infatti la vicenda della Resistenza si intreccia con il dilemma d'amore della protagonista che spera di essere ricambiata da Antonio, il quale invece alla fine le confessa l'intenzione di sposarsi con Rosa Saracino.

- ⁴⁴ P. SORIGA, *op. cit.*, p. 140.
- ⁴⁵ WU MING, *op. cit.*, p. 27.
- ⁴⁶ Cfr. <http://www.letteratura.rai.it/articoli/paola-soriga-la-resistenza-di-ida/13982/default.aspx>.
- ⁴⁷ P. SORIGA, *op. cit.*, p. 9: «Ci pensava ancora, mentre passava davanti al Colosseo e quando poi aveva girato per la via del Plebiscito, mentre dall'angolo opposto le era venuto incontro un ragazzino che senza fermarsi le aveva detto ce stanno li fascisti scappa e lei l'aveva guardato un momento, quel momento sospeso dell'imprevisto in cui si deve agire in fretta e ragionare poco, e aveva visto che era Giovanni, il figlio di quelli del bar all'angolo di via Santa Chiara, e Giovanni aveva detto Maria, stanno prendendo Marozzi, il vecchio, Mari', te cercano pure a te, Mari', còri».
- ⁴⁸ WU MING, *op. cit.*, p. 73.
- ⁴⁹ Cfr. C. BOSCOLO, *op. cit.*, p. 21.
- ⁵⁰ Il romanzo accoglie dunque l'analisi di C. PAVONE, *Una guerra civile*, Bollati Boringhieri, Torino 1991.
- ⁵¹ P. SORIGA, *op. cit.*, p. 34.
- ⁵² *Ivi*, p. 128. La cattura di questo personaggio sembra richiamare la vicenda di Palita, il marito di Agnese in R. VIGANÒ, *op. cit.*, p. 15.
- ⁵³ P. SORIGA, *op. cit.*, p. 59.
- ⁵⁴ Fascista era anche il fratello di Rosa Saracino, la ragazza che piace al partigiano Antonio: *ivi*, p. 77.
- ⁵⁵ *Ivi*, p. 43.
- ⁵⁶ *Ivi*, pp. 43–44.
- ⁵⁷ H. SERKOWSKA, *op. cit.*, p. 116 e p. 112.
- ⁵⁸ P. SORIGA, *op. cit.*, p. 59 e pp. 133–134.
- ⁵⁹ *Ivi*, p. 80.
- ⁶⁰ Questa strategia è ricorrente nel romanzo, la riscontriamo anche quando si parla del massacro delle Fosse Ardeatine (24 marzo del 1944): *ivi*, p. 112.
- ⁶¹ Cfr. la puntata de *La Storia siamo noi*: <http://www.lastoriasiamonoi.rai.it/puntate/bombardare-roma/108/default.aspx>.
- ⁶² P. SORIGA, *op. cit.*, p. 19. Il bombardamento è rievocato a p. 46 per poi essere ricostruito nei dettagli a pp. 47–48.
- ⁶³ Cfr. *ivi*, pp. 78–79 e E. MORANTE, *op. cit.*, p. 170–171.
- ⁶⁴ P. SORIGA, *op. cit.*, p. 79.
- ⁶⁵ *Ibidem*.
- ⁶⁶ H. SERKOWSKA, *op. cit.*, p. 132.
- ⁶⁷ *Ivi*, p. 135, nota 29.
- ⁶⁸ *Ivi*, p. 149. Secondo C. BOSCOLO, *op. cit.*, p. 27, nel NIE assistiamo alla trasformazione di «characters into *figurae*, which contain a broader meaning beyond the story told».
- ⁶⁹ *Ivi*, pp. 26–28.
- ⁷⁰ A titolo di esempio si veda P. SORIGA, *op. cit.*, pp. 101–102, che coincide con la fine di un capitolo e l'inizio del successivo: «Si addormenta sulla coperta stesa sulla pozzolana, e sempre le fa male la schiena, e il collo. Si addormenta e sogna un mare scuro e gonfio, dall'alto come se volasse, poi da una strada in salita e stretta arriva in una casa alta, su due piani, e da lí vede anche tutta l'isola. Si sveglia continuamente e si gira e rigira e riprende a sognare e c'è la ragazza che era a servizio a casa di Micol, ma piccola come lei con i cani a rincorrersi in cortile, e quello giallo le lecca la faccia felice, con tutto l'amore del mondo. / Si sveglia con quella bella sensazione del suo cane giallo che le lecca la faccia, incide un'altra tacca e fanno quattro, i giorni nella grotta».
- ⁷¹ WU MING, *op. cit.*, p. 37 e p. 32.
- ⁷² C. BOSCOLO, *op. cit.*, p. 27.
- ⁷³ *Ivi*, p. 141.
- ⁷⁴ WU MING, *op. cit.*, p. 51.

