



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici

Dottorato di Ricerca in Studi Letterari, Linguistici e Filologici

Indirizzo: Letterature Comparate e Studi Culturali

Ciclo XXIV

Tesi di Dottorato

*Terrorismo e conflitto generazionale
nel romanzo italiano*

Relatore: Prof. Massimo Rizzante

Dottorando

Coordinatore del Dottorato: Prof. Fulvio Ferrari

Gabriele Vitello

anno accademico 2010-11

Indice

Introduzione	pag. 5
Letteratura e anni di piombo: una storia possibile	
Periodizzazione	
Modi narrativi prevalenti degli anni di piombo	
Delimitazione del campo: terrorismo e storie familiari	
Piano del lavoro	
Prima parte	
Premessa. Tramonto del padre e crisi della funzione intellettuale.	pag. 27
Capitolo I. Figli terroristi	pag. 44
Il terrorista come figliol prodigo	
Paternità e trasmissione di una colpa	
Un conflitto fantasmatico	
Capitolo II. L'eros del terrore	pag. 79
<i>La vita interiore</i>	
Genesi e struttura del testo	
Donne in rivolta	
Il linguaggio della rivoluzione	
Un romanzo comico?	
Epilogo	
<i>L'odore del sangue</i>	
Parise, i giovani e la funzione-Pasolini	
Un'immagine erotica degli anni Settanta	
Capitolo III. Fratelli e amanti di terroristi	pag. 118
Fratelli (orfani) d'Italia	
L'amore ai tempi del terrore	
Capitolo IV. Figli di terroristi	pag. 137
Seconda parte	
Capitolo I. Il terrorismo e le identità di genere	pag. 157

Femminilizzazione del terrore

La restituzione

Capitolo II. Vittime e carnefici

pag. 165

Portrait de l'artiste en terroriste

L'assenza delle vittime

Conclusioni

pag. 183

Ringraziamenti

pag. 189

Bibliografia

pag. 191

Introduzione

Ma perché non abbiamo [...] un grande e riuscito romanzo sugli anni di piombo, un romanzo che aggiunga qualcosa di radicalmente nuovo a quello che già sappiamo, che sfati i nostri pregiudizi?

Giacomo Sartori

Letteratura e anni di piombo: una storia possibile.

L'obiettivo che mi sono prefissato per la mia tesi di dottorato è di indagare le modalità nelle quali il romanzo italiano ha raccontato la violenza terroristica sviluppatasi negli anni Settanta in Italia, un decennio impressosi nel nostro immaginario collettivo attraverso l'infelice definizione di "anni di piombo"¹.

Nel corso dei mesi dedicati alla mia ricerca, ho potuto verificare un'interessante reazione presso amici e colleghi di dottorato a cui comunicavo di occuparmi di questo tema. Appresa la notizia, l'espressione dei loro visi tradiva lo sforzo con cui cercavano di ricordare qualche titolo di romanzo contenuto nella loro biblioteca mentale che avesse sia pur vagamente a che fare con il terrorismo. Il libro che più spesso mi veniva citato era *L'affaire Moro* di Leonardo Sciascia, che

¹ Il termine "anni di piombo" è mutuato dal titolo di un film di Margarethe Von Trotta, *Die bleierne Zeit* (1981) e definisce il periodo che va dalla strage di Piazza Fontana (12 dicembre 1969) all'inizio degli anni Ottanta. Per una critica all'uso di questa categoria rimando a A. O'Leary, *Tragedia all'italiana. Cinema e terrorismo tra Moro e memoria*, Angelica, Sassari 2007. Per una ricognizione sulle parole chiave del decennio (terrorismo, violenza politica, guerra civile) rimando al saggio di G. Panvini, *Il "senso perduto". Il cinema come fonte storica per lo studio del terrorismo italiano*, in Ch. Uva, *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, Rubbettino, Catanzaro 2007. Per una ricostruzione storica invio invece a G. Crainz, *Il paese mancato: dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Donzelli, Roma 2005, e P. Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Einaudi, Torino 2006.

tuttavia non è un romanzo, mentre a molti altri veniva in mente *Romanzo criminale*, il *noir* epico di Giancarlo De Cataldo che ha avuto un certo successo anche grazie al film di Michele Placido e alla serie televisiva che ha ispirato. Nel momento in cui spiegavo di aver raccolto un *corpus* piuttosto cospicuo di romanzi sul terrorismo, la reazione era di immediato stupore al quale faceva seguito quasi sistematicamente la richiesta di un romanzo del quale sarebbe valsa la pena la lettura.

Da questo breve aneddoto è possibile, a mio parere, ricavare un dato significativo: molte persone ritengono il terrorismo un tema interessante e affascinante e, ciò nondimeno, non esiste alcun romanzo che nella nostra coscienza collettiva si sia imposto come *il* romanzo sugli anni di piombo. Di questo stesso avviso è lo scrittore Giacomo Sartori, il quale ha scritto che «gli anni di piombo sono solo un esempio – forse uno dei più rivelatori, ma non certo l'unico – di un tema specificatamente italiano che a rigore di logica si presterebbe a essere romanzato, e che invece dal punto di vista letterario non ha prodotto quasi nulla»². Di fatto la letteratura ha avuto e continua ad avere un ruolo marginale nella nostra costruzione della memoria del decennio più controverso della Repubblica. Per averne un'ulteriore conferma, basti pensare alla superiore influenza sul dibattito pubblico di alcuni film come *La seconda volta* di Mimmo Calopresti, *La mia generazione* di Wilma Labate, *La meglio gioventù* di Marco Tullio Giordana e *Buongiorno, notte* di Marco Bellocchio. Altrettanto significativo mi pare il ruolo secondario giocato dalla narrativa italiana all'interno del saggio di Daniele Giglioli sul terrorismo, *All'ordine del giorno è il terrore*³, nel quale invece ampio spazio è dato alle opere di Don DeLillo, Philip Roth e John Updike.

In realtà, a dispetto di Sartori che li ritiene «una realtà difficilmente romanzabile»⁴, gli anni di piombo, come ho accennato, sono molto diffusi nella narrativa italiana, anzi, negli ultimi dieci anni, sono diventati un tema alla moda dando vita ad un fenomeno editoriale piuttosto notevole, che nel 2004 registra il suo massimo storico con l'uscita nelle

² G. Sartori, *Gli anni di piombo, Berlusconi, la lingua*, in “Nazione Indiana”, 30 marzo 2006.

³ D. Giglioli, *All'ordine del giorno è il terrore*, Bompiani, Milano 2007.

⁴ G. Sartori, *Gli anni di piombo, Berlusconi, la lingua*, cit.

librerie di ben undici romanzi sul terrorismo⁵. Come è stato osservato da alcuni studiosi, «nelle librerie si moltiplicano le fascette, e ogni volta il romanzo appena uscito viene presentato come il libro definitivo sugli “anni di piombo”»⁶.

Le cause che hanno determinato la nascita di un filone di “romanzi sugli anni di piombo” sono molteplici: la recrudescenza all'inizio del nuovo millennio del terrorismo brigatista con l'assassinio di Massimo D'Antona (20 maggio 1999) e di Marco Biagi (19 marzo 2002); la paura del terrorismo jihadista dopo il crollo delle Torri gemelle l'11 settembre 2001 e gli scontri durante il G8 a Genova che hanno provocato la morte di Carlo Giuliani (20 luglio 2001)⁷. C'è infine chi ha interpretato tale produzione ipertrofica di romanzi (e non solo⁸) come una forma di

⁵ G. Culicchia, *Il paese delle meraviglie*, Garzanti; G. Spinato, *Amici e nemici*, Fazi; G. De Michele, *Tre uomini paradossali*, Einaudi; G. Simi, *Il corpo dell'inglese*, Einaudi; A. Preiser, *Avene sebatiche*, Marsilio; G. Marilotti, *La quattordicesima commensale*, Il Maestrale; L. Doninelli, *Tornavamo dal mare*, Garzanti; A. Tabucchi, *Tristano muore*, Feltrinelli; G. M. Villalta, *Tuo figlio*, Mondadori; V. Pardini, *Lettera a Dio*, Pequod; A. Veraldi, *Il vomerese* Avagliano. Quest'ultimo è in realtà un recupero in quanto il *noir* di Veraldi era già uscito una prima volta nel 1980 per i tipi di Rizzoli. Non è il solo caso di recupero da parte di astuti editori. *Abitare il vento* di Sebastiano Vassalli, ad esempio, è uscito per i tipi di Einaudi nel 1980 ed è stato riproposto nel 2008 da Calypso, una casa editrice particolarmente interessata agli anni Settanta.

⁶ P. Girard - L. Scotto d'Ardino - J-C. Zancarini, *Letteratura e «stagione delle rivolte»*, in A.A.V.V., *Il libro degli anni di piombo. Storia e memoria del terrorismo italiano*, a cura di M. Lazar e M-A. Matard Bonucci, Rizzoli, Milano 2010, p. 301.

⁷ Alcuni testi sembrano confermare queste ipotesi: in *Tuo figlio* e *La guerra di Nora* vi sono allusioni esplicite alle cosiddette Nuove Brigate Rosse. Il confronto tra la generazione degli anni Settanta e quella del movimento “no global”, protagonista delle proteste al G8 di Genova, è tematizzato da Erri De Luca in *Il contrario di uno* e da Stefano Tassinari nell'*Amore degli insorti*.

⁸ Gli anni di piombo sono raccontati anche da film (*La prima linea* di Renato De Maria, *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e il già citato *La meglio gioventù* di Marco Tullio Giordana) da *fiction* televisive (*Attacco allo stato* di Michele Soavi o *Il Sorteggio* andato in onda su Raiuno nel 2010) e persino da fumetti (A. Boschetti - A. Ciammitti, *La strage di Bologna*, BeccoGiallo 2010, P. Parisi, *Il sequestro Moro. Storie dagli anni di piombo*, BeccoGiallo 2009, P. Cossi, *La storia di Mara*, Lavieri 2006).

compensazione immaginaria alla mancanza di un processo di riconciliazione collettiva con la memoria degli anni di piombo⁹.

Il terrorismo è stato, dunque, riscoperto dagli scrittori e, di conseguenza, da molti critici che negli ultimi anni hanno organizzato convegni e dedicato importanti saggi su questo tema, specialmente all'estero¹⁰. Si tratta del superamento di una rimozione collettiva? E se così fosse, in che termini esso si concilia con il dato oggettivo di una marginalità della letteratura nel discorso pubblico sul terrorismo?

Per tentare di rispondere a queste e ad altre domande è necessario prendere in esame i testi. L'obiettivo che mi propongo non è quello di offrire una visione d'insieme del fenomeno, ma di concentrarmi esclusivamente su una delle modalità narrative del terrorismo più ricorrenti, tendente a leggerlo come una storia familiare e generazionale. Prima di entrare nel merito del mio oggetto di studio, ritengo opportuno delineare una breve periodizzazione del tema del terrorismo nella narrativa italiana.

Periodizzazione.

A dispetto del luogo comune secondo cui nel romanzo italiano degli

⁹ Mi riferisco in particolare a Pierpaolo Antonello e Alan O'Leary che hanno interpretato «the emergence of an array of discourses, narrative and hypotheses and interpretations, in film and literature» come espressione di un bisogno di «supplementary justice»: «In a process which may appear paradoxical, fiction has become the pre-eminent means to account for these missing pieces of our recent history and to keep the memory of certain events alive among non-experts» (P. Antonello e A. O'Leary, *Introduction* a AA.VV., *Imagining Terrorism: the Rhetoric and Representation of Political Violence in Italy 1969-2009*, a cura di P. Antonello e A. O'Leary, Legenda, Leeds 2009, p. 10).

¹⁰ Oltre al già citato volume curato da P. Antonello e A. O'Leary (cfr. AA.VV., *Imagining Terrorism*, cit.) il binomio letteratura e terrorismo è stato oggetto di molti interventi nel corso del convegno internazionale *Littérature et «temps de révoltes» (Italie 1967-1980)* tenutosi a Grenoble nel 2008 (gli atti sono parzialmente consultabili al sito: <http://colloque-temps-revoltes.ens-lyon.fr/>). In Italia i contributi più significativi su questo tema sono quelli di Demetrio Paolin, *Una tragedia negata. Il racconto degli anni di piombo nella narrativa italiana*, Il Maestrale, 2008 e di Raffaele Donnarumma, *Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969-2010)*, in AA.VV., *Per Romano Luperini*, Palumbo, Palermo 2011.

anni Settanta il tema del terrorismo sarebbe del tutto assente, e di chi, come Alberto Arbasino, l'ha considerato un argomento troppo "noioso" per diventare materia di romanzo¹¹, è possibile rinvenire alcune sue testimonianze nelle opere dei principali autori del decennio: *Il contesto* (1971) di Leonardo Sciascia, *Caro Michele* (1973) di Natalia Ginzburg, *Occidente* (1975) di Ferdinando Camon, *Petrolio* (1975, ma pubblicato postumo nel 1992) di Pier Paolo Pasolini, *Il sipario ducale* (1975) di Paolo Volponi, *L'arrivo della lozione* (1976) di Sebastiano Vassalli, *La vita interiore* (1978) di Alberto Moravia, *L'odore del sangue* (1979, ma pubblicato postumo nel 1997) di Goffredo Parise. L'interesse di questi scrittori si concentra prevalentemente sul terrorismo di destra, sulle stragi e sulla strategia della tensione; del resto, ancora fino alla metà del decennio, il Partito comunista definiva le Brigate Rosse dei "delinquenti strumentalizzati", dei "provocatori" o "sedicenti Brigate Rosse"¹². La cifra peculiare dei romanzi succitati è, inoltre, la tendenza a metaforizzare il terrorismo, ovvero a rappresentarlo in modi allusivi e simbolici piuttosto che realistici. Come ha scritto Donnarumma, questa fase

coincide con la volontà della letteratura di affermarsi come campo distinto dalla comunicazione di massa. Questo comporta, più ancora che una resistenza a parlare di ciò di cui parlano già tutti, e troppo, a parlarne in forme che esibiscano la propria natura mediata. Nella prima fase, cioè, si può raccontare il terrorismo solo a patto che il discorso sia esibitamente letterario e quindi non possa essere confuso con la descrizione giornalistica, la cronaca, l'indagine sociologica. Seppure in forme molto diverse, Calvino e Pasolini, Balestrini e

¹¹ Alberto Arbasino ha infatti scritto che «il terrorismo sarà drammatico, sarà tragico, sarà una tragedia nazionale lunghissima, intensamente sofferta da tutti come quelle tragedie interminabili dell'età barocca [...] Ma è interessante, o è ripetitivo e noioso, noioso come la sua letteratura, i suoi documenti, i suoi scritti? Si può morire di una malattia noiosa. Anzi di solito si muore per malattie noiose; e che sia il terrorismo o l'infarto o il cancro, cambia finalmente poi molto? Ma trovare interessante il terrorismo sarà come trovare interessante il cancro, scrivere e leggere romanzi sul cancro, le testimonianze di chi l'ha avuto e ha tenuto diari [...]?» (cfr. A. Arbasino, *Un paese senza*, Garzanti, 1990, p.120).

¹² Cfr. G. Galli, *Il partito armato*, Kaos, Milano 1993.

Volponi, Sciascia e Vassalli concordano nel produrre libri in cui la ritualità letteraria, qualunque forma assuma, sia ben in mostra.¹³

Nessuna delle loro opere ha avuto la capacità di imporsi nella memoria collettiva come *il* romanzo sul terrorismo. Di questi anni vengono ricordate piuttosto le polemiche innescate a proposito del presunto silenzio e delle colpe degli intellettuali italiani rispetto alla degenerazione violenta della contestazione giovanile. Considerando il fatto che durante gli anni di piombo il dibattito sul terrorismo si è sempre concentrato sul tema delle responsabilità morali, politiche e culturali della sinistra¹⁴, credo che la famosa polemica sul “nicodemismo”, la viltà e lo scarso spirito nazionale degli intellettuali sia stata fondamentale uno strumento che ha permesso al Pci di alleggerire il peso della propria coscienza. Tutto iniziò, com'è noto, in occasione del processo di Torino del 1977, quando, a seguito della comprensione espressa da Eugenio Montale nei confronti dei membri della giuria popolare che avevano presentato il certificato medico per paura di ritorsioni da parte delle Brigate Rosse, Giorgio Amendola accusò il poeta di viltà, innescando così un'aspra polemica alla quale prese parte anche Leonardo Sciascia in difesa di Montale¹⁵.

Bisogna, tuttavia, ammettere che la minaccia terroristica aveva messo in forte imbarazzo gli intellettuali. Come ha scritto un osservatore straniero

in realtà gli intellettuali sono colti di sorpresa dagli omicidi mirati: di fronte a un fenomeno nuovo, in apparenza sfuggente, sembrano incapaci di scegliere tra un abbozzo di spiegazione e un silenzio volontario. Si ha l'impressione che,

¹³ R. Donnarumma, *Storia, immaginario, letteratura*, cit., p. 447.

¹⁴ Cfr. F. Attal, *Gli intellettuali e il terrorismo: 1977-1978*, in AA. VV., *Il libro degli anni di piombo. Storia e memoria del terrorismo italiano*, a cura di Marc Lazar e Marie-Anne Matard-Bonucci, Rizzoli, Milano 2010. Attal nel suo saggio rievoca un episodio piuttosto significativo: durante il sequestro Moro, “L'Espresso” ha intervistato diversi intellettuali e uomini politici per un'inchiesta dal titolo «E noi di sinistra, in che cosa abbiamo sbagliato?».

¹⁵ Il dibattito è ricostruito nel volume di D. Porzio, *Coraggio e viltà degli intellettuali*, Mondadori, Milano 1977.

quando parlano, cerchino soprattutto di sollevarsi da qualunque responsabilità, anche a costo di farla ricadere su altri. Quasi che debbano difendersi in anticipo da un'accusa, a volte formulata esplicitamente: il terrorismo fa parte dell'album di famiglia degli intellettuali, come direbbe l'editorialista del «manifesto» Rossana Rossanda.¹⁶

C'è infine un altro punto da considerare, ovvero la frattura tra intellettuali e istituzioni emersa ancora più drammaticamente nei giorni del sequestro Moro. In quell'occasione il silenzio degli intellettuali venne interpretato come la prova del loro consenso e della loro complicità con l'azione delle Brigate Rosse¹⁷. In realtà, si trattava non di complicità ma, come dichiarò Moravia, di un sentimento di profonda «estraneità» rispetto a quanto stava accadendo¹⁸. Gli intellettuali si rifiutavano di difendere uno Stato nel quale non si riconoscevano, come confessò in maniera esplicita Sciascia: «Vale la pena di difenderlo questo nostro Stato?» Dieci mesi fa ho detto: così com'è no, non vale la pena di difenderlo. Oggi dico: così come va diventando, siamo noi che dobbiamo difendercene¹⁹. Dal canto suo, Franco Fortini ha espresso un netto «rifiuto di usare le parole unità, democrazia, nazione, bene pubblico come copertura di una operazione politica che ha portato ad una maggioranza dove stanno insieme i rappresentanti degli sfruttatori e degli sfruttati»²⁰. Particolarmente emblematica è anche la posizione di Cesare

¹⁶ F. Attal, *Gli intellettuali e il terrorismo*, cit., p. 122.

¹⁷ Sul silenzio degli intellettuali durante il sequestro Moro cfr. A. Giovagnoli, *Il caso Moro. Una tragedia repubblicana*, Il Mulino, Bologna 2005.

¹⁸ Cfr. A. Moravia *Impegno contro voglia*, cit., p. 284. Quello di estraneità è un concetto che verrà ripreso poi più volte da Leonardo Sciascia: cfr. L. Sciascia, *La palma va a nord*, a cura di W. Vecellio, Gammalibri, Milano 1982, p. 21. Su questo tema rimando alle considerazioni di Marica Tolomelli, secondo la quale «il conflitto apertosi tra politica e cultura in merito alle questioni poste dal terrorismo può essere [...] interpretato come una particolare declinazione, dettata dal contesto storico-reale di quegli anni, del “tradizionale e sempre rinnovato divorzio degli scrittori dallo Stato”»: cfr. M. Tolomelli, *Terrorismo e società. Il pubblico dibattito in Italia e in Germania negli anni Settanta*, Il Mulino, Bologna 2006 cit., p. 246.

¹⁹ L. Sciascia, *Non difendo questo uovo*, in “Panorama”, aprile 1978, poi in Id., *La palma va a nord*, cit.

²⁰ Citazione tratta da M. Tolomelli, *Terrorismo e società*, cit., p. 177.

Cases, il quale ha denunciato a più riprese il clima di intimidazione suscitato da stampa e istituzioni e la strumentalizzazione dell'emergenza terroristica a fini repressivi: «dopo tutto - afferma Cases - il terrorismo minaccia l'esistenza di pochi, il potere quella di tutti»²¹.

La sensazione di essere sotto processo e costretti a difendersi dall'accusa a volte formulata esplicitamente di aver contribuito alla nascita del terrorismo, venne rafforzata due anni dopo dall'arresto di Toni Negri - il professore di filosofia politica dell'Università di Padova, *leader* di Potere operaio e successivamente dell'Autonomia operaia, accusato di essere a capo del terrorismo italiano²². A tal proposito vorrei citare un divertente raccontino satirico di Cesare Cases, intitolato *Il ballo dei sospetti*, in cui l'illustre germanista denunciava il clima di sospetto generalizzato immaginando un *blitz* delle forze della Digos che portava all'arresto dei più noti intellettuali italiani come Guido Quazza, Gorgio Bárberi Squarotti e Norberto Bobbio accusati di essere i principali organizzatori del terrorismo italiano²³.

Dai primissimi anni Ottanta fino alla metà degli anni Novanta segue una fase di relativa rimozione, nella quale si gettano però le basi affinché il terrorismo divenga successivamente, come si è già detto, un tema letterario alla moda. Nel corso degli anni Ottanta esordisce una nuova generazione di scrittori (Pier Vittorio Tondelli, Enrico Palandri, Andrea De Carlo, Aldo Busi) che predilige tematiche di evasione come il viaggio e l'esotico, mentre alcuni scrittori già affermati si rifugiano nel mito: penso, ad esempio, alla strada imboccata da Vincenzo Consolo (*Retablo*, 1987). Dominano, inoltre, in questi anni le poetiche postmoderne fondate sul *pastiche* e sulla riscrittura che, al di là del giudizio che se ne può avere, di fatto mal si prestano ad una rappresentazione della realtà e quindi di un fenomeno politico e sociale così complesso come il terrorismo. Per queste ragioni, è legittimo a mio avviso parlare, a

²¹ C. Cases, *Terrorismo e intellettuali. Contro il ricatto*, in "Il manifesto", 24 marzo 1978, poi in G. Mughini, *Gli intellettuali e il caso Moro*, Feltrinelli, Milano 1978.

²² Sul caso "7 aprile" vedi: G. Bocca, *Il caso 7 aprile. Toni Negri e la grande inquisizione*, Milano, Feltrinelli, 1980.

²³ Cfr. C. Cases, *Il ballo dei sospetti*, in Id., *Il boom di Roscellino. Satire e polemiche*, Einaudi, Torino 1990, p. 223. Ringrazio Michele Sisto per avermi segnalato questo racconto.

proposito degli anni Ottanta e della prima metà degli anni Novanta, di una vera e propria rimozione del terrorismo e degli anni di piombo; fenomeno che del resto non riguarda soltanto la letteratura, ma più in generale la cultura politica e la coscienza collettiva del Paese.

In questi anni avvengono, comunque, alcuni fatti importanti. In primo luogo, si assiste ad un decisivo spostamento dell'attenzione degli scrittori dal terrorismo nero a quello rosso. In secondo luogo, come ha osservato Donnarumma, sono questi gli anni del «primato della *non fiction* sulla *fiction*»; si pubblicano quindi inchieste e reportage: *L'Italia nichilista* (1992) di Corrado Stajano, *La notte della Repubblica* (1992) di Sergio Zavoli; ma l'evento più importante è costituito dalla pubblicazione dei memoriali degli ex-terroristi: i primi a prendere la penna in mano sono Patrizio Peci, (*Io, l'infame*, 1983) ed Enrico Fenzi (*Armi e bagagli*, 1987); seguiranno poi Alberto Franceschini (*Mara Renato e io*, 1988), Renato Curcio (*A viso aperto*, 1993) e Mario Moretti (*Brigate rosse. Una storia italiana*, 1994)²⁴.

All'inizio degli anni Ottanta il terrorismo comincia, infine, a colonizzare il *noir*, il genere che nel corso degli anni Novanta supera la sua posizione periferica per conquistare il centro dello spazio letterario. Il primo *noir* sul terrorismo è *Il vomerese* di Attilio Veraldi del 1980. Seguono poi *Arrivederci, amore ciao* (2000) di Massimo Carlotto, *Nel nome di Ishmael* (2001) di Giuseppe Genna, *Romanzo criminale* (2002) di Giancarlo De Cataldo e *Tre uomini paradossali* (2004) di Girolamo De Michele; per non dimenticare i *noir* scritti da ex-partecipanti alla stagione della lotta armata: il caso più noto, anche all'estero, è quello di Cesare Battisti, ex-militante dei Proletari Armati per il Comunismo (PAC) che, durante l'asilo politico a Parigi concessogli dalla dottrina Mitterand, ha firmato alcuni *noir* di successo come *L'ultimo sparo* (1998) e *L'orma rossa* (1999). Sono gli autori *noir* che nel corso degli anni Novanta iniziano a considerare il terrorismo non più come un argomento scomodo e pericoloso, bensì come un tema letterario da sfruttare, un serbatoio di trame cui attingere.

Negli anni Zero la moda degli anni di piombo contagia altri generi e

²⁴ Per un'analisi di queste ed altre memorie autobiografiche di ex-terroristi si vedano G. Tabacco, *Libri di piombo. Memorialistica e narrativa della lotta armata in Italia*, Bietti, Milano 2010 e E. Betta, *Memorie in conflitto. Autobiografie della lotta armata*, in «Contemporanea», n. 3, 2009.

penetra nei territori del *novel*: penso specialmente ad alcuni testi che rientrano nel campo d'indagine del mio lavoro come *Tuo figlio* di Gian Mario Villalta o *Tornavamo dal mare* di Luca Doninelli.

Questo fenomeno editoriale soddisfa la fame di “storie vere romanzate” che caratterizza i nuovi assetti del campo letterario italiano²⁵: i testi esemplari in tal senso sono *Romanzo brigatista* (2009) di Gianremo Armeni, *All'alba del terrorismo. Una storia pisana di sesso, tritolo e curaro* (2009) di Giuseppe Meucci o il ben più famoso *Romanzo criminale* (2002) di De Cataldo. I romanzi sugli anni di piombo soddisfano, altresì, il desiderio dei lettori di rivivere forti passioni collettive attraverso la rievocazione dei movimenti sociali e politici che hanno contraddistinto il decennio. In questa direzione si muovono in particolare *Il passato davanti a noi* (2006) di Bruno Arpaia, *Piove all'insù* (2006) di Luca Rastello, *La banda Bellini* (2002) di Marco Philopat, autori per i quali, non a caso, gli anni Settanta hanno coinciso con la loro giovinezza. In un momento storico contrassegnato secondo alcuni da uno «sciopero degli eventi»²⁶ e dalla scomparsa della possibilità dell'esperienza²⁷, gli anni Settanta diventano una mitica «età dei Grandi Eventi»²⁸. Su questo *revival* influisce, inoltre, un profondo sentimento di nostalgia caratteristico della società in cui viviamo oggi²⁹ e che nei romanzi si rapprende in numerose citazioni di brani musicali dell'epoca di autori sia italiani, come Fabrizio De André e Francesco Guccini, che stranieri, come i Led Zeppelin e i Pink Floyd³⁰.

²⁵ Cfr. R. Donnarumma, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, in «Allegoria», n. 57, gennaio-giugno 2008.

²⁶ Cfr. J. Baudrillard, *L'illusione della fine o Lo sciopero degli eventi*, Anabasi, Milano 1993.

²⁷ Cfr. A. Scurati, *La letteratura dell'inesperienza*, Bompiani, Milano 2006.

²⁸ Cfr. R. Donnarumma, *Storia, immaginario, letteratura*, cit., p. 458. Una visione mitica degli anni di piombo è comunque presente anche nei recenti romanzi scritti da autori che a quell'epoca non erano nemmeno adolescenti: *Tempo* (2008) di Paolo D'Amato e *Il mio nome è Legione* (2009) di Demetrio Paolin.

²⁹ Secondo Jameson si tratta di un sentimento tipico dell'età postmoderna: cfr. F. Jameson, *Postmodernismo ovvero La logica culturale del tardo capitalismo* (1991), Fazi, Roma 2007.

³⁰ Cfr. E. Morreale, *L'invenzione della nostalgia. Il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Donzelli, Roma 2009. Dello stesso parere è Paolin: «Sono testi da una forte vocazione *nostalgica*, dove la parola è da intendersi alla lettera ovvero sono romanzi che raccontano il ritorno in un luogo, molto spesso legato giovinezza, e da cui si dipanano i ricordi» (D.

Negli anni di piombo gli scrittori ricercano infine quelle azioni forti di cui Walter Siti, in un saggio sulla narrativa italiana contemporanea risalente al 1999, lamentava l'assenza: «Il romanzo contemporaneo (quello italiano, almeno) si trova imbarazzato quando ha a che fare con le azioni; si ha continuamente l'impressione che *l'azione forte* avvenga altrove (o “sotto”) rispetto al luogo di cui lo scrittore sta facendo esperienza». Grazie al suo consueto fiuto critico, Siti sembra inoltre presentire l'imminente riscoperta del terrorismo e degli anni di piombo da parte degli scrittori, quando osserva che sono gli stessi «anni di piombo, col loro fallito sogno di rivoluzione» ad essersi «portati via tutte le azioni alla luce del sole»³¹.

Negli ultimissimi anni, dopo la vetta raggiunta nel 2004, si registra una significativa diminuzione di romanzi sugli anni Settanta. Gli scrittori - specialmente quelli nati tra fine anni Sessanta e inizio anni Settanta - sembrano volgere il loro sguardo al decennio successivo, gli anni Ottanta: così avviene, ad esempio, in *Dies irae* (2006) di Giuseppe Genna e *Riportando tutto a casa* (2009) di Nicola Lagioia. Ma ancor più significativo mi pare il cambiamento di sguardo riscontrabile negli stessi romanzi ambientati negli anni di piombo: penso, ad esempio, ai *Giorni della Rotonda* (2009) di Silvia Ballestra, che degli anni di piombo sceglie gli ultimi, quelli della sconfitta e del riflusso, o ancora all'allegoria surreale di Giorgio Vasta, *Il tempo materiale* (2008), dove vengono rintracciati nei giorni del sequestro Moro i segni premonitori del decennio successivo. *Sangue del suo sangue* (2011) di Gaia Cenciarelli può essere, infine, considerato un testo meta-generico, nella misura in cui prova (vedremo più in là se vi riesce con successo) a ribaltare gli stereotipi e i luoghi comuni che hanno caratterizzato i romanzi sul terrorismo usciti fino ad ora. L'allusione al suo interno al saggio di Demetrio Paolin sul terrorismo nella narrativa italiana - uno dei personaggi è una ragazza

Paolin, *Tra memoria e finzione: gli anni di piombo e la letteratura*, in “Minima et moralia”, 21 novembre 2005.

³¹ W. Siti, *Il tempo veloce nel romanzo contemporaneo*, in A.A.V.V., *Spazi e confini del romanzo. Narrative tra Novecento e Duemila*, a cura di A. Casadei, Pendragon, Bologna 1999, p. 262.

laureata in Lettere sullo stesso argomento³² – attesta il raggiungimento di un’auto-riflessività da parte del filone dei romanzi sul terrorismo.

La moda dei romanzi sugli anni di piombo può dirsi quindi esaurita: il terrorismo continuerà certamente in futuro ad essere un tema narrativo ma possiamo già effettuare qualche bilancio.

Modi narrativi prevalenti degli anni di piombo.

Le rappresentazioni del terrorismo nella narrativa sono state di recente oggetto, come ho già accennato, di importanti studi critici che hanno permesso di individuare le principali chiavi di lettura adottate dagli scrittori, ovvero lo schema complottistico, sacrificale ed edipico.

Lo schema complottistico è impiegato soprattutto per raccontare la strategia della tensione e il terrorismo neofascista. E’ Leonardo Sciascia con *Il contesto* a farvi ricorso per primo, un paio di anni dopo la strage di Piazza Fontana. Negli anni Novanta esso viene però adibito anche alla rappresentazione del terrorismo di sinistra, con particolare riferimento ai retroscena del sequestro e dell’uccisione di Aldo Moro. Sono le teorie dietrologiche dell’ex-membro della commissione parlamentare sul caso Moro, Sergio Flamigni³³, e i sospetti nutriti da Alberto Franceschini nei confronti di Mario Moretti, ritenuto sostanzialmente un agente infiltrato dei servizi segreti, a stimolare questo tipo di produzione; e, non a caso, è proprio il *leader* storico del “nucleo emiliano” a co-firmare un *noir* complottistico sul caso Moro, *La borsa del presidente* (1997)³⁴.

Salvo rare eccezioni, lo schema edipico è molto diffuso nei racconti che hanno per oggetto il terrorismo di sinistra. All’origine di quest’ultimo

³² E’ la stessa autrice a dichiarare nei *Ringraziamenti* di essersi ispirata al libro di Paolin.

³³ Di Sergio Flamigni si vedano *La tela del ragno. Il delitto Moro*, Kaos, 1988 e *Convergenze parallele. Le Brigate rosse, i servizi segreti e il delitto Moro*, Kaos, 1998.

³⁴ Per un approfondimento sulle narrazioni complottistiche del terrorismo italiano si veda R. Donnarumma, *Storia, immaginario, letteratura*, cit.; per quanto riguarda il cinema rimando invece a A. O’Leary, *Tragedia all’italiana*, cit.; sulla genealogia moderna del complotto si veda D. Giglioli, *All’ordine del giorno è il terrore*, cit.; sulle sue declinazioni nell’immaginario postmoderno si veda invece AA.VV., *Cospirazioni, trame*, Atti della Scuola europea di studi comparati: Bertinoro, 26 agosto - 1 settembre 2001, a cura di S. Micali, Le Monnier 2003.

vi sarebbe una volontà di frattura generazionale che trascende la dimensione politica, configurandosi come la riproposizione del desiderio edipico di uccidere il padre.

Il paradigma sacrificale è considerato da Pierpaolo Antonello «as a variation of the Oedipal model - with the emphasis given to the anthropological rather to the psychoanalytical structure»³⁵. Sono specialmente la morte di Pasolini e di Moro ad essere state lette in questi termini, in quanto sia il *leader* democristiano sia il poeta di Casarsa «were seen as victims of both the political 'system' and of the social climate that had emerged in the country in those years»³⁶. A mio avviso, si possono rintracciare negli anni Settanta anche altri eventi riconducibili ad una lettura sacrificale: basti pensare alla campagna diffamatoria che ha preceduto l'assassinio del commissario Calabresi, e, più in generale, ai processi di costruzione dell'immagine del nemico da parte di molti gruppi armati. Nonostante la sua diffusione nel nostro immaginario collettivo, il paradigma sacrificale ha avuto, in verità, poche traduzioni narrative. La sua scarsa fortuna può essere spiegata con la più generale indifferenza della narrativa nei confronti delle vittime.

Gli schemi narrativi di gran lunga prevalenti sono, quindi, quello complottistico e quello edipico, e per entrambi possiamo rintracciare i modelli: rispettivamente *L'agente segreto* (1907) di J. Conrad e *Padri e figli* (1862) di I.S. Turgenev.

Delimitazione del campo: terrorismo e storie familiari.

In questo lavoro mi dedicherò esclusivamente all'esame di quei romanzi che hanno raccontato la violenza politica e il terrorismo come

³⁵ P. Antonello, *Narratives of Sacrifice: Pasolini and Moro*, in AA.VV., *Imagining Terrorism*, cit., p. 31.

³⁶ Nel suo saggio Antonello prende in esame alcune rappresentazioni letterarie e non solo che hanno per argomento questi due eventi di cronaca; per quanto riguarda il delitto Moro: *Maledetti, vi amerò* di Marco Tullio Giordana, *L'affaire Moro* di Leonardo Sciascia, *Corpo di stato* di Marco Baliani; su Pasolini: il film di Marco Tullio Giordana, *Pasolini: un delitto italiano* e il saggio di Giuseppe Zigaina, *Pasolini e la morte*. L'intreccio e il dialogo tra i diversi generi discorsivi – letterature, cinema, inchieste, fiction, *pamphlet* e *reportage* televisivi – è la chiave ermeneutica utilizzata da Antonello e dagli altri autori del volume.

una storia familiare, di cui però individuo alcune varianti rispetto alla sua configurazione principale basata sul contrasto tra padre e figlio. Come ha osservato Raffaele Donnarumma, il terrorista può essere rappresentato, infatti, anche come genitore, oppure, spostando il conflitto all'interno della stessa generazione, come fratello/sorella o coniuge/amante³⁷.

In tutti i romanzi che prenderò in considerazione, il terrorismo è indagato a partire dalle sue ripercussioni all'interno della famiglia. Come ha scritto Paul Ginsborg

in Italia la famiglia è importantissima, sia come metafora sia come realtà. In termini di metafora essa è onnipresente. [...] colpisce osservare quanto spesso la famiglia venga assunta come metafora per altre aggregazioni politiche e sociali, e non viceversa. In altre parole, non sono lo Stato o qualsivoglia altra organizzazione sociale a offrire esempi per descrivere la famiglia, ma è la famiglia a fornire modelli di ruolo per la società e lo Stato.³⁸

Nei romanzi in questione, la famiglia funge, in effetti, da allegoria della società civile. In tal senso si tratta di testi molto interessanti che tentano di liberare il terrorismo dalla prigione della letteratura di genere e calarlo nella dimensione del quotidiano, terreno privilegiato del *novel*. Invece di svelarci la presunta verità sugli “anni di piombo”, come fanno molti storie di complotto, questi romanzi preferiscono mostrarci le conseguenze e gli effetti del terrorismo, e dunque della Storia, nella sfera privata di persone comuni.

Nei primi esempi di questo tipo di narrazioni risalenti agli anni Settanta c'è un'ancora una tensione civile e di denuncia, evidente specialmente nella *Vita interiore* di Alberto Moravia: gli scrittori considerano la politica e l'attualità gli orizzonti predefiniti del loro agire letterario e con la propria opera intendono prendere posizione all'interno di un'arena discorsiva che va ben al di là della letteratura. Quando il terrorismo diventa un fenomeno di moda le cose cambiano notevolmente. Salvo rare eccezioni, come quella rappresentata dallo

³⁷ R. Donnarumma, *Storia, immaginario, letteratura*, cit., p. 458.

³⁸ P. Ginsborg, *L'Italia del tempo presente. Famiglia, società civile, Stato 1980-1996*, Einaudi, Torino 1998.

Spasimo di Palermo di Vincenzo Consolo, la volontà di denuncia civile viene meno. Inoltre, salvo altrettanto rare eccezioni - come quella di Antonio Tabucchi, autore che si appresta a divenire ormai un “classico” della letteratura italiana, o di Giacomo Sartori, molto stimato negli ambienti letterari e specialmente nel gruppo di scrittori e intellettuali vicini al blog “Nazione Indiana” - il terrorismo diventa appannaggio esclusivo della letteratura di consumo e, di conseguenza, delle sue convenzioni e dei suoi stereotipi.

Confrontando *Caro Michele* (1973) di Natalia Ginzburg con un romanzo uscito quasi dieci anni dopo, *Ombre* (1982) di Carlo Castellaneta, Beverly Allen ha osservato che nel primo romanzo il terrorista è raffigurato come un “figliol prodigo” suscettibile di un recupero all’interno della società civile, mentre nel secondo, scritto dieci anni dopo, successivamente quindi a un processo di graduale demonizzazione della violenza politica, è rappresentato come un soggetto mostruoso, anormale e deviante, tanto da venirgli negata persino l’identità italiana:

Initially, the novel as a genre casts the perpetrators as prodigal children, offspring of the ruling class, certainly part of the body politic, certainly Italian, and thus reassuring recuperable. By process of gradual demonization and delegitimation, however, the novel during the “years of lead” comes to represent these same perpetrators as abnormal, deviant, a disease invading the body politic rather than member of it. By insistent implication, in fact, the novel genre in particular eventually hints that the perpetrators are *not even Italian*.³⁹

In effetti, salvo poche eccezioni, fino agli anni Novanta il terrorista cessa di essere un membro della famiglia. Prevala in questi anni uno “sguardo patologico” che ritrae i terroristi come dei mostri. Il concetto di “sguardo patologico” è stato impiegato da Sergio Luzzatto a proposito

³⁹ B. Allen, *They're Not children Anymore: The Novelization of "Italians" and "Terrorism"*, in AA.VV., *Revisioning Italy. National Identity and Global Culture*, a cura di B. Allen e M. Russo, University of Minnesota Press, 1997, p. 64.

di alcune interpretazioni ottocentesche della Rivoluzione francese, tendenti a leggere quest'ultima non come il prodotto di conflitti politici, sociali e economici, ma come l'esito perverso del comportamento deviante di singoli individui. Il riferimento è in particolare agli studi di Cesare Lombroso e dei suoi numerosi seguaci diffusi in tutta Europa, che riconducevano la volontà rivoluzionaria a fenomeni di isteria e a disturbi di natura sessuale⁴⁰. Qualcosa di analogo è avvenuto in Italia specialmente nella seconda metà degli anni Settanta e nei primi anni Ottanta, nel periodo cioè di maggiore emergenza terroristica. A questa altezza cronologica molti romanzi riducono il terrorismo a mero frutto della decadenza morale e politica della classe borghese, una decadenza che si manifesta sotto forma di perversioni sessuali. In molti casi, lo sguardo patologico si sposa anche con la sottolineatura del sottofondo fascista del terrorista in linea con il progetto del Pci, interessato a negare l'appartenenza dei terroristi all'album di famiglia del comunismo italiano. Gli esempi vanno dal bombarolo schizofrenico di *Amore e psiche* (1979) di Raffaele La Capria, ad Antonio Cristiano Rigotti, detto Cris, il protagonista del grottesco *Abitare il vento* (1980) di Sebastiano Vassalli, perpetuamente dedito a intrattenere dei bizzarri colloqui con il proprio fallo, che lui chiama il «Grande Proletario». A questo paradigma sono riconducibili ugualmente *La vita interiore* (1978) di Alberto Moravia e *L'odore del sangue* (1979) di Goffredo Parise, dei quali mi occuperò direttamente in questo lavoro.

Beverly Allen ha scritto il saggio citato nel 1997. Da allora la situazione è molto cambiata. Il terrorista è ridiventato membro della famiglia. Credo che questo cambiamento sia stato favorito anche dal programma televisivo condotto da Sergio Zavoli, *La notte della Repubblica*. Durante le sue diciotto puntate andate in onda dal 12 dicembre 1989 all'aprile dell'anno successivo, il programma di Zavoli ha mostrato per la prima volta i terroristi non più come dei mostri ma come persone normali, innocue e addirittura fragili. Nella *fiction*, le ripercussioni di questo mutamento nell'immaginario collettivo giungono però solo alla

⁴⁰ Cfr. S. Luzzatto, *Ombre rosse. Il romanzo della Rivoluzione francese nell'Ottocento*, Il Mulino, Bologna 2004.

fine degli anni Novanta per manifestarsi più compiutamente dopo il duemila.

I romanzi presi in esame all'interno di questo lavoro, non ci restituiscono alcun ritratto attendibile del fenomeno del terrorismo, ma di contro, rappresentano dei documenti molto interessanti, da un lato, della condizione intellettuale e del posto occupato dalla letteratura nell'immaginario e nella cultura italiana, e, dall'altro, delle trasformazioni delle strutture familiari e dei rapporti tra le identità di genere. In ultima analisi, quello che si cercherà di dimostrare è che si tratta di testi utili alla ricostruzione dell'immaginario sociale, poiché, più che un credo ideologico, rispecchiano delle tendenze psicologiche e dei desideri inespressi dell'immaginario collettivo. In altre parole, le opere letterarie possono essere paragonate a dei sintomi. Su questa analogia si è soffermato di recente Daniele Giglioli nel suo *Senza trauma*. Secondo il critico, «un sintomo è un'istanza di verità, e non c'è proprio niente di mortificante per le opere nell'essere definite come tali»⁴¹. Il sintomo è

l'emersione dolorosa di un contenuto inconscio, rimosso, imbarazzante, vergognoso, inaccettabile, di una verità che rischia di sfigurarci, di un'immagine di noi che non possiamo tollerare: il nostro vero desiderio, e il conflitto con le esigenze dell'adattamento che ne costituisce l'etica.⁴²

Se un approccio puramente estetico alla letteratura rischia di ridurre inevitabilmente i testi a dei meri feticci, la critica sintomatica intende rintracciare nelle opere «la voce repressa ma insopprimibile di una verità che vuole a tutti i costi [...] essere detta, approdare sulla scena pubblica»⁴³. Da questo punto di vista, la scommessa di questo lavoro è quella di proporre una forma di critica letteraria e, allo stesso tempo, sintomatica.

Piano del lavoro.

⁴¹ D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata 2011.

⁴² Ivi, p. 103.

⁴³ Ivi, 104.

La mia ricerca si divide in due parti. La prima parte si apre con una premessa in cui, rifacendomi agli studi recenti di due psicologi contemporanei, Luigi Zoja e Massimo Recalcati⁴⁴, metto in discussione l'opportunità di ricorrere alle categorie del complesso edipico e del parricidio per interpretare le rivolte degli anni Settanta e le loro rappresentazioni artistiche. Alla luce di tale revisione della prospettiva freudiana, ridiscuto la proposta interpretativa di Antonio Tricomi⁴⁵, il quale ha attribuito la scomparsa della figura dello scrittore-intellettuale alla rivolta edipica della nuova generazione protagonista delle rivolte del Sessantotto e degli anni Settanta. In realtà, come spero di dimostrare nelle prossime pagine, sono gli stessi scrittori esorditi nell'immediato Dopoguerra a rifiutare di assumere la funzione paterna, a rinunciare al loro tradizionale ruolo pedagogico, di garanzia del patto generazionale.

Nei successivi quattro capitoli che compongono questa prima parte effettuo un'analisi dei romanzi, dei quali propongo una classificazione in base al modo in cui il terrorismo è calato all'interno del contesto familiare e nei rapporti generazionali, a seconda, dunque, che il terrorista sia il figlio, il fratello/sorella, il coniuge-amante o il genitore. Un capitolo di questa prima parte è dedicato inoltre a una coppia di romanzi eccentrici rispetto a questa ripartizione, ovvero *La vita interiore* (1978) di Alberto Moravia e *L'odore del sangue* (1979) di Goffredo Parise. In questi testi domina una chiave di lettura di tipo erotico paragonabile a quella individuata da Alan O'Leary in alcuni film come *Kleinhoff Hotel* (1977) di Carlo Lizzani e *La caduta degli angeli ribelli* (1981) di Marco Tullio Giordana.

Nella seconda parte, nettamente più breve, affronto alcune questioni

⁴⁴ L. Zoja, *Il gesto di Ettore. Preistoria, storia, attualità e scomparsa del padre*, Bollati Boringhieri, Torino 2000; Id., *L'eclissi dei padri*, intervista a cura di D. Balicco, in "Allegoria", 61, gennaio-giugno 2010. M. Recalcati, *Cosa resta del padre? La paternità nell'epoca ipermoderna*, Raffaello Cortina, Milano 2011; Id., *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*, Raffaello Cortina, Milano 2010.

⁴⁵ Cfr. A. Tricomi, "Buongiorno, notte". *Perché all'utopia seguì il disincanto*, in Id., *La Repubblica delle Lettere. Generazioni, scrittori, società nell'Italia contemporanea*, Quodlibet Studio, Macerata 2010. Lo stesso saggio era uscito precedentemente in inglese e con il titolo *Killing the Father: Politics and Intellectuals, Utopia and Disillusion* nel volume curato da P. Antonello e A. O'Leary, *Imagining Terrorism*, cit.

che riguardano trasversalmente tutti i romanzi che ho preso in esame, ovvero il significato dei ruoli di genere e il carattere stereotipato dei personaggi, con particolare riferimento alla figure dei terroristi e delle vittime.

Nelle conclusioni metto in luce i limiti e i punti deboli che hanno caratterizzato fino ad ora la rappresentazione letteraria degli anni di piombo.

Prima Parte

Premessa

Tramonto del padre e crisi della funzione intellettuale

A volte mi sembra che questa storia si potrebbe raccontare anche [...] come uno scontro tra padri e figli. Leggendo con attenzione la biografia dei terroristi, si scopre che soprattutto all'inizio della lotta armata, la maggior parte di loro proviene dalla tradizione comunista di fabbrica, dalle sezioni di partito, da famiglie antifasciste, partigiane. Oppure dal cattolicesimo estremo, dal cristianesimo militante.⁴⁶

Con queste parole, Marco Baliani ribadisce un *cliché* interpretativo molto diffuso nel nostro immaginario collettivo, tendente a considerare la rivolta terroristica come uno scontro generazionale, spesso configurabile nei termini dell'uccisione edipica dell'autorità paterna identificabile nello Stato borghese. I due eventi che simbolicamente delimitano gli anni di piombo, ovvero il Sessantotto e la morte di Aldo Moro, sembrano del resto adeguarsi perfettamente ad una lettura di questo genere.

Quella edipica è, inoltre, un'interpretazione corroborata dagli stessi resoconti autobiografici degli ex-brigatisti nei quali, come ha osservato il critico Antonio Tricomi, «gli autori indulgono spesso sulla descrizione [...] del proprio rapporto con la figura paterna o materna» connotando, quindi, «la loro militanza come l'esito di un conflitto edipico, da intendersi quale rivolta al modello di società ereditato dai padri»⁴⁷.

La stessa cosa può dirsi anche rispetto alle biografie di alcuni militanti di Prima Linea. Giorgio Bocca ha osservato, ad esempio, che «Marco Barbone e Paolo Morandini» - due membri della formazione «28 marzo»

⁴⁶ M. Baliani, *Corpo di Stato. Il delitto Moro*, Rizzoli, 1998.

⁴⁷ A. Tricomi, Buongiorno notte. *Perché all'utopia seguì il disincanto*, in Id., *La Repubblica delle Lettere*, cit., p. 17. Per le memorie e i libri-intervista di ex-terroristi rinvio alla bibliografia finale. Segnalo che è in particolare Renato Curcio a fare riferimento ad un «blocco generazionale» come origine della lotta armata (cfr. R. Curcio, *A viso aperto*, (intervista a cura di Mario Sciajola), Mondadori, Milano 1993).

responsabile del ferimento di Guido Passalacqua e dell'assassinio di Walter Tobagi - «sparano su due che fanno il lavoro dei loro padri, che conoscono i loro padri, che rappresentano i loro padri. E anche Laus e Marano, altri due della «28 marzo», sono figli della borghesia intellettuale di sinistra»⁴⁸. Ma si potrebbe anche citare il caso di Marco Donat Cattin, figlio di un noto ministro democristiano, le cui vicende sono al centro dell'inchiesta di Corrado Stajano, *L'Italia nichilista*.

Ridurre il terrorismo all'espressione di un odio edipico verso l'autorità paterna è, per molti versi, un'operazione banalizzante che proietta le contingenze storiche particolari in una dimensione sovra-storica e mitica. In un'analogia de-storicizzazione ricade anche la declinazione psicanalitica del mito effettuata da Freud che, postulando un'inconscia identificazione del figlio nell'immagine ideale del padre, legge al fondo della sua rivolta il desiderio di sostituirsi a lui e prenderne il posto.

Sulla base dei recenti studi di Luigi Zoja e Massimo Recalcati intorno alla rarefazione della figura paterna, vorrei mostrare come questa categoria interpretativa di ascendenza freudiana sia oggi inadeguata per leggere la storia e le sue rappresentazioni letterarie.

Nel suo saggio *Il gesto di Ettore. Preistoria, storia, attualità e scomparsa del padre*, Zoja dimostra come, a differenza del principio materno, di natura fondamentalmente istintuale, quello paterno sia un elemento culturale, frutto dell'addomesticamento del maschio animale. La figura paterna è, dunque, sempre soggetta ad una sostanziale e costituiva incertezza che la costringe a ridefinirsi continuamente. In altri termini, la paternità non è un dato di natura, ma un'adozione e le sono necessarie intenzione e consapevolezza. Quella del padre è, inoltre, una condizione paradossale nella misura in cui egli «non è padre solo per quello che fa con il figlio, ma anche per quello che fa con la società: e le leggi che regolano questi due spazi di azione non sono le stesse»⁴⁹.

Se, come sostiene Zoja, «la storia del padre in Occidente è una linea di lunghissimo declino, spezzata da occasionali risalite»⁵⁰, è vero anche che il

⁴⁸ G. Bocca, *Noi terroristi. 12 anni di lotta armata ricostruiti e discussi con i protagonisti*, Garzanti, Milano, 1985, p. 248.

⁴⁹ L. Zoja, *Il gesto di Ettore*, cit., p. 13.

⁵⁰ Ivi, p. 300.

Novecento ha rappresentato un momento di svolta e di accelerazione straordinaria di tale declino. I disastri provocati dal fascismo e dal nazismo hanno del tutto compromesso la figura paterna:

La fine della seconda guerra mondiale rappresentò la resa dei conti per l'immagine del padre. I conti finali non furono solo quelli orribili delle stragi o quelli devastanti dei danni, ma anche quelli psicologici dell'autorità in macerie. I pretesi «padri della patria», i padri pubblici, si erano rivelati così distruttivi da trascinare in un nuovo discredito anche quelli privati.⁵¹

Successivamente, un ulteriore punto in sfavore dei padri è segnato dalla loro complicità con la civiltà consumistica. I padri del dopoguerra e del *boom* economico hanno accettato le regole imposte dalla modernizzazione riducendo il proprio ruolo all'interno della famiglia a quello di procacciatore di reddito, di *breadwinner*. Alla luce di queste premesse, le rivolte giovanili degli anni Sessanta e Settanta sono l'effetto, non la causa, del declino della figura paterna:

Da un punto di vista generazionale, le rivolte degli studenti americani ed europei sono state rivolte dell'orda dei figli contro l'autorità dei padri. Invece dal punto di vista delle immagini archetipiche a cui si rifacevano, esse sono state soprattutto un tentativo di sottrarsi all'ideale della competizione economica come criterio dominante della società. Sono state, cioè, proprio un rifiuto del branco che non si rifà a un ordine superiore ma inventa di volta in volta la gerarchia attraverso la lotta. Quelle ribellioni contenevano la nostalgia di una società ancorata a un valore metafisico e si opponevano a quella contemporanea, in cui compito dei padri è essere lupi tra loro prima che padri.⁵²

Per raccontare il processo di rarefazione e regressione della figura paterna, Zoja ricorre ad un'immagine mitologica: la vittoria del maschio competitivo incarnato da Achille sull'eroe paterno rappresentato invece da Ettore. L'abbandono del proprio ruolo non ha tuttavia giovato al padre, approfondendo al contrario la sua insicurezza. Una delle soluzioni alla perdita della propria autorevolezza è stata da un certo momento in

⁵¹ Ivi, p. 208.

⁵² Ivi, p. 282.

poi, e continua a essere, quella di “maternizzarsi”.

Nel più recente *La scomparsa del padre*, Massimo Recalcati interpreta il processo di “evaporazione del padre” teorizzato da Jacques Lacan quale sintomo del più generale collasso del simbolico del mondo ipermoderno e «tratto distintivo del nostro tempo dominato dall’affermazione universalistica (oggi diremmo globalizzata) dei mercati comuni»⁵³.

Nel linguaggio lacaniano di Recalcati, il “discorso del capitalista” ha messo del tutto in crisi il ruolo di garante dell’ordine simbolico del padre edipico, la sua capacità di unire il desiderio del figlio alla Legge mediante il principio di castrazione. Caduto quest’ultimo, il desiderio degrada a mero godimento compulsivo, sregolato e, in ultima istanza, mortifero. L’evaporazione del padre è, dunque, una delle cause principali delle nuove patologie del mondo ipermoderno - anoressia, bulimia e tossicomanie di vario genere - analizzate dallo stesso Recalcati nel suo precedente *L’uomo senza inconscio*⁵⁴. Lungi dal voler riproporre una restaurazione nostalgica del padre edipico, Recalcati sostiene che quello che resta della funzione paterna nell’epoca della sua evaporazione è piuttosto il suo valore di testimonianza singolare, che non ambisce ad alcuna esemplarità normativa e ideale.

Ora, pur nella loro diversità di approccio, le riflessioni di Zoja e Recalcati ci suggeriscono di leggere la contestazione degli anni Settanta e le loro rappresentazioni artistico-letterarie in una nuova chiave che supera i soliti *cliché* del complesso di Edipo e del parricidio. Questi ultimi erano il nucleo ispiratore di un fortunato libro di Gerard Mendel, *La rivolta contro il padre*, uscito in un anno molto significativo, il 1968. Zoja ribalta la tesi dello psicanalista francese partendo dalla sua fonte d’ispirazione freudiana, il celebre *Totem e tabù* (1913). Se Freud faceva risalire l’origine della civiltà al parricidio dei figli, i quali a seguito del loro gesto avrebbero introiettato un senso di colpa, Zoja ritiene, al contrario, che «un giorno i protouomini si accordarono, non, come aveva supposto Freud, per aggredire il patriarca che monopolizzava le femmine ma, al contrario, per smettere di aggredirsi: per spartirsi le femmine secondo

⁵³ M. Recalcati, *Cosa resta del padre?*, cit., p. 36.

⁵⁴ Cfr. M. Recalcati, *L’uomo senza inconscio*, cit.

una regola»⁵⁵. E' dunque il padre, non il figlio, «il principio della civiltà»⁵⁶.

Rifacendosi al Lacan dei *Complessi familiari*, Recalcati storicizza il complesso edipico arrivando a sostenere che l'immagine del padre-padrone, castrante e autoritario costruita da Freud, altro non è che una reazione alla crisi della sua funzione simbolica. Coerentemente con questo suo assunto, Recalcati rilegge la *Lettera al padre* di Franz Kafka, nella quale è contenuto probabilmente il ritratto paterno consegnatoci dalla letteratura più vicino al modello freudiano. Hermann Kafka risulta essere una figura ambivalente, poiché, da un lato, egli è l'incarnazione di una Legge che si esaurisce nell'esercizio dell'interdizione suscitando nel figlio panico, spavento e terrore:

Bastava la tua corposità a opprimermi. Ricordo, per esempio, che spesso ci spogliavamo nella stessa cabina. Io magro, sottile, esile, Tu vigoroso, grande, grosso. Già in cabina facevo compassione a me stesso, e non soltanto di fronte a Te ma di fronte a tutti perché tu eri per me la misura di tutta le cose.⁵⁷

Ma, dall'altro lato, il padre di Kafka è già un padre castrato capace di

soffrire in silenzio ... per esempio quando da bambino – Ti vedevo in negozio nei caldi pomeriggi estivi appisolarTi dopo mangiato col gomito sulla scrivania; o, quando la domenica sfinito venivi a trovarci in villeggiatura, oppure quando durante una grave malattia della mamma, Ti vidi aggrappato alla libreria, scosso dal pianto; o ancora quando durante la mia ultima malattia entravi in punta di piedi nella stanza di Ottilia, dov'ero coricato e rimanevi sull'uscio allungando il collo per vedermi a letto e non volendo disturbarmi Ti accontentavi di salutarmi con la mano.⁵⁸

Forse però vale la pena osservare come un ritratto modernissimo di padre fragile sia contenuto in *Padri e figli* (1862) di I.S. Turgenev, il

⁵⁵ L. Zoja, *Il gesto di Ettore*, cit., p. 39.

⁵⁶ Ivi, p. 27.

⁵⁷ Citazione tratta da M. Recalcati, *Cosa resta del padre?*, cit., p. 72.

⁵⁸ Ivi, p. 33-4. A dispetto delle considerazioni recalcatiane, è bene tuttavia ricordare che nel nostro immaginario il padre di Kafka, così come quello di altri scrittori come Italo Svevo e Federico Tozzi, si è imposto di fatto come il modello del padre edipico.

romanzo che, come si è già accennato, costituisce una sorta di modello per ogni racconto del terrorismo in chiave familiare e generazionale. Penso in particolare alla figura di Nicolai Petrovic, il padre del giovane Arkadij, del quale viene sottolineata più di una volta nel romanzo la mancanza di autorità nei confronti dei contadini, nonché la vergogna e l'imbarazzo provati nel momento in cui confessa al figlio la sua relazione extraconiugale con l'ex-serva Fenecka:

Il cuore prese a battergli forte... Forse in quell'istante gli si presentò alla mente l'inevitabile stranezza dei suoi futuri rapporti con il figlio, forse si rendeva conto che Arkadij l'avrebbe rispettato di più se non avesse parlato per niente di quella faccenda, forse si rimproverava la propria debolezza...⁵⁹

Nicolai Petrovic è, inoltre, un uomo fragile anche dal punto di vista fisico: «zoppicava un pochino, aveva dei lineamenti minuti, attraenti ma malinconici, gli occhi piccoli e neri, i capelli radi e morbidi. Gli piaceva oziare, ma anche leggere, e aveva paura del bel mondo»⁶⁰. La predilezione per la lettura, specialmente di autori romantici come Puškin, e il suo carattere riservato e timido ne fanno una figura di padre femminilizzato. Durante le frequenti dispute tra il fratello maggiore e gli esponenti della nuova generazione, Bazàrov e Arkadij, egli non prende mai parte e, di fronte al cambiamento interiore del figlio, reagisce colpevolizzandosi. «Insomma noi due» - confessa al fratello - «siamo gente finita, abbiamo fatto il nostro tempo [...] Ma a me, lo confesso, mi dispiace solo per una cosa: proprio ora speravo di diventare davvero amico di Arkàdij, e invece a quanto pare sono rimasto indietro, mentre lui è andato avanti, e così non ci possiamo più capire a vicenda»⁶¹.

Le figure paterne in cui ci imbattemmo nel corso dell'analisi dei romanzi italiani provengono indirettamente da questo modello. Prima di procedere all'analisi dei testi, vorrei però soffermarmi su un'altra questione strettamente collegata a quanto detto fino ad ora.

Alla luce della perdita di autorità e del declino della figura paterna, si

⁵⁹ I. S. Turgenev, *Padri e figli*, Mondadori, Milano 2009, p. 24.

⁶⁰ Ivi, p. 33.

⁶¹ Ivi, p. 54.

deve rileggere, a mio avviso, anche il conflitto tra la generazione degli “scrittori-intellettuali”⁶² e i movimenti rivoluzionari sorti all’indomani del Sessantotto, un conflitto più volte interpretato in termini edipici: mi riferisco in particolare a Antonio Tricomi e al suo saggio *Killing The Father*, poi tradotto e pubblicato con un altro titolo nel suo *La Repubblica delle Lettere*.

Tricomi individua al fondo delle contestazioni violente e non sviluppatesi nel corso del lungo ’68, un impulso edipico, un desiderio di sbarazzarsi di ogni tipo di figura paterna. Accanto al Pci, che secondo il critico rappresenta il «primo Padre da uccidere per utopisti e guerriglieri»⁶³, l’altra autorità

che più violentemente è messa in questione è [...] quella dell’intellettuale tradizionalmente inteso. Non importa quali posizioni prenda e da che parte stia, se dia dimostrazione d’impegno civile o invece difenda le ragioni del padrone: egli è sempre giudicato espressione e servo del Potere perché il suo privilegio, antica eredità umanistica, svela la sopravvivenza di una mentalità e di una società classiste, che fanno del sapere e della sua organizzazione strumenti di dominio dei pochi su molti.⁶⁴

Secondo uno *slogan* di origine cubana e cinese allora di moda, l’intellettuale si sarebbe dovuto “suicidare”.

Seguire i percorsi intellettuali e artistici di due figure emblematiche quali Italo Calvino e Pier Paolo Pasolini può aiutarci a considerare la questione in modo meno unilaterale e più complesso. Essi sono la testimonianza di come gli stessi scrittori-intellettuali abbiano in realtà

⁶² Gli scrittori-intellettuali sono «mossi da un’esigenza di totalità, non restano nei limiti dello specialismo, conoscono la grande cultura occidentale – storia, politica, filosofia – e le sue principali letterature e ricercano i nessi tra etica e società, leggendo in quelle e in questi i segni di un destino storico che si sforzano di interpretare e di influenzare non solo con un’attività di tipo giornalistico e saggistico, ma anche con l’opera narrativa e poetica e anzi proprio attraverso l’intersecazione di questi settori d’intervento» (R. Luperini, *Controttempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Liguori, Napoli 1999, p. 173).

⁶³ A. Tricomi, Buongiorno notte. *Perché all’utopia seguì il disincanto*, cit., p. 19.

⁶⁴ Ivi, p. 27.

rifiutato di assumere la funzione paterna, e rinunciato al loro tradizionale ruolo pedagogico, garantendo il passaggio di testimone e la staffetta generazionale.

Nell'intervento del 1962 su *I beatnicks e il "sistema"*⁶⁵ Italo Calvino esprimeva ancora la sua fiducia nel fatto che i giovani potessero ereditare quella volontà costruttiva e dirigenziale che aveva caratterizzato la sua generazione maturata durante la Resistenza. Una fiducia che trovava negli stessi anni espressione letteraria in un progetto pedagogico culminante nella scrittura di *Marcovaldo* (1963), considerato dallo stesso autore un libro per ragazzi⁶⁶. Nel giro di un anno la situazione si capovolge. In una lettera a Giovanni Nicosia del 27 ottobre 1964, lo scrittore confessa l'angoscia per il sopraggiungere di una precoce senilità:

da qualche anno sta avvenendo un deciso cambio nel gusto della letteratura, con la generazione nuova che ha mosso guerra a tutti noialtri che abbiamo passato la quarantina. Nessuno di questi nuovi ha avuto successo finora, ma il loro ideale di prosa "informale" fa apparire improvvisamente vecchio tutto quello che scrivevamo noi.⁶⁷

La «generazione nuova» è ovviamente quella composta dagli esponenti della Neoavanguardia - Sanguineti, Balestrini, Malerba, Arbasino, nati tutti grosso modo intorno agli anni Trenta⁶⁸ - che, proponendo nuovi gusti e valori estetici, hanno messo in discussione il binomio di letteratura e *engagement* della vecchia generazione letteraria coi suoi residui neorealisti e populist⁶⁹.

⁶⁵ I. Calvino, *Una pietra sopra*, in Id. *Saggi*, vol. I, Mondadori, Milano 1995, pp. 96-104.

⁶⁶ Sempre a proposito di *Marcovaldo*, Domenico Scarpa ha parlato di Calvino come di un «pedagogo perdente» ("Il sole 24 ore", 16, gennaio 2011).

⁶⁷ Citazione tratta da R. Donnarumma, *Calvino verso il postmoderno: dalla «Sfida al labirinto» alla «Memoria del mondo»*, in «Allegoria», n. 40-41, 2002.

⁶⁸ Gli scrittori citati sono nati rispettivamente nel 1930, nel 1935, nel 1927 e nel 1930.

⁶⁹ Gli avanguardisti hanno portato avanti una strategia auto-promozionale mirante a costruire un'immagine caricaturale dell'avversario e occultare le continuità evidenti con i loro predecessori. Su questo tema rinvio ad A. Boschetti, *La genesi delle poetiche e dei canoni. Esempi italiani (1945-1970)*, in «Allegoria», anno XIX, n. 55, gennaio-giugno 2007.

Silvio Perrella ha effettuato delle considerazioni molto illuminanti sul rapporto tra Calvino e il ruolo paterno: «Quando nel 1966 muore Vittorini, Calvino non è più figlio, ma non è neppure un padre»⁷⁰, dal momento che «la morte del suo ultimo maestro diretto corrisponde a un ulteriore allontanamento dall'attualità e anche al trasferimento parigino dell'anno successivo»⁷¹. Perrella osserva inoltre che «anche nel lavoro editoriale, Calvino accettò malvolentieri collocazioni paterne»⁷². La morte di Vittorini comporta, infatti, la chiusura del «Menabò», e i progetti di riviste maturati negli anni successivi dai colloqui con alcuni giovani intellettuali come Gianni Celati, Carlo Ginzburg e Giorgio Agamben cadranno nel vuoto. E' certamente l'amicizia con Gianni Celati, ricostruita attentamente da Marco Belpoliti, quella più significativa per inquadrare il rapporto di Calvino coi giovani: come ha affermato Carlo Ginzburg, «Celati è stato il Sessantotto di Calvino»⁷³. Dalla lettura della loro corrispondenza emerge uno strano capovolgimento di ruoli: non è Calvino a insegnare qualcosa a Celati, ma il contrario; è quest'ultimo a far scoprire allo scrittore ligure alcune delle novità culturali d'oltralpe, che a poco a poco modificheranno la sua stessa idea di letteratura⁷⁴.

Nel colloquio avvenuto nel 1973 con Ferdinando Camon, Calvino si sofferma a lungo sui giovani soprattutto all'inizio quando afferma che

gli amici con cui discuto con soddisfazione sono tutti più giovani di me,

Si veda anche il saggio di M. Sisto, *Mutamenti nel campo letterario italiano 1956-1968: Feltrinelli, Einaudi e la letteratura tedesca contemporanea*, contenuto nello stesso numero di «Allegoria». Entrambi i contributi mettono in luce il ruolo svolto dalla casa editrice Feltrinelli nella promozione dei nuovi scrittori. La lotta tra vecchia e nuova generazione si gioca ovviamente anche a questo livello e l'aneddotica in proposito è molto vasta. Nel suo recente *Parole al vento*, Malerba racconta ad esempio dei tentativi di Natalia Ginzburg, nell'epoca in cui era consulente editoriale dell'Einaudi, di intralciare la sua pubblicazione presso la casa editrice torinese (cfr. L. Malerba, *Parole al vento*, Manni, Lecce 2008).

⁷⁰ S. Perrella, *Calvino*, Laterza, Roma-Bari 2010, p. 94.

⁷¹ Ivi, p. 95.

⁷² Ivi, p. 98.

⁷³ Citazione tratta da M. Belpoliti, *Settanta*, cit., p. 158.

⁷⁴ Per un approfondimento sul rapporto tra Calvino e Celati rimando a M. Belpoliti, *Settanta*, cit.: si veda in particolare il capitolo IV, *Nella grotta di Ali Babà* (pp. 141-176).

personaggi molto diversi l'uno dall'altro, ma ognuno già con delle idee in testa, una via molto precisa in cui cercare, e che con me parlano per spiegarmi delle cose, per insegnarmi loro, magari per sgridarmi. E io quello che posso dare loro in cambio sono sempre dei 'se' e dei 'ma', dei dubbi insomma. Qualche indicazione bibliografica, anche, ma è tutta gente che legge più di me.⁷⁵

Sono trascorsi ormai sette anni dalla morte del suo ultimo padre letterario, Elio Vittorini, ma, come osserva Camon, «si direbbe che egli [Calvino] abbia rifiutato d'assumere quel ruolo di “padre” che sembrava toccargli in eredità»⁷⁶.

Dopo aver pubblicato *Le città invisibili*, Calvino sceglie di non occuparsi più dei manoscritti di scrittori esordienti e d'impegnarsi invece nella direzione della collana di classici “Centopagine” da lui fondata nel 1971.

Calvino affida negli anni seguenti il «rimuginio sulle difficoltà di parlare ai giovani»⁷⁷ al signor Palomar il quale arriva alla conclusione che

la distanza tra due generazioni è data dagli elementi che esse hanno in comune e che obbligano alla ripetizione ciclica delle stesse esperienze, come nei comportamenti delle specie animali trasmessi come eredità biologica; mentre invece gli elementi di diversità tra noi e loro sono il risultato dei cambiamenti irreversibili che ogni epoca porta con sé, cioè dipendono dalla eredità storica che noi abbiamo trasmesso a loro, la vera eredità di cui siamo responsabili, anche se talora inconsapevoli. Per questo non abbiamo niente da insegnare: su ciò che più somiglia alla nostra esperienza non possiamo influire; in ciò che porta la nostra impronta non sappiamo riconoscerci.⁷⁸

⁷⁵ *Colloquio con Ferdinando Camon* (1973), in I. Calvino, *Saggi*, vol. II, Mondadori, Milano 1995, p. 2785. A proposito del rapporto con Pavese, Camon osserva che Calvino «lo ricorda come una figura paterna»; per quanto riguarda invece Vittorini, egli credeva, secondo Calvino, «nel “dio ignoto” che si nasconde nella smania di scrivere dei giovani, aveva una forte vocazione pedagogica nei riguardi degli aspiranti scrittori, ma – sempre a detta di Calvino – non per uniformarli a un modello, ma per aiutarli a liberare il “nuovo di cui fossero portatori”» (pp. 2774-5).

⁷⁶ Ivi, p. 2775.

⁷⁷ S. Perrella, *Calvino*, cit., pp. 94-99.

⁷⁸ I. Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. II, Mondadori, Milano 1992, p. 963.

L'approdo nichilistico di Calvino («non abbiamo niente da insegnare») va confrontato con le considerazioni di Pasolini, senza alcun dubbio il più acuto interprete della frattura generazionale della fine degli anni Sessanta.

Fino alla prima metà del decennio, Pasolini ha una visione positiva dei giovani. In un articolo del 1961 uscito all'interno della sua rubrica di attualità su «Vie nuove», il poeta esprime ancora la sua fiducia e il suo amore per i ragazzi: «in generale, i giovani italiani sono estremamente simpatici, buoni, vivaci, intelligenti, ansiosi di affetto e di stima [...] sono molto meglio dei grandi»⁷⁹. Tutto cambierà nel giro di poco tempo, quando «i ragazzi della seconda metà degli anni Sessanta vedranno il poeta rivolgere tale odio contro loro stessi [...]. La lotta del figlio contro il padre diventerà la lotta di chi rifiuta di essere padre contro coloro che non sanno essere figli»⁸⁰. L'odio verso i giovani disinnescò la vocazione pedagogica di Pasolini. Le prime significative tracce di questo mutamento sono attestate dal suo ciclo tragico e da alcuni film in cui il poeta porta avanti una sua personale riflessione sulla mitologia greca. Particolarmente pertinente ai fini del nostro discorso è *Affabulazione*, una tragedia in versi del 1966⁸¹ nella quale il poeta teorizza una vera e propria negazione della figura paterna.

La storia di *Affabulazione* è quella di un padre invidioso del proprio figlio, verso il quale prova una sorta di attrazione morbosa che gli procura una vera e propria crisi d'identità da lui stesso descritta nei termini seguenti:

La religione di quelli che fino a ieri
furono i miei padri, ha una radice nuova
nella mia degradazione
e produce nuovi frutti.
Non c'è messa, non suonano campane;

⁷⁹ P.P. Pasolini, *I «giovani»*, n. 1, 7 gennaio 1961, in Id., *I dialoghi*, Editori Riuniti, Roma 1992, p. 87.

⁸⁰ R. Mantegazza, *Con pura passione. L'eros pedagogico di Pier Paolo Pasolini*, Edizioni della battaglia, 1997, p. 19.

⁸¹ La prima stesura risale alla primavera del 1966 ma viene pubblicata nel 1969 su «Nuovi Argomenti». La stesura definitiva verrà pubblicata postuma nel 1977.

non c'è più nel mio corpo la forma
di chi ha l'andamento del cattolico dominatore!
Non più!⁸²

Rivolgendosi ad un prete, la moglie racconta così lo sviluppo della sua
follia autodistruttiva:

Ma non va più a lavoro! Lei lo sa, fra tutti
gli industriali milanesi, lui era uno dei pochi
che lavoravano personalmente
[...]
Come suo padre, anche lui era all'antica,
e per questo, diceva, la sua industria,
era la più nuova di tutte –
la più umana – con le scuole
serali per gli operai, gli asili
per tutti i loro figli. E adesso?
Per pregare Dio non va più in fabbrica.
E magari, pregasse solo Dio!
E' malato, solo un malato si comporta così!
Si spoglia nudo, al buio, sta delle ore
nudo, sul pavimento: prima di dormire
e prima di cominciare la giornata
fa mille cerimonie, come un selvaggio ...⁸³

Seguendo un irreversibile processo di «degradazione», il padre tenta dapprima di farsi vedere dal figlio mentre consuma un rapporto sessuale con la madre, poi si fa trovare da lui nel suo studio intento a masturbarsi, ma il ragazzo reagisce ferendolo con un coltello. Egli consulta, infine, una negromante per scoprire dove si è nascosto il figlio, scappato di casa e, recatosi nell'appartamento in cui si è rifugiato con la sua ragazza, lo uccide durante un loro amplesso. Il padre di *Affabulazione* è, dunque, un'incarnazione della figura mitica di Crono, nella quale si riflette la

⁸² P. P. Pasolini, *Affabulazione*, in Id., *Teatro 1. Calderón-Affabulazione-Pilade*, Garzanti, Milano 2010, p. 188.

⁸³ Ivi, p. 203-4.

memoria dei padri terribili della prima metà del Novecento, quei padri che hanno ucciso i loro figli «per mezzo di prigionie, di trincee, di campi di concentramento, di città bombardate»⁸⁴.

Come *Teorema*, *Affabulazione* è un vero e proprio apologo, o appunto un teorema, sulla crisi della società borghese, raccontata stavolta attraverso il punto di vista del padre. Oltre ad esserne il primo responsabile, il padre è, infatti, colui che più subisce le conseguenze dell'alienazione e della mercificazione dei rapporti umani provocati dalla società dei consumi. La scelta di anteporre ai valori tradizionali quelli della logica economica determina in lui una crisi d'identità. Il padre di *Affabulazione* è, infatti, figura della scissione e dissociazione⁸⁵ e lo stesso figlio lo definisce un «individuo problematico»⁸⁶, una categoria di ascendenza lukácsiana che qualche anno dopo qualificherà anche Carlo, il protagonista di *Petrolio*⁸⁷. Dietro i suoi successi economici, si cela quindi la sua reale impotenza che, con la consapevolezza che contraddistingue tutti i personaggi scissi del teatro pasoliniano, così confessa al figlio:

I padri, sappilo, sono tutti impotenti: qualunque
sia la loro espressione e il loro portamento

⁸⁴ Ivi, p. 266.

⁸⁵ Volendo semplici fare, il nucleo drammaturgico della tragedia si regge sulla tensione tra il motivo del confronto generazionale e quello del doppio, considerato dal poeta «la più grande delle invenzioni letterarie» (P.P. Pasolini, *Bestia da stile*, in Id., *Teatro 2. Porcile-Orgia-Bestia da stile*, Garzanti, Milano 2010, p. 292).

⁸⁶ «FIGLIO: Mio padre si sta facendo un individuo problematico» (*Affabulazione*, cit., p. 191).

⁸⁷ Il narratore di *Petrolio* afferma infatti nelle pagine iniziali: «il Carlo che prende il nome da mio padre è invece un uomo diviso e (come dice Lukács) problematico» (P.P. Pasolini, *Petrolio*, Mondadori, Milano 2005, p. 32). Anche *Affabulazione* nasce da un confronto di Pasolini con l'immagine del proprio padre, Carlo Alberto Pasolini: «Avevo sempre pensato di odiare mio padre ma di recente, scrivendo uno dei miei ultimi drammi in versi, *Affabulazione*, che tratta del rapporto tra padre e figlio, mi sono accorto che, in fondo, gran parte della mia vita erotica ed emozionale non dipende da odio contro di lui, ma da amore per lui, un amore che mi portavo dentro fin da quando avevo circa un anno e mezzo, o forse due o tre, non so... almeno così mi è parso di poter ricostruire la vicenda». («Il background pasoliniano», in *Pasolini su Pasolini*, ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit. p. 1286).

altro non leggi nella loro persona
che la coscienza non ammessa della loro impotenza.⁸⁸

La rivolta del figlio acquista, di conseguenza, un carattere del tutto
fantasmatico:

E poi adesso che sto male, adesso
che sono un padre reietto – non più padre,
ma quasi figlio io, un uomo che ha perso la qualità
di uomo, non lavora, non lotta più, perché non può –
adesso, dico, ti è facile ricominciare a studiare,
ed accettare la vita di un privilegiato!
Non hai più, infatti, da contrapposti a tuo padre!
Uno dei due rivali è morto – *io!*
Con chi dovresti lottare?⁸⁹

Pasolini mostra dunque l'irriducibilità del conflitto generazionale al
solo schema freudiano del complesso di Edipo. La stessa Ombra di
Sofocle suggerisce del resto una diversa chiave di lettura quando rievoca
la storia di Eracle rappresentata nelle *Trachinie*:

Bene, immagina di essere sordo o di non capire il greco;
e di sederti nella platea, davanti al palcoscenico,
in cui si rappresentano... le *Trachinie*.
(Poiché il tuo caso non coincide tanto con la presa del potere
di Edipo, quanto, piuttosto, col funerale di Ercole).⁹⁰

A sottolineare la differenza del destino del protagonista da quello di
Laio, contribuisce anche l'intervento ironico della negromante:

NEGROMANTE

Mi meraviglio molto: questa è una parte
che sia Freud che Jung hanno trascurato.

⁸⁸ Ivi, p. 265.

⁸⁹ Ivi, p. 208.

⁹⁰ Ivi, p. 234.

[...]

PADRE

Perché, le pare che Freud e Jung non si siano occupati dei padri?

NEGROMANTE

Sì, ma quando questi padri erano figli.⁹¹

Un'affermazione, quest'ultima, che può essere sottoscritta da Luigi Zoja, secondo il quale «occupandosi sempre più del legame fra madre e bambino, gli eredi di Freud hanno emarginato il padre»⁹².

Alla luce della negazione della figura paterna formulata nella tragedia del '66, si comprende meglio il rifiuto di essere padre che Pasolini esprime in modo chiaro e perentorio in un articolo del 9 novembre 1968, alcuni mesi dopo quindi le ben note polemiche con il movimento studentesco. Il titolo, *La volontà di non essere padre*, è estremamente eloquente: «Quando osservo, - scrive Pasolini - con amore o con avversione, con complicità o con rabbia ecc. ecc. gli studenti del Movimento Studentesco, un sentimento è continuo e certo: la volontà a non volermi considerare loro padre». A tale dichiarazione di ostilità Pasolini cerca di fornire alcune motivazioni, dapprima di ordine esistenziale: «C'è certamente, in me, una generale volontà a non essere padre (a non assimilarmi cioè a mio padre e ai padri in genere) ecc. E forse c'è anche una rivalità di padre (padre suo malgrado) contro i figli». E successivamente di ordine storico:

Io, [...] come padre, vivo in un mondo (diciamo: il vecchio mondo umanistico, sia pure in crisi e cosciente della crisi): mentre essi, i figli, vivono in un altro mondo (chiamiamolo post-umanistico, anziché tecnico o tecnologico, o tecnocratico, perché è preferibile, per esattezza, mantenersi sulle generali)⁹³.

⁹¹ Ivi, p. 244.

⁹² L. Zoja, *Il gesto di Ettore*, p. 253. Zoja prende di mira ovviamente la scuola di Melanie Klein piuttosto che quella fondata da Jung.

⁹³ P. P. Pasolini, *La volontà di non essere padre* (9 novembre 1968), in Id., *Il caos*, Editori Riuniti, Roma 1995, p. 74.

In realtà, anche la motivazione esistenziale affonda su di un terreno storico. Infatti, Pasolini rifiuta il ruolo di padre perché, come risulta evidente dalla lettura di *Affabulazione*, egli attribuisce alla figura paterna la responsabilità degli orrori e dei disastri provocati dal fascismo.

Per quanto riguarda la seconda ragione del suo rifiuto, essa chiama in causa il definitivo consumarsi intorno alla seconda metà degli anni Sessanta di una frattura generazionale talmente radicale da rendere superfluo ogni progetto pedagogico. Contrapponendo al «vecchio mondo umanistico» quello «post-umanistico» in cui vivrebbero ormai i giovani, lo scrittore riconduce la frattura generazionale a quei repentini processi di modernizzazione che hanno velocemente e irreversibilmente trasformato il volto del Paese insieme alle abitudini, all'immaginario e ai sentimenti dei suoi abitanti. Pasolini “vede”, insomma, quella condizione storica e culturale che qualche anno dopo sarebbe stata definita postmoderna⁹⁴. Ciò rende la cesura generazionale della fine degli anni Sessanta unica, poiché a differenza che in passato «stavolta c'è stato, tra un'epoca e un'altra, quasi un colpo d'accetta»⁹⁵. A tal proposito, vorrei menzionare anche un articolo coevo dal titolo *La luna «consumata»*, nel quale, commentando la notizia dello sbarco americano sulla Luna, lo scrittore torna ancora sul confronto generazionale affermando che «tra me e un ragazzo di 15 anni che aspetta spazientito – e trovando del tutto ciò estremamente naturale – che russi o americani sbarchino sulla Luna, non c'è alcuna differenza. L'unica variante è che io ho una diversa idea della Luna da rimpiangere, e lui no»⁹⁶. Attraverso l'immagine della «luna consumata», che per la sua poeticità e icasticità (con gli ovvi rimandi a Melisso, Ariosto e Leopardi) non ha nulla da invidiare a quella ben più celebre della «scomparsa delle lucciole», Pasolini esprime chiaramente la sua consapevolezza di appartenere all'ultima generazione umanistica. Come Calvino e (lo vedremo più avanti) Goffredo Parise, anche Pasolini si accorge insomma di non aver nulla da insegnare.

⁹⁴ Cfr. J.-F. Lyotard, *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere* (1979), Feltrinelli, Milano 1981. Negli Stati Uniti, tuttavia, si parlava di postmoderno già alcuni anni prima dell'uscita del saggio lyotardiano.

⁹⁵ P. P. Pasolini, *Maestri e studenti*, in Id., *I dialoghi*, cit., p. 559.

⁹⁶ P.P. Pasolini, *La luna «consumata»*, in Id., *I dialoghi*, cit., pp. 566-7.

L'approdo delle riflessioni pasoliniane intorno alla paternità è costituito dalla "lettera luterana" sui *Giovani infelici* risalente ai «primi giorni del '75»⁹⁷. Lo scrittore ricorre ancora una volta al teatro greco e al mito per leggere la frattura generazionale di fine anni Sessanta:

Uno dei temi più misteriosi del teatro tragico è la predestinazione dei figli a pagare le colpe dei padri.

Non importa se i figli sono buoni, innocenti, pii: se i loro padri hanno peccato, essi devono essere puniti.⁹⁸

Ancora più esplicitamente che in passato, il poeta indica nella complicità col fascismo prima, e con la società dei consumi poi, l'origine della colpa dei padri:

Se io condanno i figli (a causa di una cessazione di amore verso di essi) e quindi presuppongo una loro punizione, non ho il minimo dubbio che tutto ciò accada per colpa mia. In quanto padre. In quanto uno dei padri. Uno dei padri che si sono resi responsabili, prima, del fascismo, poi di un regime clerico-fascista, fintamente democratico, e, infine, hanno accettato la nuova forma di potere, il potere dei consumi, ultima delle rovine, rovina delle rovine.⁹⁹

Una diagnosi, come si vede, molto simile a quella formulata da Luigi Zoja e Massimo Recalcati. La duplice crisi della figura paterna e quella della figura intellettuale può introdurci all'analisi dei romanzi. In questi ultimi come vedremo si assiste infatti ad una tendenziale caduta del modello narrativo di tipo edipico. Le figure paterne sono segnate da impotenza e sensi di colpa, il che rende inopportuna l'applicazione di una categoria freudiana come quella del conflitto edipico.

⁹⁷ "Note ai testi" a P.P. Pasolini, *Lettere luterane. Il progresso come falso progresso*, Einaudi, Torino 2003, p. 205.

⁹⁸ Ivi, p. 5.

⁹⁹ Ivi, p. 6-7.

Capitolo I

Figli terroristi

I testi che prenderò in considerazione in questo capitolo coprono un arco cronologico molto esteso. Possiamo distinguere una prima produzione contemporanea agli anni di piombo che riconduce il terrorismo ad un disagio giovanile e alla rottura del *continuum* generazionale nella società italiana. Nei testi successivi scritti dopo gli anni di piombo viene riattivato il mito greco dell'ereditarietà della colpa di padre in figlio. La colpa storica attribuita alla generazione dei padri è quella del fascismo, ma in ognuno di questi romanzi essa viene rimossa, o meglio, diviene oggetto di un processo di simbolizzazione che di fatto finisce per occultarla.

Il terrorista come figliol prodigo.

In un breve raccontino datato 18 ottobre 1970 e intitolato *Ritratto di scrittore*, Natalia Ginzburg consegna in poche righe una lucida descrizione della propria condizione:

Non ha più nessuna voglia di inventare.[...] E' diventato così lento e paziente, anche perché il vero traccia davanti a lui arabeschi che gli sono difficili da decifrare. Decifrarli però gli sembra essenziale. Il suo pensiero a volte vi rimane impigliato. Trova difficile districarlo perché la sua ragione è molto incerta e confusa. Inoltre ogni tanto gli viene paura che quegli arabeschi stiano a cuore a lui solo. Ha sempre odiato l'idea di scrivere soltanto per sé. [...] Le tre o quattro persone a cui usa ora destinare ciò che scrive, gli esprimono giudizi contrastanti e lui non sa chi di loro abbia torto o ragione. Non riesce a vedere, alle loro spalle, nessun altro¹⁰⁰.

Si può leggere questo passo come una vera e propria confessione d'impotenza: la sensazione di aver perso i propri lettori, la paura di non parlare a nessuno erano del resto sentimenti molto diffusi alla fine degli

¹⁰⁰ N. Ginzburg, *Mai devi domandarmi*, in Id., *Opere*, vol. II, Mondadori, Milano 1987, p. 195.

anni Sessanta. La scrittrice esorcizzerà con *Caro Michele* (1973) la scomparsa del pubblico giovanile attraverso la sua rievocazione e rappresentazione all'interno del romanzo stesso. In tal senso la scelta del genere epistolare è estremamente significativa, in quanto, oltre a segnalare la predilezione dell'autrice per i risvolti intimi e psicologici degli eventi¹⁰¹, la forma epistolare svolge una funzione meno generica: le lettere che Adriana spedisce a Michele non sono altro infatti che figura del romanzo che la scrittrice invia ai suoi giovani lettori, assenti perché fuggiti da casa per bruciare nel fuoco della lotta.

Scritto e pubblicato da Natalia Ginzburg nel 1973, *Caro Michele* è considerato da molti critici il primo romanzo sul terrorismo¹⁰². Occorre tuttavia ricordare che l'autrice in un dialogo-intervista con Walter Mauro ha affermato:

Quando ho pensato *Caro Michele*, alla contestazione studentesca non pensavo proprio. Poi evidentemente, vi si è riflessa, perché Michele è un personaggio del '68. Non è un terrorista, non l'ho pensato come terrorista, ma un incerto, uno di quei ragazzi incerti che girano per il mondo.¹⁰³

In effetti, benché vi vengano raccontate le vicende di un giovane extraparlamentare ucciso in un conflitto a fuoco con dei fascisti, una materia propriamente terroristica è assente; d'altronde, siamo ancora gli albori del fenomeno: le Brigate Rosse sono nate appena tre anni prima e fino al 1975 la sinistra storica ha continuato a definirle “sedicenti Brigate Rosse”.

Diviso in 42 capitoli contenenti 37 lettere e 9 segmenti narrativi, la

¹⁰¹ A tal proposito vorrei ricordare il carattere eminentemente femminile del genere epistolare: cfr. Ch. Planté, *Deviazioni della lettera*, in AA.VV., *Il romanzo*, IV, a cura di Franco Moretti, Einaudi, Torino 2003, p. 213.

¹⁰² Cfr. C. Nocentini, *Rappresentare un'assenza: Caro Michele di Natalia Ginzburg*, in AA.VV., *Littérature et «temps des révoltes»*, cit. ; Marta Penchini, “La morte della famiglia” e il femminismo negli anni sessanta e settanta. I romanzi di Lalla Romano e Natalia Ginzburg, in *Narrativa italiana degli anni Sessanta e Settanta*, a cura di G. Ania e J. Butcher, Dante & Descartes, Napoli 2007.

¹⁰³ *Walter Mauro parla con Natalia Ginzburg*, in AA.VV., *Natalia Ginzburg: la narratrice e i suoi testi*, a cura di M. A. Grignani, Nis, Roma 1986, p. 66.

storia raccontata si sviluppa dal novembre del 1970 al settembre del 1971. Michele, giovane ventiduenne della borghesia romana, è il destinatario principale delle lettere che compongono il testo. A scrivergli sono un suo amico di nome Osvaldo, sua sorella Angelica, ma soprattutto Adriana, la madre che vive sola in campagna. Michele lascia improvvisamente Roma e l'Italia per l'Inghilterra e neanche la notizia della morte del padre lo convince a tornare. Dopo avere trascorso qualche giorno a Londra si reca a Sussex dove per vivere si occupa delle faccende domestiche nella casa di un professore di glottologia. Trasferitosi poi a Leeds, conosce e sposa una donna più grande di lui di nome Eileen ma pochi giorni dopo il matrimonio si sente insoddisfatto e parte senza lasciare tracce fino a quando la famiglia non viene a sapere della sua morte, avvenuta a Bruges in uno scontro con un gruppo di fascisti nel corso di un corteo studentesco.

Per la storia di Michele, l'autrice ha preso molto probabilmente spunto dalla militarizzazione del movimento studentesco ma, soprattutto, dalle tragiche morti di giovani militanti di sinistra dei primi anni Settanta, come ad esempio quelle di Saverio Saltarelli (1970), Franco Serantini (1972), Mariano Lupo (1972) e Roberto Franceschi (1973)¹⁰⁴: morti avvenute spesso durante scontri di piazza con fascisti e forze dell'ordine, come nel caso di Michele. Con una differenza notevole però. L'autrice colloca la morte di Michele all'estero, a Bruges, allontanando le vicende romanzesche dal confronto diretto con la politica nazionale, come a volersi difendere da un'attualità troppo rumorosa e invadente.

Parallelamente a quella di Michele, il romanzo racconta la storia di Mara, una ragazza-madre con la quale in passato ha avuto un rapporto aperto, che seguiamo nei suoi continui spostamenti da una casa all'altra in cerca di persone disposte a offrirle un tetto per lei e il suo bambino. Ada, l'ex-moglie di Osvaldo, le trova inizialmente un lavoro presso la casa editrice di un amico che diverrà per un breve periodo amante di Mara; quest'ultima, dopo poche settimane sarà, tuttavia, nuovamente senza casa e riparerà dapprima a Novi Ligure e poi a Trapani dove troverà lavoro

¹⁰⁴ Cfr. G. De Luna, *Le ragioni di un decennio. 1969-1979. Militanza, violenza, sconfitta, memoria*, Feltrinelli, Milano 2009.

alla pari. Come Michele, anche Mara incarna l'emblema di una gioventù sbandata e senza più certezze. La sua sessualità libera e disinibita riflette i cambiamenti avvenuti nel costume sessuale italiano che l'autrice giudica negativamente considerandoli l'espressione di un desiderio regressivo, di un sogno d'adolescenza. Si pensi, a tal proposito, a quanto scriveva in un articolo dedicato al nomadismo e all'amore libero dei giovani *beat*:

In questo sogno d'adolescenza, uomini e donne si rassomigliano e si identificano, sembrando voler apparire la medesima cosa: il medesimo essere ambiguo, languido, randagio e soave, indifeso e tenero, con panni colorati e laceri e chiome fluenti; immerso in un eterno abbandono, perduto in un eterno pellegrinaggio, senza propositi e senza tempo. Qualcosa fra una vergine, un profugo, un monaco, una principessa. [...] Nell'unirsi in gruppo per far l'amore, nel rifiutare il segreto del rapporto a due, c'è ancora un sogno d'adolescenza. Possiamo leggerci il desiderio che il rapporto più drammatico fra quelli esistenti, il rapporto fra uomo e donna, perda la sua drammaticità e si trasformi in qualcosa di innocente, che assomigli il più possibile a un gioco di ragazzi, senza propositi, senza durata e senza fatica, leggero transitorio e incruento.¹⁰⁵

Difficile non pensare leggendo questo passo alla relazione libera tra Michele e Mara. Michele rappresenta il perno invisibile attorno a cui ruota la macchina narrativa coi suoi vari personaggi. A lui vengono indirizzate la maggior parte delle lettere che compongono il testo, ed è sempre lui l'oggetto delle principali attenzioni e premure dei personaggi, in particolare della madre, la quale in una lettera (la prima in assoluto del testo) esprime il suo timore che Michele possa aver «avvicinato gruppuscoli politici pericolosi»¹⁰⁶ e che si sia addirittura unito ai tupamaros¹⁰⁷.

Nonostante sia presente nei pensieri e nei ricordi di tutti, Michele

¹⁰⁵ N. Ginzburg, *Mai devi domandarmi*, cit., p. 111.

¹⁰⁶ N. Ginzburg, *Caro Michele*, in Id., *Opere*, vol. II, cit., p. 365.

¹⁰⁷ La formazione armata uruguayana era divenuta famosa in Italia a seguito della pubblicazione del loro manuale di guerriglia urbana da parte dell'editore Feltrinelli, cfr. AA.VV., *I Tupamaros in azione. Testimonianze dirette dei guerriglieri*, Milano, Feltrinelli, 1971. Vedi anche A. Labrousse, *I Tupamaros. La guerriglia urbana in Uruguay* (1971), Milano, Feltrinelli, 1971.

rimane avvolto da una fitta rete di mistero. Negli scarsi inserti narrativi che fanno da collante alle lettere, non lo incontriamo mai, per così dire, “in azione”: al pari degli altri personaggi, il narratore non ha accesso alla vita interiore del ragazzo e la sua esistenza sfilacciata e priva di una traiettoria razionale pare sottrarsi alla possibilità di ogni racconto; le lettere che invia dai vari luoghi del suo continuo peregrinare sono per lo più brevi, omissive e reticenti.

Dalle lettere scambiate con Osvaldo e da quelle più lunghe e informative con Angelica, intuiamo che a Roma era entrato a far parte di una banda armata di cui però non conosciamo né l'entità né le intenzioni. In una lettera alla sorella, confessa di essere scappato a Londra perché la polizia aveva arrestato un membro del suo gruppo, Anselmo, e le chiede di gettare nel Tevere un mitra che aveva tenuto nascosto dentro la stufa del suo appartamento. Sulle sue idee politiche sappiamo pochissimo. Scrivendo alla sorella, Michele confessa di continuare a «non essere comunista» e a «non essere niente»¹⁰⁸. L'autrice intende, dunque, negare qualsiasi politicità alle scelte e ai comportamenti del suo personaggio. Quest'atteggiamento nei confronti della contestazione giovanile e della sua deriva era diffuso presso molti intellettuali vicini al Partito comunista, come ad esempio Pier Paolo Pasolini.

Con il suo inquieto nomadismo e la sua incapacità di realizzare alcunché - come gli rimprovera la stessa madre - Michele incarna perfettamente l'immagine dei giovani «randagi e pericolosi» stigmatizzati da Ada:

il mondo ora è pieno di questi ragazzi, che girano senza scopo da un posto all'altro. Non si riesce a capire come invecchieranno. Sembra che non debbano invecchiare mai. Sembra che debbano restare sempre così, senza casa, senza famiglie, senza orari di lavoro, senza niente. Con i loro due stracci e basta. Non sono mai stati giovani, perciò come fanno a diventare vecchi.¹⁰⁹

E' ancora Ada a esprimere in un colloquio con Osvaldo la paura della

¹⁰⁸ N. Ginzburg, *Caro Michele*, cit., p. 440.

¹⁰⁹ Ivi, p. 394.

piccola borghesia di fronte all'emergere di questa nuova generazione che ne rifiuta l'ordine e lo stile di vita: «Li trovo insopportabili. Trovo che fanno disordine. Sembrano tanto gentili, ma sotto sotto magari covano la voglia di farci saltare in aria tutti.»¹¹⁰

Nelle parole di Ada rivive la paura per il bombarolo anarchico di fine Ottocento. In realtà, il romanzo ci offre un'immagine meno mostruosa dei giovani. Beverly Allen in un suo saggio del 1997 dedicato al tema del terrorismo nella narrativa italiana ha parlato di «paternalistica tolleranza» dell'autrice nei confronti di Michele, il quale è un figliol prodigo «offspring of the ruling class, certainly part of the body politic, certainly Italian, and thus reassuring recuperable»¹¹¹.

A proposito di *Caro Michele*, Cesare Garboli ha parlato giustamente di «un romanzo orfano in tutti i sensi»:

La vita vi assomiglia alla continua, sanguinante e irreparabile perdita della gioia di viverla. Nello stesso tempo, il romanzo è un requiem dedicato a un fantasma sempre più lontano, sempre più assente, alla virilità. Romanzo senza uomini, o dove gli uomini sono troppo infantili o troppo esausti per sopravvivere.¹¹²

Un «romanzo senza uomini»: una definizione calzante per questo romanzo che si apre e si chiude con la morte delle due principali figure maschili. Tra il '68 e l'uscita del romanzo, la scrittrice aveva già affidato ad alcuni suoi articoli considerazioni molto interessanti sulla crisi della maschilità e della paternità. Si pensi ad esempio ad un suo articolo uscito sulla "Stampa" il 12 ottobre 1969, nel quale affermava che «la stirpe dei padri è estinta o si sta estinguendo»: «Da tempo orfani noi generiamo degli orfani, essendo stati noi stessi incapaci di diventare dei padri»¹¹³. Siamo – vale la pena ricordarlo – nello stesso anno in cui Jacques Lacan

¹¹⁰ Ibidem.

¹¹¹ B. Allen, *They're Not children Anymore*, cit., p. 64.

¹¹² Dall'introduzione di Cesare Garboli a N. Ginzburg, *Caro Michele*, Mondadori, Milano 1973, p. IX-X.

¹¹³ N. Ginzburg, *Mai devi domandarmi*, cit., p. 78.

formulava la teoria dell' "evaporazione del padre"¹¹⁴. E', insomma, la fuga dei padri dalle proprie responsabilità la causa dello sradicamento dei giovani. Al padre di Michele la scrittrice non accorda nemmeno il privilegio di un nome proprio descrivendolo attraverso le parole degli altri come una «vecchia pantera stanca»¹¹⁵, con una «voce amara e gracchiante», «lacerante e solitaria come un disco rotto»¹¹⁶; una figura, quindi, antitetica a quella di Giuseppe Levi, il padre della scrittrice di cui nel *Lessico familiare* veniva rievocata la «voce tonante» e la «fronte solcata e tempestosa»: non a caso, molti critici hanno letto giustamente *Caro Michele* come un anti-*Lessico familiare*.

Il padre non ha mai educato Michele perché convinto che fosse «nato educatissimo»¹¹⁷. Il suo ultimo acquisto prima di morire è una torre all'isola del Giglio, un «mucchio di sassi con una finestra in alto», «piena di ortiche e di vipere»¹¹⁸ che cede in eredità al figlio perché ne faccia una casa con tanti piani dove ospitare parenti ed amici. Michele rifiuta, tuttavia, il testamento del padre riflettendo così il disprezzo tipico della generazione sessantottina per i valori borghesi del denaro e insieme per la figura paterna. Ciononostante, la torre rappresenta simbolicamente l'isolamento e la follia di entrambi questi personaggi, molto più vicini tra loro di quanto essi stessi pensino. L'incapacità di diventare padre sarà trasmessa a Michele il quale, pur non avendo la certezza che il bambino di Mara sia suo, esclude a priori la possibilità di riconoscerlo; la stessa Mara sostiene d'altronde che a Michele «i bambini appena nati gli fanno impressione»¹¹⁹. A sottolineare la sua alterità contribuisce inoltre il colorito rossiccio dei suoi capelli, ma soprattutto il sospetto di omosessualità: pare infatti che in passato abbia avuto una relazione con Osvaldo e per questa ragione la sorella Viola lo definisce con disprezzo

¹¹⁴ Cfr. J. Lacan, "Nota sul padre e l'universalismo" (1968), in «La psicoanalisi», 33, gennaio-giugno 2003, p. 9-10.

¹¹⁵ N. Ginzburg, *Caro Michele*, cit., p. 345.

¹¹⁶ Ivi, p. 372.

¹¹⁷ Ivi, p. 383.

¹¹⁸ Ivi, p. 366.

¹¹⁹ Ivi, p. 362.

«ambidestro»¹²⁰.

Michele nutre la stessa passione del padre per la pittura ma entrambi sono in realtà degli imbrattatele. Sia nei quadri di Michele, con le loro «case che crollano e quei gufi che volano»¹²¹, sia in quelli del padre dove «fluttuavano in una luce verdognola navi, automobili, biciclette, autobotti, bambole, soldati, cimiteri, donne nude e animali morti»¹²², si riflette il duro giudizio dell'autrice sull'arte contemporanea alla quale rimprovera l'elusione dal travaglio e dal sacrificio, sintomi, a suo avviso, della fuga del maschile dalla civiltà nel mondo contemporaneo:

Portando così di peso nell'arte la realtà più transitoria e vile, l'uomo di oggi intende esprimere il vuoto e la sfiducia che lo circonda, vuoto da cui non trae che una scopa, una palla di vetro o una macchia di vernice; ma esprime anche la sua volontà di risparmiare a se stesso il sangue, il travaglio, lo strazio e la solitudine della creazione.¹²³

In *Caro Michele* la violenza politica è dunque interpretata alla luce delle trasformazioni avvenute all'interno delle relazioni familiari del ceto medio: la liberazione sessuale, la distruzione dei codici convenzionali della maschilità e, soprattutto, il venir meno dell'autorità paterna. Gli aspetti propriamente politici della violenza politica sono rimossi o ridotti ad una caricatura. Si pensi al litigio tra Oreste e Ray in cui si riflette l'atteggiamento sospettoso del partito comunista nei confronti della nuova sinistra. Il primo, sposato con Angelica e membro del Pci, è considerato da Ada «un funzionario di partito che sembra un ragioniere» e «vede fascisti e spie dappertutto». Ray è invece un amico di Michele e membro del suo stesso gruppo: alla provocazione di Oreste che gli attribuisce delle idee fasciste, il giovane risponde dandogli del revisionista e ricevendo a sua volta un pugno che lo fa sanguinare. I conflitti politici e sociali dell'epoca sono così ridotti ad uno scambio di battute e di cazzotti, attraverso il quale l'autrice vuole esprimere la sua estraneità nei

¹²⁰ Ivi, p. 424.

¹²¹ Ivi, p. 347.

¹²² Ivi, p. 372.

¹²³ N. Ginzburg, *Mai devi domandarmi*, cit., p. 111-2.

confronti di ogni punto di vista politico sul presente. In tal senso, possiamo confermare il giudizio di Donnarumma per il quale

La diagnosi di Ginzburg, certo molto precoce [...], è prepolitica e moralista. Essa chiude l'orizzonte alla borghesia, secondo la posizione del Pci di quegli anni, e di tutti gli scrittori di allora, eccettuato Balestrini. Meglio cercare la scissione dentro le famiglie del ceto medio, che sospettare una classe operaia sedotta dalle armi e ribelle alla mediazione del partito.¹²⁴

Possiamo, infine, osservare come parlare a proposito di questo romanzo di interpretazione del terrorismo in chiave di conflitto edipico sia improprio. Il padre non esercita qui nessun autoritarismo castrante. Piuttosto è la sua rinuncia a svolgere la propria funzione educativa a determinare lo smarrimento dei figli e le loro scelte autodistruttive.

Il successivo *Storia di Sirio* di Ferdinando Camon sembra apparentemente meno distante dall'archetipo mitico in questione. Nel 1977 lo scrittore vicentino aveva già dato alle stampe *Occidente*, un romanzo-inchiesta sulle matrici culturali e psicologiche del terrorismo nero, nel cui protagonista si riconobbe Franco Freda, il neofascista padovano imputato (e poi assolto) per la strage di Piazza Fontana. In *Storia di Sirio*, uscito nel 1984, lo scrittore ricostruisce invece la parabola di un giovane appartenente alla generazione post-sessantottina.

Diviso in quattro parti (*La carriera, La rivoluzione, Il primo amore, Autocoscienza*) il romanzo narra la storia di Sirio, il figlio del proprietario di un'importante industria automobilistica che vive in un enorme grattacielo al centro di una grande città del nord. La sua educazione borghese procede in modo normale fino a quando non comprende l'esistenza delle ineguaglianze all'interno del sistema in cui vive. Accortosi delle inquietudini di Sirio, il padre formula un'apologia del «sogno borghese» tendente a esaltare i benefici prodotti dal capitalismo, che culmina con un confronto tra la funzione della fabbrica moderna e quella della Chiesa nel Medioevo. Al discorso del padre, Sirio risponde con la leggenda del tiranno Falaride, il quale si fece costruire un toro di bronzo che trasformava le urla di chi bruciava al suo interno in dolci note

¹²⁴ R. Donnarumma, *Storia, immaginario, letteratura*, cit., p. 458.

musicali:

«Ora, quando io vedo gli operai al lavoro nella catena di montaggio, o gli impiegati nei loro uffici, tutti apparentemente felici di spendere così la loro vita, ho l'impressione che siano chiusi in questo meccanismo che trasforma la loro sofferenza e infelicità nella musica di prodotti industriali che toccano la perfezione. Noi sentiamo soltanto questa musica: le auto che scorrono a milioni nelle città, i frigoriferi in tutte le cucine, i televisori in tutti i salotti. Non abbiamo mai pensato che questa musica coprirebbe i lamenti di intere generazioni. [...] ma ormai il sistema comincia a logorarsi, e si sentono i primi lamenti: le assenze dal lavoro, i sabotaggi, la cassa malattia. Chi ha capito che il sistema trasforma i lamenti in musica, non può ascoltare questa musica un minuto di più»¹²⁵.

Dopo questo dialogo, padre e figlio scoprono «di essere nemici uno all'altro». Le tappe successive dell'itinerario esistenziale di Sirio sono la fuga da casa insieme all'amico Cino e l'incontro con la classe operaia. Insieme a Cino, Sirio entra a far parte di un movimento giovanile partecipando alle sue lotte che culminano nell'incendio di una fabbrica che fatalmente è quella del padre. E' a questo punto che emerge il conflitto e la spaccatura tra l'estremismo del movimento e il riformismo degli operai, i quali spengono le fiamme per salvare il proprio luogo di lavoro. Dopo il fallimento del sogno rivoluzionario, Sirio incontrerà Carla con la quale sperimenta le illusioni e le delusioni dell'amore per approdare infine ad un gruppo di autocoscienza dove scopre insieme ad altri sui coetanei che «non c'è mai nessuna rivoluzione se non è anzitutto una rivoluzione interiore»¹²⁶.

Il sottotitolo del romanzo, *Parabola per la nuova generazione*, denuncia il suo intento didattico e dimostrativo, la volontà di presentarsi, come del resto si legge nella quarta di copertina, come l'equivalente di *Siddharta* e del *Che fare?*, «il libretto dell'educazione e delle aspirazioni di un figlio del secolo». Questa sua ambizione ha suscitato le reazioni critiche di un attento recensore come Enzo Golino secondo cui si tratta del «peggior libro di Camon» nel quale si ritrovano mescolati «detriti del “romanzo di

¹²⁵ F. Camon, *Storia di Sirio*, Garzanti, Milano 1984, p. 43.

¹²⁶ Ivi, p. 150.

fabbrica”, scampoli del dibattito sull'alienazione che occupò le pagine dei rotocalchi nei primi anni Sessanta, formule alberoniane come l'innamoramento, briciole di cronaca movimentista, registrazioni di eventi contestativi, echi del terrorismo, le teorie di don Luigi Giussani (il fondatore di CL) e di psichiatri *à la page* in lontane stagioni culturali»¹²⁷. Giudizio pienamente condivisibile che possiamo integrare mettendo in luce la pretestuosità dell'impianto narrativo, la sua finalità esclusivamente didattica, esplicita nei continui inserti gnomici che lo attraversano e nello schematismo con cui i movimenti estremistici giovanili degli anni Settanta vengono equiparati alle sette ereticali del Medioevo, un'analogia suggerita anche dal ben più celebre e riuscito romanzo allegorico di Umberto Eco, *Il nome della rosa*:

L'attività dei movimenti giovanili ha voluto rimettere in discussione tutto: essi si sono attribuiti nella società di questi anni una funzione che in un certo senso ricorda quella dei movimenti cristiani delle origini e del Medioevo.¹²⁸

La chiave di lettura scelta da Camon riduce ancora una volta la violenza politica entro un conflitto familiare interno alla borghesia. Secondo la voce narrante, infatti,

uscendo di casa, rinunciando alla carriera, andando a vivere per conto suo, [Sirio] non aveva fatto altro che dire di no a suo padre. Quello che faceva ora non era che la coerente continuazione di quel no, la sua messa in pratica. [...] la scoperta di combattere non contro un astratto sistema, ma esattamente contro il proprio padre ¹²⁹.

Facendo del padre di Sirio l'imprenditore di una grande industria, Camon cerca di restaurare l'immagine freudiana del padre-padrone a prezzo però della sua astrazione e riduzione a mero simbolo dell'autorità:

¹²⁷ E. Golino, *Sottotiro: 48 stroncature*, Manni, Lecce 2002.

¹²⁸ F. Camon, *Storia di Sirio*, cit., p. 73. Prima che in *Storia di Sirio* e nel *Nome della rosa* il confronto tra movimenti giovanili e sette ereticali circolava nel discorso pubblico appoggiandosi spesso agli studi di Delio Cantimori (cfr. D. Cantimori, *Eretici italiani del Cinquecento. Ricerche storiche*, Sansoni, Firenze, 1939).

¹²⁹ Ivi, p. 62-3.

lo sguardo sul suo universo interiore ci è precluso. Il narratore non compie nessuno scavo psicologico per sondare le ragioni del conflitto tra padre e figlio che di fatto resta ancora una volta un conflitto di natura fantasmatica. La scena in cui Sirio partecipa all'occupazione e all'incendio della fabbrica del padre sembra esclusivamente diretta a soddisfare una tesi prestabilita dall'autore.

Per concludere, possiamo constatare come nel romanzo venga sollevata da ogni responsabilità la classe operaia che, lottando per salvare la fabbrica dall'incendio provocato dai giovani estremisti, sposa una politica riformista. Ancora una volta il suo coinvolgimento nei conflitti violenti degli anni Settanta viene censurato. Un elemento questo, degno di essere sottolineato alla luce della specificità del terrorismo italiano rispetto ad analoghi fenomeni stranieri (penso alla tedesca *Rote Armée Fraktion*), ovvero il suo legame - certamente non organico - con le lotte operaie nei maggiori centri del nord come Milano e Torino, nonché la simpatia nei confronti dei terroristi dimostrata da una parte considerevole della classe operaia: basti pensare alle interviste agli operai della Fiat effettuate da Giampaolo Pansa dopo gli attentati a Casalegno e Castellano¹³⁰, o all'inchiesta operaia di Mantelli e Revelli nei giorni del sequestro Moro¹³¹.

Paternità e trasmissione di una colpa.

Nella *Voce nel pozzo*, nello *Spasimo di Palermo* e in *Tristano muore* la relazione tra padre e figlio assume i caratteri di un confronto allegorico

¹³⁰ Cfr. "La Repubblica", 17 novembre 1977.

¹³¹ Cfr. B. Mantelli e M. Revelli, *Operai senza politica – Il caso Moro alla Fiat e il "qualunquismo operaio" – le risposte degli operai allo Stato e alle Br registrate ai cancelli della Fiat durante i 55 giorni del rapimento di Aldo Moro*, Savelli, Roma 1979. Nella presentazione al volume lo storico Guido Quazza osserva che «verso il prestigioso capo del partito che da trent'anni domina il Paese c'è qualche volta comprensione sotto il profilo "umano", ma predominante è la condanna per le responsabilità politiche personali e non pochi giungono ad affermare che si tratta del caso esemplare del pagamento del fio di gravi colpe ("Moro se l'è voluta". "Di Moro non me ne frega niente". "Di Moro son contenti, ci hanno fatto la danza indiana". Dopo l'uccisione, si sente dire anche: "Hanno fatto bene a farlo fuori...")».

tra la generazione della lotta armata e quella precedente. Al centro di questi testi è, dunque, il tema della colpa e della sua trasmissione di padre in figlio.

Il protagonista della *Voce nel pozzo* (1990) di Nerino Rossi è Aristide, un ex-partigiano divenuto consigliere del governo in carica e stretto collaboratore e amico del presidente. Tornato alcuni giorni a Castenaso, il suo paese natale in Emilia Romagna, per incontrare la madre e i vecchi compagni, rivede dopo tanti anni Giovanna, un'amica che gli chiede di aiutarla a ritrovare suo figlio Luca, scappato di casa per entrare a fare parte del partito armato. Aristide si mette sulle tracce del ragazzo a Milano e, una volta trovato, lo riporta da sua madre. Dopo pochi giorni il ragazzo, però, scappa nuovamente. Nel frattempo viene sequestrato dalle Brigate Rosse il presidente e Aristide lascia la politica e la sua vita a Roma per fare definitivamente ritorno a Castenaso.

I riferimenti alla strage di via Fani introdotti alla fine del romanzo allo scopo di collegare le vicende fittizie raccontate con la cronaca politica nazionale, sono del tutto superflui e inessenziali nell'economia narrativa del testo: sia la foto di Moro nel carcere delle BR in copertina sia la frase «Perché si poteva salvare Aldo Moro» posta nella quarta di copertina costituiscono in realtà un'esca commerciale per attirare il lettore promettendogli un romanzo-inchiesta. Al contrario, quella della *Voce nel pozzo* è in primo luogo una storia familiare: il vero centro del romanzo è, infatti, il dialogo tra Aristide e Luca, il giovane sprezzante «dagli occhi incattiviti», secondo un'iconografia di vaga ascendenza pasoliniana¹³².

Sebbene Aristide e Luca non siano propriamente padre e figlio, entrambi diventano emblemi della contrapposizione tra la generazione della Resistenza e quella della lotta armata.

Max Henninger ha notato come l'impiego del motivo generazionale suggerisca il carattere ripetitivo della storia:

A central theme of the novel is the failure to overcome what Aristide sees as an illusionary faith in the progressive character of violence. This theme is expressed in a recurring metaphor, that of a voice echoing inside a well. Early in the novel, Aristide recalls his childhood game of shouting into the local well:

¹³² Cfr. P. P. Pasolini, *I giovani infelici*, cit.

“Una risata, un abbozzo di canto, un urlo, e la eco trasmetteva tutto questo ingigantito al resto del mondo” [...]. Rossi suggests the tragedy of the Red Brigades consists in their mindless “echoing” of the militarist rhetoric of the partisan.¹³³

Tale sentimento fatalista di fronte alla storia viene reso esplicito dai pensieri di Aristide, per il quale «tutta la storia, come quella della sua generazione, stava ubbidendo semplicemente alle leggi di sempre»¹³⁴. Ma il *tropos* generazionale serve anche a riattivare l'antico mito tragico della trasmissione della colpa di padre in figlio. Infatti, l'interesse di Aristide nei riguardi di Luca ha origine, come confessa lui stesso, «nelle mie debolezze e le mie colpe, di ieri e di oggi [...] una colpa che ho addosso da quando avevo la tua età»¹³⁵: si tratta dell'assassinio di un soldato tedesco commesso durante la Resistenza.

Il senso di colpa più profondo di Aristide è quello legato al tradimento delle proprie origini, alla scelta di lasciare Castenaso per lavorare e arricchirsi a Roma. Il romanzo in tal senso riattiva l'archetipo del “ritorno alle origini” con echi e rimandi alle atmosfere mitiche della vittoriniana *Conversazione in Sicilia*. Rossi finisce così col confondere il terrorismo con la distruzione della società patriarcale e il potenziale conoscitivo insito nel confronto tra Resistenza e lotta armata viene disinnescato dal tentativo di piegare la storia al mito.

Padre mancato e, allo stesso tempo, responsabile degli errori delle nuove generazioni, Aristide vuole recuperare la figura del proprio padre, vivo nel ricordo del paese come un «grand'uomo» appartenente ad un'epoca antecedente all'estinzione della stirpe dei padri. Consegnando ad Aristide le scarpe del marito defunto, un'eredità dal sin troppo evidente valore simbolico, la madre assurge a ruolo di mediatrice tra padre e figlio e insieme tra passato e presente.

I motivi del *nostos* e delle colpe dei padri trasmesse ai figli sono anche al centro del romanzo di Vincenzo Consolo, *Lo Spasimo di Palermo* (1998),

¹³³ M. Henninger, *The postponed revolution: reading Italian insurrectionary leftism as generational conflict*, in «Italice», 2006.

¹³⁴ N. Rossi, *La voce nel pozzo*, Marsilio, Vicenza 1990, p. 178.

¹³⁵ Ivi, p. 58.

terzo pannello di una trilogia romanzesca comprendente *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (1976) e *Nottetempo casa per casa* (1992). A differenza dei primi due, *Lo Spasimo di Palermo* non è propriamente un “romanzo storico-metaforico”¹³⁶ in quanto la storia si svolge all’inizio degli anni Novanta, un tempo quindi prossimo a quello della scrittura del romanzo, sebbene attraverso i ricordi del protagonista vengano ripercorsi gli ultimi cinquant’anni della storia italiana.

Il protagonista del romanzo, Gioacchino Martinez, è uno scrittore in crisi e minacciato dall'afasia. La sua vita è stata segnata dalla prematura morte del padre avvenuta in circostanze drammatiche negli ultimi mesi della guerra. Questi, infatti, venne ucciso dai tedeschi per aver aiutato un soldato polacco disertore. Come si scoprirà nel corso della lettura, a svelare a questi ultimi il luogo dove il padre aveva nascosto il disertore è stato proprio il piccolo Chino, il quale poi crescendo rimuoverà il ricordo della sua colpevolezza. Dopo la morte del padre, Chino vive a Palermo sotto l'amorevole tutela dello zio. Alla morte di quest’ultimo, si sposerà con Lucia dalla quale avrà un figlio di nome Mauro e nel frattempo assisterà impotente alla crescita del potere mafioso nel capoluogo siciliano: siamo negli anni del cosiddetto “sacco di Palermo” e sarà proprio la sua casa a cadere sotto gli occhi degli interessi della mafia che, dopo varie intimidazioni lo spingerà ad abbandonare la città e a trasferirsi a Milano. Qui Lucia manifesta sempre più i segni di un disturbo mentale che la condurrà progressivamente alla follia. Mauro invece - siamo ormai negli “anni di piombo” - entra a far parte di un gruppo rivoluzionario di estrema sinistra.

Sebbene non è certo se abbia o meno aderito alla lotta armata, Mauro verrà comunque travolto dalla repressione giudiziaria e, dopo un breve periodo di carcere, fuggerà a Parigi per evitare il processo.

Il lettore ricostruisce il passato di Chino attraverso il filtro della sua memoria involontaria innescatasi quando, prima di fare ritorno a Palermo, si reca a far visita al figlio esule a Parigi e, nell'ingresso

¹³⁶ Vincenzo Consolo ha coniato per i suoi romanzi la categoria di “romanzo storico-metaforico”, poiché, come nei *Promessi sposi*, le vicende narrate sono ambientate in un'epoca passata, ricca tuttavia di allusioni e rimandi al presente (cfr. V. Consolo, *Fuga dall'Etna. La Sicilia e Milano, la memoria e la storia*, Donzelli, Roma 1993).

dell'albergo, viene colpito dalla locandina di un vecchio film muto di Louis Feuillade, *Judex*. Egli infatti aveva iniziato a vedere questo film da bambino nell'oratorio del proprio paese, ma la proiezione venne improvvisamente interrotta a causa dei bombardamenti alleati.

Nella capitale francese, Mauro ha aperto insieme a Daniela e altri compagni una libreria frequentata dal mondo intellettuale parigino e ritrovo di altri esuli come lui della stagione del terrorismo, tanti ex-giovani che, grazie alla dottrina Mitterand, sono riusciti a costruire una comunità dedicandosi ad attività culturali di vario tipo. *Lo Spasimo di Palermo* ci offre un'immagine vittimizzante dei latitanti (vale la pena notare che Consolo scrive prima del caso Battisti): gli amici e compagni di Mauro vengono ritratti come degli esuli, «nafraghi, rematori sulla galea dell'illusione e dell'azzardo, vittime della follia del capitano, della ferocia del nostromo, superstiti d'un tempo di speranza, prigionieri d'uno slancio, d'una idea pietrificata, esuli sfuggiti alla condanna, privati del ritorno». I latitanti diventano così degli «ulissidi» al pari del protagonista del romanzo; il *cliché* romantico del rivoluzionario sconfitto viene infine rinverdito tramite un'equivalenza della sua condizione con quella dei migranti, definiti fin troppo poeticamente come «gli stanziali dei margini, le sentinelle della voragine, i testimoni del cedimento, gli scampati della disfatta», coloro che «urgono alle mura, alle frontiere, mostrano l'ebbrezza dell'opulenza, il calpestio crudele, il procedere sopra la catasta immane, il tritume delle ossa»¹³⁷.

Mauro è una figura ambivalente: da un lato, viene descritto come un «candido ribelle, crociato, come tutti i puri figli, della liberazione, del riscatto»¹³⁸, ma, dall'altro, se ne mette in luce il rifiuto di costruirsi una famiglia: «Nessuno dopo di lui. Nessuno prima...[...] Solo voleva essere, solo fra due recisioni, due vuoti, con l'amore esclusivo di Daniela»¹³⁹. Durante i due brevi incontri a Parigi, il dialogo tra padre e figlio non riesce ad avverarsi: «il silenzio, ancora e sempre, il silenzio duro si stendeva tra di loro»¹⁴⁰. Il padre racconta al figlio e alla sua compagna di

¹³⁷ V. Consolo, *Lo Spasimo di Palermo*, Mondadori, Milano 1998, p. 71.

¹³⁸ *Ivi*, p. 89.

¹³⁹ *Ivi*, p. 96.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 52.

aver visto presso la sala della Gaumont il prosieguo del film interrotto quando era bambino:

“S’è rotto un incanto. Congiungere il brusco taglio d’allora con quel che viene appresso è stato, sì, uno sbaglio. Dovevo tenermelo com’era, sospeso nel ricordo, chiuso nell’infantile sogno. Il tempo la memoria esalta, abbellisce ogni pochezza, ogni squallore, la realtà più vera. Per la memoria, la poesia, l’umanità si è trasfigurata, è salita sull’Olimpo della bellezza e del valore”.¹⁴¹

Mauro disprezza il linguaggio aulico e affettato del padre («ne hanno combinate i letterati») e intuendo la ferita infertagli continua: «Che c’è, s’è risentito lo scrittore?». Alle proteste del padre («“Ma perché ti rivolgi sempre a me in modo impersonale? Mai per quel che sono, tuo padre”») Mauro risponde con sarcasmo rifiutandosi di chiamarlo padre: «”Padre si trova solo nei romanzi, nelle tragedie... 'E ti chiamerò Amleto, re, padre, re di Danimarca'. Papà, babbo... senti come sono buffi. Ma che discorsi, che discorsi... siamo tornati indietro di un po’ di anni, tu giovane, io adolescente...”»¹⁴².

Nella seconda parte del romanzo, Gioacchino si reca a Milano per raccogliere le sue ultime cose prima di prendere la nave per la Sicilia. Le strade e le piazze di Milano suscitano i ricordi degli anni del terrorismo e degli scontri avvenuti durante i cortei e le manifestazioni studentesche e operaie («...erano state quelle vie letti di fumane travolgenti, di cariche, di scontri, lanci, fumogeni irritanti, e urla, strazi, corpi sull’asfalto»¹⁴³).

Giunto a Palermo nei giorni successivi alla morte di Giovanni Falcone, Gioacchino risiede nella sua vecchia casa alle falde di Monte Pellegrino in via d’Astorga. Di fronte alla sua abitazione vive una signora spesso visitata dal figlio, un giudice i cui tratti ricordano molto quelli di Paolo Borsellino. Di fronte al degrado politico e sociale in cui versa la città, Chino trova così consolazione nei libri impegnandosi a ricostruire le vite di due artisti siciliani, il compositore Emanuele d’Astorga e il poeta Antonio Veneziano. Dopo aver iniziato una lunga lettera al figlio,

¹⁴¹ Ivi, p. 53.

¹⁴² Ivi, p. 54.

¹⁴³ Ivi, p. 70.

Chino scopre improvvisamente che l'appartamento in cui vive è stato usato in sua assenza dalla mafia come base per l'organizzazione dell'attentato al giudice, ma uscito di corsa per avvertire quest'ultimo del pericolo, cade anch'egli vittima della strage.

Il viaggio di Chino Martenez si configura come un *nostos* di espiazione collettiva e la sua morte assume il valore di sacrificio di un capro espiatorio con cui assolvere le responsabilità della generazione dei figli.

Nonostante il suo afflato civile - evidente nell'eroicizzazione della figura di Paolo Borsellino con la quale l'autore pone fine agli antichi dissapori tra scrittori e magistratura¹⁴⁴ - *Lo Spasimo di Palermo* è un'opera apocalittica che non lascia alcuna speranza né per la storia, continuamente negata anche con frequenti citazioni eliotiane, né per la possibilità di raccontarla attraverso il romanzo, del quale viene dichiarata la morte. Viene in mente la nota affermazione di T. W. Adorno secondo cui dopo Auschwitz non sarebbe più possibile scrivere poesia. Analogamente, sembra suggerirci Consolo, in Italia dopo il terrorismo, la guerra di mafia e le stragi del '92, non si può più narrare: il romanzo è ormai un «genere scaduto, corrotto, impraticabile»¹⁴⁵. Non è un caso che la cifra stilistica dello *Spasimo* sia l'accumulazione paratattica, l'elencolitanità in cui la narrazione si sbriciola e la penna dell'autore inclina ad una forma di scrittura in "poetese" tutta rinvoltolata su se stessa. In tal senso, *Lo Spasimo* è l'esito di una lunga metamorfosi della scrittura consoliana messa in luce per la prima volta da Romano Luperini in un confronto tra *Il sorriso dell'ignoto marinaio* e *Nottetempo casa per casa*. La ricca articolazione delle voci e dei registri del primo romanzo perde nel secondo il suo spessore appiattendosi su di un'unica tonalità iper-letteraria¹⁴⁶. Nello *Spasimo* questo *trend* della scrittura consoliana raggiunge probabilmente il punto di massima estenuazione: l'espressionismo delle prime prove

¹⁴⁴ A osservarlo è Giuseppe Traina riferendosi ovviamente alla polemica innescata da Sciascia con il suo fin troppo celebre articolo *I professionisti dell'antimafia*: cfr. G. Traina, *Vincenzo Consolo*, Cadmo, 2002.

¹⁴⁵ V. Consolo, *Lo Spasimo di Palermo*, cit., p. 105.

¹⁴⁶ Cfr. R. Luperini, *Rinnovamento e restaurazione del codice narrativo: prelievi testuali da Malerba, Consolo, Volponi*, in Id., *Controttempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Liguori, Napoli 1999.

narrative si capovolge in un manierismo (non esente da un certo dannunzianesimo) che contraddice la vena etica e civile del testo e in un «effetto di patinato» (una categoria introdotta da Alberto Casadei a proposito della narrativa degli anni Ottanta, ma che può benissimo valere anche per alcuni testi del decennio successivo¹⁴⁷).

Si ha così l'impressione che lo *Spasimo* voglia essere valutato e apprezzato non tanto per le strategie narrative messe in campo quanto per la qualità della sua prosa, per la ricercatezza delle sue scelte linguistiche e stilistiche. Nella nostra tradizione letteraria nazionale, di cui Consolo è un insigne epigono, il “bello scrivere letterario” ha costituito molto spesso un valore superiore rispetto all'arte narrativa¹⁴⁸. Viene spontaneo chiedersi, tuttavia, se tale tipo di poetica possa costituire lo strumento adeguato per un'efficace rappresentazione del terrorismo.

La storia dello *Spasimo di Palermo*, o per usare una categoria forse ormai desueta, la sua “fabula”, sarebbe potuta diventare materia per un romanzo dalla ricca orchestrazione narrativa, una saga familiare sugli ultimi cinquant'anni di storia nazionale, dalla ricostruzione del dopoguerra alle stragi di mafia dei primi anni Novanta. Invece del romanzo-saga, Consolo ha voluto scrivere un romanzo lirico-poematico nel quale il tempo della storia è notevolmente contratto e gran parte dell'azione è spostata nel passato, rievocato attraverso la memoria del protagonista. I diversi nodi drammatici della fabula (guerra-terrorismo-mafia) sono collegati non da un filo narrativo, ma attraverso delle impalcature simbolico-metaforiche. Il terrorismo diviene un'epifania del “male italiano” al pari della guerra e della mafia, le cui ragioni storiche e sociali vengono del tutto tralasciate.

Le pagine più belle del romanzo sono, credo, quelle costituite dalla

¹⁴⁷ Cfr. A. Casadei, *Stile e tradizione del romanzo contemporaneo*, Il Mulino, Bologna 2007: «l'effetto di patinato riscontrabile nel romanzo e in genere nella narrativa degli anni Ottanta [...] è soprattutto il risultato di un'ingiustificata promozione in senso lirico-prezioso del registro della narrazione» (p. 60-61).

¹⁴⁸ Su questo tema rinvio alle considerazioni di Donnarumma e Casadei che mettono in luce come il lavoro sul linguaggio abbia funzionato molto spesso da alibi per assolvere gli scrittori dall'obbligo di raccontare la realtà (cfr. R. Donnarumma, *Gadda modernista*, ETS, Pisa 2006; A. Casadei, *Stile e tradizione del romanzo italiano contemporaneo*, cit.).

lunga lettera al figlio, nelle quali lo sdegno etico è calato all'interno di una scrittura maggiormente concentrata, ma non priva della sua intensità espressiva. Chino si rivolge al figlio proiettando il loro conflitto ad un livello generazionale e collettivo:

So, Mauro che non neghi me, ma tutti i padri, la mia generazione, quella che non ha fatto la guerra, ma il dopoguerra, che avrebbe dovuto ricostruire, dopo il disastro, questo Paese, formare una nuova società, una civile, giusta convivenza.¹⁴⁹

Chino infatti si assume le responsabilità delle scelte sbagliate di Mauro interpretandole come ripetizione di una colpa da lui stesso commessa, quella che ha provocato la morte del proprio padre:

Non sono mai riuscito a ricordare, o non ho voluto, se sono stato io a rivelare a quei massacratori, a quei tedeschi spietati il luogo dove era stato appena condotto il disertore. Sono certo ch'io credevo d'odiare in quel momento mio padre, per la sua autorità, il suo essere uomo adulto con bisogni e con diritti dai quali ero escluso, e ne soffrivo, *come tutti i fanciulli che cominciano a sentire nel padre l'avversario*. [corsivo mio]¹⁵⁰

Nonostante l'evidente allusione al complesso di Edipo, il «parricidio» di Chino è piuttosto fragile dal punto di vista delle motivazioni psicologiche e drammatiche. La sua concretezza fattuale è schiacciata dal suo significato simbolico. Esso è metafora della colpa di un'intera generazione e in particolare di un ceto intellettuale che negli anni Settanta ha rinunciato al suo ruolo pedagogico e civile.

Questo tema lo ritroviamo anche in *Tristano muore* di Antonio Tabucchi. Uscito nel 2004, *Tristano muore* segna il ritorno dello scrittore toscano al romanzo a sfondo storico dopo il successo internazionale di *Sostiene Pereira* (1994). Stavolta però Tabucchi ricorre al genere del monologo del morente che vanta illustri precedenti come *Malone muore* di Samuel Beckett e *La morte di Artemio Cruz* di Carlos Fuentes. Il testo è

¹⁴⁹ V. Consolo, *Lo Spasimo di Palermo*, cit., p. 126.

¹⁵⁰ Ivi, p. 126-7.

costituito, infatti, da un lungo monologo del protagonista, Tristano, il quale in procinto di morire per una gamba in cancrena, ha fatto chiamare uno scrittore al suo capezzale per raccontargli la sua vita tormentata. Il discorso di Tristano procede per continue analessi e prolessi anche a causa della morfina che gli viene somministrata per alleviare il dolore. La sua memoria ritorna ossessivamente su due episodi della giovinezza: il primo risale al tempo della guerra in Grecia quando era soldato nell'esercito fascista. Tristano spara ad un ufficiale tedesco che aveva fatto uccidere due civili disarmati e costretto ad abbandonare la sua divisa militare, si unisce ai partigiani greci. Il secondo episodio si svolge invece in Italia, dopo l'8 settembre: entrato a far parte della Resistenza, Tristano compie un secondo e più grande gesto eroico quando, per vendicare la morte del comandante della sua brigata, stermina da solo un intero reparto di tedeschi. Questi due episodi sono legati a due diverse figure femminili, Daphne la donna dagli occhi neri presso cui trova rifugio in Grecia e Marilyn, un'americana che fa da tramite tra gli alleati e i partigiani italiani.

Da alcuni frammenti del suo confuso racconto, il lettore può intuire che Tristano è una figura meno eroica di quanto sembra inizialmente: è stato lui infatti a denunciare il suo comandante ai tedeschi dopo aver scoperto la sua relazione nascosta con Marilyn. Alcuni anni dopo la guerra, Marilyn gli affida un figlio di nome Ignacio, che Tristano amerà come fosse figlio suo, crescendolo secondo le proprie convinzioni politiche. Questi, tuttavia, sceglierà la parte opposta: entrato a far parte di un gruppo terroristico neofascista morirà in un attentato dinamitardo finito male.

Il resto del monologo di Tristano è un'invettiva indignata nei confronti dei decenni seguiti al dopoguerra fino ad arrivare al crollo della Prima Repubblica con la nascita di un regime dominato dalla televisione che ha ridotto nuovamente gli italiani al ruolo di sudditi. Le speranze nell'avvento di un mondo migliore nutrite da tanti ex-partigiani come lui sono state tradite, e Tristano non si riconosce più nel «paese per il quale aveva preso il fucile»¹⁵¹. Egli non riesce a leggere la realtà che gli si

¹⁵¹ A. Tabucchi, *Tristano muore*, Feltrinelli, Milano 2004, p. 33.

prospetta davanti e, in tal senso, il suo personaggio esprime l'incapacità degli intellettuali di comprendere la storia italiana e di interpretarne i cambiamenti.

Il rapporto tra il padre e il figlio terrorista in *Tristano muore* ricorda quello tra la madre e il figlio terrorista del racconto *Dolores Ibarruri versa lacrime amare* contenuto nella raccolta *Il gioco del rovescio* (1981)¹⁵². Così come Dolores Ibarruri con il suo "Piticche", anche Tristano continua, nonostante tutto, a considerare Ignacio il suo «bambinetto allegro che portavo a cavalcioni giocando sotto la pergola, e [...] coglieva l'uva ridendo». Tra racconto e romanzo intercorre tuttavia una grossa differenza. Il primo rimanda all'immagine della *mater dolorosa* ed esprime ancora quell'«involontaria paternalistica tolleranza»¹⁵³ nei confronti dei terroristi riscontrata, come abbiamo visto, da Beverly Allen in *Caro Michele*. Nel romanzo, invece, viene messo a fuoco il tema della continuità della colpa di padre in figlio.

La colpa di Tristano è quella di essersi macchiato di tradimento quando era partigiano. Per quanto riguarda il motivo del falso eroismo, una fonte letteraria diretta può essere individuata nel racconto borghese *Tema del traditore e dell'eroe*, ma su Tabucchi ha influito di certo anche il dibattito storiografico contemporaneo che negli ultimi anni ha fatto venire alla luce i conflitti interni alla Resistenza e il suo carattere di guerra civile¹⁵⁴. Dal punto di vista simbolico e figurale la colpa paterna è però un'altra, ovvero lo scacco della funzione dell'intellettuale e il fallimento del suo progetto pedagogico.

Il paradosso e il limite di *Tristano muore* consiste nella vastità della materia storica selezionata della quale però non vengono sviluppate le possibilità romanzesche. Come ha osservato Alfonso Berardinelli, «non

¹⁵² Sul tema del terrorismo in questo racconto e nei testi tabucchiani che precedono *Tristano muore* rimando a C. Klopp, *Terrorismo e anni di piombo nella narrativa di Antonio Tabucchi*, in AA.VV., *Littérature et «temps des révoltes»*, cit.

¹⁵³ B. Allen, *They're Not Children Anymore*, cit., p. 73.

¹⁵⁴ Cfr. C. Pavone, *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità della Resistenza*, Bollati Boringhieri, Torino 1991 (nuova edizione 2006); J. Foot, *Fratture d'Italia. Da Caporetto al G8 di Genova la memoria divisa del Paese*, Rizzoli, Milano 2009, p. 336. Sull'argomento vedi anche M. Dondi, *La resistenza tra unità e conflitto. Vicende parallele tra dimensione nazionale e realtà piacentina*, Mondadori, Milano 2004.

c'è abbastanza racconto. Cosa che rende tutto piuttosto irreali, se non caricaturale»¹⁵⁵. La storia italiana viene detta ma non rappresentata; il monologo di Tristano affastella un cumulo di fatti e aneddoti l'uno sull'altro allo scopo di evocare un clima storico eludendo il compito di narrarlo, di trovare i nessi profondi tra gli eventi e illuminarne lo spessore. A titolo di esempio, si legga il seguente passo che raccoglie allusioni piuttosto esplicite ad alcuni fatti di cronaca come il processo alle Brigate Rosse di Torino, la morte di Calvi e la figura di Silvano Girotto, detto frate Mitra:

...E intanto gli anni erano passati, lunghi, uguali, con bombe tutte uguali, sui treni, nelle piazze, nelle banche...[...] e processi tutti uguali a imputati tutti uguali, nel senso che non c'erano, gli imputati, c'erano i processi ma non c'erano gli imputati, è curioso, no? [...] e banchieri impiccati e da impiccare, qualche frate terrorista, ogni tanto un bel crac, crac-crac, avanzava la cosiddetta civiltà con i suoi dentini, come una bestiolina testarda infilata nel legno di quercia, crac-crac, mio dio che secolo, dicevano i topi cominciando a rodere l'edificio...¹⁵⁶

Come già nello *Spasimo*, anche qui lo scrittore tradisce il romanzo scegliendo di mettere in discussione la possibilità di dare un ordine narrativo alla vita umana. Il tema della trasmissione della colpa di padre in figlio esprime in entrambi indirettamente lo scacco della funzione intellettuale.

Alonso e i visionari di Anna Maria Ortese e *Non c'è più tempo* di Sergio Givone si distinguono dai precedenti romanzi per almeno due ordini di ragioni. In virtù del loro peculiare slancio visionario e onirico, possiamo definirli, insieme a Donnarumma, dei «racconti di fantasmizzazione» nei quali «i fatti della strategia della tensione e degli anni di piombo vengono trasposti in un clima così onirico, che la loro realtà risulta cancellata»¹⁵⁷.

¹⁵⁵ A. Berardinelli, *I romanzi italiani non lasciano tracce*, ora in Id., *Non incoraggiate il romanzo. Sulla narrativa italiana*, Marsilio, Padova 2011.

¹⁵⁶ A. Tabucchi, *Tristano muore*, cit., p. 32.

¹⁵⁷ R. Donnarumma, *Storia, immaginario, letteratura*, cit., p. 453. Oltre ad *Alonso e i visionari*, il critico inserisce in questa categoria *Lettera a Dio* di Vincenzo Pardini, *Prima esecuzione* di Domenico Starnone, *Gli esordi* di Antonio Moresco e *Il tempo materiale* di

In secondo luogo, il conflitto generazionale simbolizzato in questi testi allude scopertamente al luogo comune del “cattivo maestro”. Il delirio terroristico dei figli non è altro che conseguenza del cattivo insegnamento dei genitori, i quali rappresentano delle figure di intellettuali nichilisti.

Ortese inserisce il terrorismo all'interno di una cornice antirealistica che trasfigura i dati della cronaca in direzione simbolica e mitica. Uscito nel 1996, ma incominciato già nei primi anni Ottanta¹⁵⁸, *Alonso e i visionari* è l'ultimo romanzo della “trilogia delle bestie-angelo” di Anna Maria Ortese e, come i precedenti *L'ignava* (1965) e *Il cardillo addolorato* (1993), mette al centro la figura di un animale che diviene tramite simbolico tra la terra e il cielo, tra l'uomo e la divinità. La trama narrativa è estremamente complessa, a tratti difficile da seguire, e in essa si mescolano diversi generi come la fiaba fantastica, il racconto poliziesco, il romanzo epistolare, il romanzo filosofico o di idee ed infine l'allegoria politica di vaga ascendenza sciasciana. I personaggi principali sono Stella Winter e il suo ospite, il professore Jimmy Opfering detto Op. La storia comincia quando Stella Winter scopre che Op frequentava in passato il professore Antonio Decimo, un intellettuale noto per essere l'oscuro *maître à penser* e ispiratore di un movimento terroristico romano cui fece parte anche il figlio, Julio. Così Stella Winter, voce narrante del testo, rievoca lo «scandalo» della famiglia Decimo, il quale ebbe origine

intorno a un «movimento di idee», nate nel clima universitario di Roma ad opera di quel maestro di pensiero che fu considerato a lungo Antonio Decimo, e vertevano sul diritto dell'uomo «superiore» a fare giustizia *sulla* vita. Per carità, niente filosofia tedesca, solo un gusto indomabile della prevaricazione sugli altri e del disprezzo. Il figlio e altri giovani (pur detestando il professore) l'avevano fatto cosa propria. Di là era nato il «gruppo», politico, precisavano, in realtà della peggior specie anarchica, e chiaramente banditesco. [...] Per alcuni anni si disse che essi aspiravano a prendere il potere del paese; in verità avevano solo smodate ambizioni e violenza. Desideravano far paura, uccidevano senza

Giorgio Vasta.

¹⁵⁸ Cfr. L. Clerici, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Mondadori, Milano 2002, p. 614.

scrupoli, ma ammantandosi di purezza, come cacciatori in un bosco. [...] Gli uomini dell'ordine, calunniati fino all'inverosimile, erano il loro principale bersaglio. [...] la politica era solo una maschera, e si vedeva: vanità e assassinio gratuiti erano i moventi principali. Nemmeno il denaro.¹⁵⁹

Siamo nelle prime pagine del romanzo e il terrorista viene già bollato come un intellettuale borghese nichilista e anarchico. Si noti persino il tentativo di scongiurare l'ipotesi di qualsiasi parentela tra terrorismo e marxismo («Per carità, niente filosofia tedesca»). Autore di opere dai titoli piuttosto eloquenti come *Contro il padre*, o *Diritto alla non responsabilità*, Antonio Decimo è il rappresentante di quella categoria di uomini che nel romanzo vengono definiti «uomini in lutto»:

«la gran parte degli uomini è di razza tranquilla com'è tranquillo il mare. Non chiede in realtà mutamenti, se non di superficie, e le rivoluzioni e le ideologie le sono perfettamente inutili. E, come il mare, non si muoverebbe mai, dico mai, se non ci fosse il vento. Ma il vento c'è. Il vento dell'umanità non sono né i poveri né i ricchi, non le differenze sociali [...], il vento dell'umanità sono gli uomini in lutto». [...] «Gli uomini della perdita!» [...] «Gli uomini che hanno perso, per sempre, qualcosa d'inestimabile, il che non accade a tutti»¹⁶⁰.

Gli uomini in lutto sono «gli uomini del delitto gratuito», un tipo di delitto nato da una disperazione di cui neanche la psichiatria è in grado di capire a fondo le ragioni.

Sebbene negli anni Novanta, della lotta armata si conoscessero già molte cose anche grazie ai memoriali degli ex-militanti, Ortese ignora completamente questi dati, e per comporre il ritratto di Decimo e di suo figlio preferisce ricorrere ad un archivio iconografico letterario ed ottocentesco, penso in particolare ai già citati *Demoni* di Dostoevskij, ma anche a *Delitto e castigo*: non era anche Raskolnikov un teorico del diritto dell'uomo superiore a poter trascendere dalle regole morali?

Dopo le ondate di arresti che colpirono quasi tutti i membri del suo gruppo, Julio venne trovato morto nella casa di campagna del padre a

¹⁵⁹ A.M. Ortese, *Alonso e i visionari*, cit., p. 25.

¹⁶⁰ Ivi, p. 76.

Prato senza che la magistratura sia mai riuscita a scoprire l'identità dell'assassino. Op racconta alla voce narrante di un viaggio compiuto tanti anni prima in Arizona insieme al professor Decimo e il suo secondogenito, Decio, allora molto piccolo, durante il quale trovarono un cucciolo di puma abbandonato. Nonostante il sentimento di disprezzo e orrore provato di fronte all'animale, Decimo decise di portarlo in Italia per accontentare il figlio. Da allora Op non rivide più il professor Decimo ma scelse ugualmente di troncare i rapporti dopo aver ricevuto alcune sue lettere molto strane che, riportate nel testo, sono analizzate da Stella Winter. Dopo la morte prematura del piccolo Decio, Antonio Decimo uccide il puma che, tuttavia, riapparirà, o meglio risorgerà, molte volte nelle situazioni più improbabili come il fantasma della sua colpa. Nella seconda parte del romanzo, risulterà evidente che la morte di Julio è stata provocata da una di queste riapparizioni-resurrezioni del puma che lo avrebbe indotto al suicidio. E' dunque il padre il responsabile della morte del figlio essendo stato il primo a maltrattare e uccidere il puma.

Alonso e i visionari denuncia le difficoltà di Ortese di tradurre in poetica la sua ideologia che di fatto prende il sopravvento. Sul piano strettamente narrativo in *Alonso e i visionari* non avviene nulla se non l'ammalarsi di Op e la sua incarcerazione. Tutto si svolge davanti al fuoco del camino del salotto di casa Winter dove i personaggi cercano di risolvere il mistero della famiglia Decimo. Un'ambientazione, quindi, estremamente borghese non priva di echi letterari (penso al giallo di tradizione anglosassone) che contrasta con l'impulso surreale e fantastico impresso alla storia. La chiave edipica non diviene affatto un elemento costitutivo dell'intreccio e, anziché essere uno strumento per esplorare le ragioni psicologiche della lotta armata, proietta una luce mitica sugli eventi. Benché venga più volte ribadito che il terrorismo altro non è che «una brutta storia familiare, una storia di odio tra padre e figlio»¹⁶¹, il racconto mostra piuttosto la trasmissione di una colpa di padre in figlio analogamente a quanto già è emerso da *Lo Spasimo di Palermo* e *Tristano muore*.

Attraverso Op e Antonio Decimo, il romanzo mette in scena il

¹⁶¹ Ivi, p. 13.

conflitto tra due opposte tipologie di intellettuale. Il primo rappresenta una sorta di *intellectuel compassionnel*¹⁶², capace di provare un sentimento empatico nei confronti delle altre creature, nonché un diverso modello paterno assumendosi la responsabilità delle colpe dei figli, di quella «generazione che celebrò la strage, la crudeltà e la beffa». Facendosi accusare dell'omicidio di Julio, Op assume il ruolo di capro espiatorio realizzando così il destino iscritto nel suo stesso nome: *opfering* infatti significa sacrificio, offerta. Nella lettera che scrive prima di morire (indirizzata ad Abramo Lincoln) è racchiuso il messaggio dell'intero romanzo, ovvero un'invettiva contro la cultura occidentale responsabile della «continua persecuzione [...] del cucciolo chiamato Alonso»¹⁶³. La conclusione della lettera è un'esortazione alla pietà e alla giustizia per i deboli e gli oppressi:

Pietà dunque della nostra Terra – la comune Madre che abbiamo ridotto a un immenso ghetto (o prigione, che è simile) dei Deboli e dei Passati. Riportiamo la luce ai Deboli e ai Passati. Riapriamo i loro ghetti, ma prima inondiamoli di luce. Diamo consolazione a tutti. Noi crediamo nella giustizia, ma, prima della Giustizia per l'uomo, venga la giustizia per il Puma, che è il Mutamento, è l'avvento dell'innocenza e la mansuetudine, la bontà e la pace, l'avvicinamento della patria lontana.¹⁶⁴

L'oratoria prevale sulla narrazione la quale si rivela inessenziale e superflua, mero strumento per l'esposizione di un'ideologia cristiana, anti-illuministica e anarchicηγgiante.

Pur non essendo una delle opere più riuscite dell'autrice di *Il mare non bagna Napoli*, *Alonso e i visionari* ha entusiasmato critici del calibro di Goffredo Fofi e Pietro Citati¹⁶⁵. Demetrio Paolin lo considera l'unico romanzo italiano che ha saputo rappresentare la tragedia del terrorismo: a suo avviso infatti «l'autrice napoletana è forse colei che più di tutti,

¹⁶² Cfr. G. Erner, *La société des victimes*, La Découverte, Paris 2006.

¹⁶³ A.M. Ortese, *Alonso e i visionari*, cit., p. 203.

¹⁶⁴ Ivi, p. 209.

¹⁶⁵ Cfr. G. Fofi, *Alonso e la luce*, "l'Unità", 10 giugno 1996, poi in AA.VV., *Per Anna Maria Ortese*, a cura di L. Clerici («Il Giannone», anno IV, n. 7-8, 2006); P. Citati, *La lunga notte del puma*, "la Repubblica", 4 giugno 1996.

insieme a Sciascia, si è avvicinata al segreto di questa “brutta storia italiana”, segreto che ha a che fare con la rimozione del tragico¹⁶⁶. Egli ricorre, inoltre, ad un’immagine molto efficace per descrivere la dimensione simbolica e mitica del romanzo: «Leggere *Alonso e i visionari* è assistere a una rinnovata gigantomachia, che ha come protagonisti Antonio Decimo e suo figlio Julio, personaggi proiettati in una luce ultramondana»¹⁶⁷.

Se ha il merito di allontanarsi dalla piatta versione della cronaca prodotta dagli altri media, come la televisione, e da altre discipline, come la storiografia, *Alonso e i visionari* ne conferma tuttavia i luoghi comuni più scontati. Non sempre, dunque, la deliberata infrazione della realtà garantisce l’autonomia e la libertà della letteratura. A mio avviso, anzi, il romanzo di Ortese illustra in modo eloquente l’incapacità di una scrittura che mira alla conoscenza degli assoluti di misurarsi con la dimensione concreta del vivere. La chiave simbolica e antirealistica serve in questo caso per eludere il confronto con la storicità concreta degli eventi, per difendersi dalla realtà, non per coglierne degli aspetti inediti e nascosti.

Ha un esito letterario ancor più fallimentare *Non c’è più tempo*, romanzo nel quale il filosofo Sergio Givone dà una veste letteraria piuttosto *kitsch* ad alcuni concetti filosofici già espressi nel suo *Storia del nulla* (1995). Da un certo punto di vista, quella di Givone è una versione postmoderna del *conte philosophique*: i brevi riassunti posti a inizio di ogni capitolo costituiscono infatti un implicito omaggio al *Candide* di Voltaire.

Il ricorso ad una ricca documentazione comprendente i memoriali di Enrico Fenzi, di Valerio Morucci e di Sergio Segio non diminuisce l’effetto di derealizzazione del romanzo¹⁶⁸.

La storia si svolge tutta in una notte, quella del 2 ottobre 1981, e in uno stesso luogo, l’ex convento di Sant’Orsola, un edificio abbandonato

¹⁶⁶ D. Paolin, *La tragedia negata*, cit., p. 52.

¹⁶⁷ Ivi, p. 51.

¹⁶⁸ Nel *Post-scriptum* conclusivo l’autore elenca i testi di cui si è servito: oltre a quelli citati ci sono un saggio di Antonio Negri su Leopardi, *Di sconfitta in sconfitta* di Vincenzo Guagliardo, *Il volo della farfalla* di Adriana Faranda, il libro-intervista di Mario Moretti, le ricostruzioni storiche di Giorgio Bocca e Giorgio Galli, e infine il film di Renzo Martinelli, *Piazza delle cinque lune*.

nel centro storico di una Firenze lugubre e infernale. E' all'interno di questo vero e proprio *set* teatrale che Venturino Filisdei, docente universitario di architettura, ha ricevuto un appuntamento per telefono da una voce sconosciuta che gli ha annunciato di volergli presentare Riseverzi, il figlio avuto tanti anni prima durante una relazione occasionale con una donna sordomuta, e che Filisdei non ha mai riconosciuto né voluto incontrare.

Dopo alcuni interminabili minuti di attesa si presentano i membri di un'organizzazione terroristica dagli improbabili nomi di battaglia: Max Penitenti, Confiteor, Dolores Entierro, Quisqualis e Feur. Tra loro c'è suo figlio, membro anche lui dell'organizzazione. Filisdei si accorge, tuttavia, di aver già visto il suo viso: si tratta, infatti, di Eusebio, un ragazzo che frequentava i suoi seminari in cui teorizzava il diritto di uccidere e la violenza come forma di amore per l'umanità.

Spetta al figlio comunicargli la sua condizione di imputato in un processo popolare. Givone allude qui al fenomeno del pentitismo che colpì le Brigate Rosse dagli inizi degli anni Ottanta spingendole ad adottare una strategia difensiva fondata sul processo ai propri membri accusati di delazione e tradimento. Nel testo ricorrono riferimenti impliciti all'assassino di Roberto Peci ma anche a numerose altre rese dei conti avvenute dentro le carceri.

Dopo la lettura dei capi di imputazione in cui vengono ritorte contro Filisdei le sue stesse idee, il romanzo termina con un colpo di scena: a venire condannato a morte è Riseverzi ed è lo stesso Filisdei a premere il grilletto. Il romanzo è dunque una condanna della generazione dei padri responsabili del delirio terroristico dei figli, un motivo che abbiamo già visto nello *Spasimo*, in *Tristano muore* e *Alonso e i visionari*. Con quest'ultimo le analogie sono, però, più profonde. Sia Antonio Decimo sia Venturino Filisdei sono due "cattivi maestri", sui quali ha agito la fascinazione per Antonio Negri, teorico della legittimità della violenza di classe¹⁶⁹ (non a

¹⁶⁹ A tal proposito riporto un brano tratto dal saggio *Il dominio e il sabotaggio*: «Immediatamente mi sento il calore della comunità operaia e proletaria, tutte le volte che mi calo il passamontagna. [...] ogni azione di distruzione e di sabotaggio ridonda su di me come segno di colleganza di classe. Né l'eventuale rischio mi offende: anzi mi riempie di emozione febbrile come attendendo l'amata. Né il dolore dell'avversario mi

caso Givone mette in bocca a Filisdei alcune sue sentenze): entrambi questi personaggi sono figure di intellettuali anti-paterni, di padri-Crono che in modi diversi provocano la morte dei propri figli. Comune a questi cinque romanzi è infine la rimozione della reale colpa storica dei padri, ovvero il fascismo. In ognuno di questi testi, infatti, la colpa storica dei padri viene simbolizzata, sostituita di volta in volta da un involontario parricidio (*Lo Spasimo di Palermo*), dal tradimento (*Tristano muore*), dall'odio per il nemico nazista (*La voce nel pozzo*) e, infine, dal nichilismo (*Alonso e i visionari*, *Non c'è più tempo*).

La relazione tra fascismo e lotta armata è, invece, portata alla luce da Giacomo Sartori nel suo *Anatomia della battaglia*¹⁷⁰, romanzo che si distingue dai precedenti anche per la scelta di affidare la voce narrante al figlio terrorista, che dopo la sconfitta della lotta armata compie un'autoanalisi del proprio vissuto.

Anatomia della battaglia ruota interamente intorno al resoconto degli ultimi mesi di vita del padre, un fascista che non ha mai rinnegato i suoi ideali. Lo stesso titolo allude, infatti, alla lotta del padre contro la morte: anatomia, dunque, nel senso di descrizione precisa, quasi scientifica, del progressivo decadimento del corpo e del suo spegnersi. Accanto a questo, il titolo ha anche un secondo significato che allude ad un altro tema fondamentale del romanzo, ovvero l'inchiesta approfondita (anatomia) sulle ragioni che hanno portato il protagonista alla scelta della lotta armata (battaglia).

Il testo è diviso in tre parti, ciascuna delle quali è composta da dodici capitoli non numerati, a loro volta costituiti da una successione di brevi paragrafi separati l'uno dall'altro da spazi bianchi. Il romanzo sembra, dunque, avere la forma di una pellicola con tante sequenze l'una dietro l'altra. La narrazione alterna spesso paragrafi che raccontano due momenti cronologici diversi secondo una modalità analoga a quella del

colpisce: la giustizia proletaria a la stessa forza produttiva dell'autovalorizzazione e la stessa facoltà di convinzione logica» (A. Negri, *Il dominio e il sabotaggio. Sul metodo marxista della trasformazione sociale*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 43).

¹⁷⁰ Cfr. A. Inglese, (*Ancora*) su "*Anatomia della battaglia*", in "Nazione Indiana", 22 settembre 2007.

montaggio cinematografico¹⁷¹. Tale struttura temporale ha un duplice intento mimetico tendente a rappresentare il movimento dei pensieri della voce narrante e, contemporaneamente, a mettere in luce le continuità profonde tra le diverse epoche storiche, obiettivo a cui, d'altronde, concorre lo stesso motivo generazionale.

Il narratore è un reduce della stagione della lotta armata che, dopo l'arresto di numerosi suoi compagni, è riuscito a scampare alla giustizia e a rifugiarsi in un imprecisato paese nordafricano dove lavora in un Centro di lotta contro la desertificazione. L'abiura dei propri ideali ha comportato un taglio netto con le relazioni giovanili. Il narratore ha lasciato M., la sua ragazza, insieme alla quale formava quella che allora usava definirsi una «coppia rivoluzionaria»; ha abbandonato ugualmente i suoi amici più cari, Beppe e Lenin di cui descrive con toni grotteschi e caricaturali il fervore ideologico e l'idealismo rivoluzionario. Di Lenin ci riporta ad esempio l'affermazione secondo cui «un'azione è un problema in primo luogo di armi, di usare nel miglior modo le armi adatte»: una mistica delle armi da fuoco che ricorda da vicino quella di un Valerio Morucci¹⁷².

Il giudizio severo sui suoi ex-compagni non pone il narratore in una posizione di superiorità: se Lenin si dimostra fedele all'amicizia e alla causa nel momento più difficile, ovvero quando, una volta arrestato, si rifiuta di denunciarlo per ottenere degli sconti di pena, il narratore confessa di non aver mai trovato la forza di scrivergli una lettera per ringraziarlo, neanche quando viene a sapere della sua grave malattia in carcere.

Il narratore racconta di essere diventato comunista a quattordici anni per reazione al fascismo del padre:

¹⁷¹ Si veda l'episodio della festa di compleanno dei quarant'anni del narratore durante la quale il padre malato rimane a letto per fingere un'apparente normalità (G. Sartori, *Anatomia della battaglia*, Sironi, Milano 2005, pp. 165-175). Attraverso la tecnica del montaggio alternato, l'episodio si incrocia con il racconto della cena con Beppe risalente a vent'anni prima.

¹⁷² Cfr. V. Morucci, *Ritratto di un terrorista da giovane*, Piemme, Milano 1999.

Mio padre e mia madre erano rimasti fascisti, e io nel giro di qualche mese divenni un membro del “servizio d’ordine” di un gruppuscolo di estrema sinistra. Non andavo più con loro in montagna la domenica, se aprivo bocca era solo per enunciare con un tono di sufficienza qualche dogma marxista, mi vestivo in modo provocatoriamente trasandato, andavo a casa solo per dormire.¹⁷³

Il rifiuto degli insegnamenti etici e politici paterni nasconde però una sin troppo scoperta forma di identificazione. Comune a entrambi è una stessa intransigenza: «il mio comunismo era altrettanto integro del suo fascismo, altrettanto intransigente: forse per qualche aspetto si riconosceva»¹⁷⁴.

Il motivo dell’identificazione col padre fa inizialmente propendere il lettore per un’interpretazione del comportamento del figlio in chiave edipica, tanto più che il padre viene ritratto come il padre-padrone freudiano. In realtà, Guido, il padre del narratore, rappresenta per molti versi una caricatura del padre virile e castrante. Nel corso del romanzo, infatti, il lettore si accorge progressivamente che il sentimento eroico della vita che ha spinto padre e figlio ad abbracciare ideologie radicali e violente, altro non cela in verità che una comune inettitudine alla vita, una fragilità e immaturità tanto più forti quanto più nascoste dietro una corazza di certezze e sovrastrutture ideologiche. Sin dall’inizio del suo racconto il narratore ammette di essersi sempre sentito un inetto («ero quello che viene definito un debole, lo ero sempre stato»¹⁷⁵), di essere vittima di paure e fobie infantili:

Ancora adesso spesso mi sveglio gridando, e mi ritrovo seduto sul letto con il cuore che impazza. Ancora adesso mentre aspetto di riaddormentarmi ho paura che qualcuno approfitti del mio sonno per farmi male, ho paura di soffrire, ho paura che per morire debba soffrire, ho paura di tutto.¹⁷⁶

Il racconto della sua esperienza rivoluzionaria - penso in particolare

¹⁷³ G. Sartori, *Anatomia della battaglia*, cit., p. 145.

¹⁷⁴ Ivi, p. 40.

¹⁷⁵ Ivi, p. 11.

¹⁷⁶ Ivi, p. 145.

all'episodio della rapina in banca - mette a nudo la presunta mitologia rivoluzionaria ed eroica. L'eroismo del padre si rivela ancor più velleitario e ridicolo se si pensa alla sua ostinazione a mangiare le verdure radioattive del proprio orto dopo il disastro di Chernobyl, al suo rifiuto di considerarsi malato e bisognoso di cure o, infine, alla sua ricerca del pericolo durante le escursioni in montagna. Dietro l'apparenza di un padre forte e virile si nasconde così un padre castrato: non a caso gli verrà diagnosticato un cancro al falo. La debolezza fisica e l'impotenza rappresentano ulteriori elementi di continuità tra padre e figlio: quest'ultimo confessa, infatti, di essere «nato con un testicolo solo e sempre malato»¹⁷⁷.

Il rifiuto da parte del padre, nell'ora estrema della morte, del calore dei familiari seduti accanto al proprio capezzale ha qualcosa di perturbante: la sua morte perde qualsiasi carattere umano per diventare un fatto meramente biologico e animale:

Era impossibile vedere che lui non stava morendo, stava crepando. Chi crepa dà per scontato che non andrà da nessuna parte, che non è servito a niente, che non gli interessa sopravvivere nel ricordo e nei pensieri degli altri. [...] Le sue sono le occhiaie vuotamente minacciose di una bestia ferita sul margine della strada, ottenebrata dal dolore e dalla rabbia.¹⁷⁸

La scelta di «crepare», rifiutando di dare alla morte un volto umano, per così dire di antropomorfizzarla, comporta anche la rinuncia a trasmettere qualcosa di sé al figlio:

Avrei tanto voluto che mi passasse almeno le consegne di qualcosa. Un progetto, un qualsiasi compito. Ma mi sarei accontentato anche solo di un oggetto materiale: l'orologio, l'altimetro per la montagna, un paio di vecchi pantaloni.¹⁷⁹

Accanto a quella del padre, particolarmente significativa è anche la

¹⁷⁷ Ivi, p. 37.

¹⁷⁸ Ivi, p. 141.

¹⁷⁹ Ivi, p. 206.

figura del nonno, ex-gerarca fascista, con ogni probabilità responsabile della deportazione nei campi di concentramento di migliaia di ebrei. La scoperta della sua vera identità, celata in famiglia da un silenzio «spesso e torbido, come un'acquaccia che non invita a infilarci dentro i piedi», determina nel protagonista una forma di agnizione. Egli scopre la continuità tra il suo passato e la storia del Novecento:

Io non ero cosciente che serbavo dentro di me il ricordo di una guerra che non avevo vissuto. Pensavo che la guerra riguardasse solo i miei genitori, quelli della loro generazione. Mai una volta mi passò per il capo che potesse esserci una relazione tra il rancore che si accumulava in me e quello di mio padre. Non sapevo che dentro di me sonnecchiava il demone dell'odio.[...] Il mio odio per i padroni e le multinazionali era l'odio di mio nonno per gli anarchici e per i bolscevichi, l'odio di mio padre per le ricche potenze straniere e per i preti. Il nostro odio era l'odio di tutte le carneficine in nome delle nuove religioni laiche, l'odio dei genocidi, l'odio dei fanatici religiosi che avevano sgozzato i miei tre colleghi, tutto l'odio del secolo.¹⁸⁰

Il brano è costruito su di un crescendo anaforico («il mio odio era l'odio l'odio di mio padre ... il nostro odio ... l'odio dei genocidi ... l'odio dei fanatici religiosi ... l'odio del secolo») che ha l'effetto di offuscare le discontinuità storiche. La storia del Novecento è un susseguirsi di colpe inespiate trasmesse di generazione in generazione.

Dei romanzi visti fino ad ora, *Anatomia della battaglia* è l'unico a fornire un vero ritratto psicologico del terrorista. Sartori ha fatto un uso intelligente dei memoriali biografici degli ex-terroristi e il fatto che il protagonista sia un aspirante scrittore fa certamente venire in mente molti ex-terroristi che una volta abbandonate le armi hanno impugnato la penna¹⁸¹. Sartori non ha assunto, tuttavia, un atteggiamento passivo nei

¹⁸⁰ Ivi, p. 182.

¹⁸¹ Vi si potrebbe addirittura scorgere un riferimento a Cesare Battisti, l'ex membro dei PAC diventato scrittore di successo che Sartori ha avuto occasione di conoscere di persona, cfr. G. Sartori, *Battisti, le vittime, lo Stato*, in "Nazione Indiana", 10 gennaio 2011. Cesare Battisti non è il solo ex-terrorista ad essere divenuto scrittore: si pensi a Valerio Morucci autore dei racconti di *A guerra finita. Sei racconti*, Manifestolibri, Roma

confronti delle rappresentazioni che offrono di se stessi gli ex-terroristi, ma ha prestato al suo personaggio qualità, pensieri ed emozioni personali, creando così un carattere complesso dal punto di vista psicologico.

Un conflitto fantasmatico.

I romanzi analizzati in questo capitolo non mettono in scena un vero e proprio scontro tra legge paterna e trasgressione del figlio. I padri non sono figure autoritarie e castranti, ma figure di padri indegni che hanno rinunciato ad esercitare il loro ruolo di educatori, che in alcuni casi non hanno nemmeno riconosciuto i loro figli, come Venturino Filisdei (*Non c'è più tempo*), il quale non ha mai voluto dare un nome al figlio, privandolo, come direbbe Zoja, del dono rituale della «benedizione»¹⁸². Anche dove si fa esplicito riferimento allo schema edipico, come ad esempio nel caso dello *Spasimo di Palermo*, il padre è una figura debole, uno scrittore afasico, e il conflitto col figlio risulta sfocato. A dispetto del suo fascismo e del suo spregio per il pericolo, il padre di *Anatomia della battaglia* è un padre castrato, velleitario e inetto. La radicale opposizione ideologica tra padre fascista e figlio comunista conduce non ad un conflitto, bensì ad un'identificazione tra i due nel segno di una comune inettitudine.

Alla luce di queste osservazioni ritengo dunque inopportuno parlare di conflitto edipico rispetto a questi romanzi.

Un'analoga crisi del modello edipico è individuabile anche in alcuni film sul terrorismo: penso ad esempio a *Colpire al cuore* (1982) di Gianni Amelio, la storia di un ragazzino tredicenne che denuncia alla polizia il proprio padre, un professore universitario (interpretato da Jean Louis Trintignant) fiancheggiatore di una coppia di giovani terroristi. A dispetto del tema edipico più volte evocato dalla critica, il figlio qui non si ribella contro l'*imago* paterna, ma intende al contrario restituire al proprio padre il suo ruolo di maestro e di guida morale.

1994, e del romanzo *Klagenfurt 3021*, Fahrenheit 451, Roma 2005. Si veda in proposito G. Tabacco, *Libri di piombo*, cit.

¹⁸² Cfr. L. Zoja, *Il gesto di Ettore*, cit. p. 268.

Capitolo II

L'eros del terrore

La vita interiore di Alberto Moravia e *L'odore del sangue* di Goffredo Parise riflettono il clima politico e sociale dell'Italia della seconda metà degli anni Settanta: l'inasprirsi della corruzione politica, della criminalità, e soprattutto dei terrorismi di destra e di sinistra; un'Italia insomma che, per citare il titolo di un noto film, sembra giunta ad un "ultimo atto"¹⁸³.

Ho scelto di dedicare a questi romanzi un capitolo specifico perché entrambi interpretano il terrorismo come una malattia e una perversione borghese, ricorrendo ad una rappresentazione molto esplicita del sesso. E' una chiave di lettura impiegata anche da alcuni film erotici come *Kleinhoff Hotel* (1977) di Carlo Lizzani e *La caduta degli angeli ribelli* (1981) di Marco Tullio Giordana, entrambi incentrati sull'incontro tra una donna borghese e sposata e un giovane terrorista, che intrattengono una breve ma intensa "vacanza" erotica che giunge al termine con l'uccisione da parte della donna del suo amante. Analizzando questo filone cinematografico, Alan O'Leary ha osservato che «la raffigurazione del desiderio nella rappresentazione esplicita del rapporto sessuale diventa un corrispettivo dell'irruzione del terrorismo nella vita pubblica»¹⁸⁴. Il sesso ha un dunque un valore metaforico e allusivo. In un recente saggio dedicato a Moravia e Parise, Gianluigi Simonetti ha messo in luce il significato delle metafore sessuali in molte opere letterarie di questo periodo:

La metafora sessuale funziona appunto come una metafora, allude cioè, volente o nolente, ad altri contenuti, e più specificamente all'epoca cruciale che questi romanzi attraversano – dall'inizio alla fine degli anni Settanta, attraverso la stagione del terrorismo e il rapimento Moro, nel presentimento della restaurazione degli Ottanta: la fine, in Italia, della palingenesi sessantottina, il

¹⁸³ *Italia: ultimo atto?* (1977) di Massimo Pirri.

¹⁸⁴ A. O'Leary, *Tragedia all'italiana*, cit., p. 144. *Ultimo tango a Parigi* (1972) di Bernardo Bertolucci costituisce, secondo il critico, l'archetipo di questi film.

tramonto della speranza di un cambiamento epocale.¹⁸⁵

La diffusione della sessualità quale strumento conoscitivo è la conseguenza della sua stessa centralità nell'immaginario collettivo, in anni attraversati da repentine rivoluzioni culturali e antropologiche che di fatto hanno incentivato un atteggiamento "liberato" rispetto al tema sessuale:

E' proprio in quella fase, del resto, che il sesso entra visibilmente nella scena pubblica italiana ed europea, ed affolla in forme inedite il sistema delle arti (la letteratura, il teatro, ma soprattutto il cinema). Cambia, visibilmente, il rapporto con la censura: ciò che in precedenza era soprattutto una esperienza privata, da evocare in forma perifrastica ma da non mostrare, diventa un tema decisivo, ad alta caratura allegorica, che è legittimo e anzi doveroso descrivere frontalmente, ostentare, sviscerare.¹⁸⁶

La vita interiore.

Pubblicata nel giugno del 1978, un mese dopo la morte di Aldo Moro¹⁸⁷, *La vita interiore* appartiene al terzo periodo della produzione moraviana, la fase detta da Geno Pampaloni «dell'ossessione», durante la quale lo scrittore «non vuole perdere il passo dei tempi e si adatta al ruolo di nipotino di Freud e di Marx; ne diviene per così dire, il Bignami»¹⁸⁸.

Con la *Vita interiore*, Moravia ha voluto calare nella forma del romanzo-saggio le idee maturate nel corso degli anni Settanta sul terrorismo e la contestazione giovanile, confermando così la sua

¹⁸⁵ G. Simonetti, *Gli uomini che guardano. Moravia e Parise*, in «Nuovi Argomenti», n. 55, luglio-settembre 2011, p. 55.

¹⁸⁶ Ibidem.

¹⁸⁷ «[...] correggevo le bozze della Vita interiore in quel mese d'aprile del '78 durante il quale Moro era prigioniero delle brigate rosse. [...] leggevo delle montagne di giornali in cui si parlava a fondo dell'argomento del mio romanzo e cioè del terrorismo. Argomento che avevo cominciato a trattare sette anni prima, nel 1971» (A. Moravia - A. Elkann, *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano 1987, p. 267).

¹⁸⁸ G. Pampaloni, *Realista utopico*, saggio introduttivo a Alberto Moravia, *Opere 1927-1947*, Bompiani, Milano 1986.

particolare attitudine a produrre opere sempre in dialogo con i temi e le questioni di volta in volta all'ordine del giorno nel dibattito sia letterario che politico: penso, ad esempio, all'*Attenzione* (1965) e a *Io e lui* (1971), testi in cui lo scrittore romano “risponde” a questioni e tematiche sollevate rispettivamente dalla Neoavanguardia e dal dibattito sulla liberazione sessuale¹⁸⁹. Nonostante le numerose stroncature (tra cui quella dell'amica Natalia Ginzburg¹⁹⁰), *La vita interiore* riuscì, come era prevedibile, a imporsi nel dibattito pubblico al punto da spingere Gianni Barcelloni a trarne un film, *Desideria: la vita interiore*, salvo poi cadere ben presto nel dimenticatoio della letteratura italiana. A colpire l'attenzione dei primi lettori per questo libro “scandaloso” era non solo il tema del terrorismo ma anche la rappresentazione cruda ed eccessiva del sesso, che gli valse, infatti, il sequestro per oscenità nel 1979.

Considerato da alcuni il romanzo più terribile di Moravia¹⁹¹, di sicuro è stato il più difficile e faticoso per il suo autore¹⁹². Questi, infatti, scrisse ben sette stesure prima di arrivare a quella definitiva e incominciò il lavoro nel 1971: un tempo incredibilmente lungo se si pensa alla proverbiale velocità della sua penna. L'unico precedente in tal senso è costituito da *Le ambizioni sbagliate*, il suo secondo romanzo nel quale si proponeva di emulare gli intrecci complessi e articolati dei grandi romanzi russi. Per quanto riguarda il romanzo del '78, l'ostacolo

¹⁸⁹ A tal proposito più di venti anni fa Cristina Benussi aveva già osservato che «Moravia è il primo ad aver acquisito la tecnica di scrittura che Ferretti definisce “ingegneria letteraria”, da cui esce un romanzo progettato a tavolino, con tutte le conseguenze che sappiamo e che ha fatto di Eco e Calvino [...] gli scrittori del momento» (cfr. C. Benussi, *Il punto su: Moravia*, Laterza, Bari 1987). Di recente anche Alfonso Berardinelli ha osservato che lo scrittore romano fu «un grande autore divenuto con il tempo il miglior agente editoriale di se stesso. In questo Moravia ha fatto scuola. Oggi in Italia il romanzo è soprattutto un'invenzione degli uffici commerciali. L'attuale sovrapproduzione di narrativa sembra avere in lui un maestro e un precursore» (cfr. A. Berardinelli, *Non incoraggiate il romanzo*, cit., p. 64).

¹⁹⁰ Cfr. N. Ginzburg, *Scambio di parole con Moravia*, in “La Stampa”, 25 giugno 1978.

¹⁹¹ L. Gervasutti, *Fantasma di Moravia. Gli intellettuali tra romanzo e realtà*, Aviani, Udine 1993, p. 67.

¹⁹² Moravia ha dichiarato infatti: «*La vita interiore* è un romanzo che mi è costato ancora più lavoro delle *Ambizioni sbagliate*. Cinque anni per *Ambizioni sbagliate*, sette per *La vita interiore*», (A. Moravia – A. Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 266).

principale è consistito, invece, nella necessità di confrontarsi con un fenomeno troppo drammaticamente attuale e del tutto inedito di fronte al quale gli intellettuali italiani non possedevano gli strumenti interpretativi adeguati. Nel decennio dal '68 al '78, Moravia ha assistito alla crescita e al progressivo spegnersi dei movimenti rivoluzionari emersi nella seconda metà degli anni Sessanta, alla loro divisione in gruppi fortemente ideologizzati, alcuni dei quali, come per reazione all'incipiente riflusso nel privato, abbracciarono la lotta armata.

Desideria è infatti un'adolescente appartenente alla borghesia romana che, istigata dalla sua misteriosa Voce interiore, si rivolta contro la sua stessa classe al punto da progettare il sequestro di sua madre, Viola, per finanziare un gruppo armato di estrema sinistra. Il suo racconto incomincia negli anni dell'adolescenza. Desideria, dodicenne, è una ragazzina grassa e brutta simile ad un'«oloturìa». La sua vita cambierà a seguito di un'esperienza traumatica. Un giorno, infatti, volendo recuperare le chiavi del frigorifero che la madre, per impedirle di ingozzarsi di cibo, teneva nel cassetto del comò, Desideria entra di nascosto nella sua camera e vede la madre partecipare ad un grottesco *ménage à trois* con la cameriera e il suo amministratore, Tiberi. A seguito di quest'incidente, Viola confessa a Desideria di averla adottata e che la sua vera madre è in realtà una prostituta che non aveva i soldi per mantenerla. Inizia così a maturare il desiderio di rivolta nell'animo di Desideria che nel frattempo dimagrisce diventando una bellissima ragazza: «una mattina [...] sono andata nel bagno, ho fatto la doccia e poi, senza asciugarmi, sono andata allo specchio e mi sono guardata. [...] allora d'improvviso mi sono accorta che non ero più grassa e che ero bella»¹⁹³. A questa «trasformazione da fiaba»¹⁹⁴ fa seguito l'ingresso nella sua vita di una misteriosa Voce interiore, un'invenzione narrativa suggerita a Moravia dalla lettura dei verbali d'interrogatorio di Giovanna d'Arco¹⁹⁵, la celebre pulzella d'Orleans che, ispirata da una voce divina, guidò il suo popolo contro l'esercito inglese. La Voce suggerisce a

¹⁹³ A. Moravia, *La vita interiore*, Bompiani, Milano 2009, d'ora in avanti *Lvi*, p. 45.

¹⁹⁴ *Ivi*, p. XIV.

¹⁹⁵ Cfr. E. Siciliano, *Alberto Moravia. Vita, parole e idee di un romanziere*, Bompiani, Milano 1982, p. 118.

Desideria il progetto di un «Piano di trasgressione e dissacrazione»: «la Voce - racconta la ragazza - voleva che alle leggi, norme, istituzioni, consuetudini, regole, divieti e tabù della morale io contrapponessi altrettante trasgressioni e dissacrazioni»¹⁹⁶. Queste trasgressioni e dissacrazioni rimangono però entro un orizzonte esclusivamente simbolico. Così, ad esempio, per dissacrare il valore della proprietà privata, Desideria ruba un portacipria. La cultura viene, invece, dissacrata compiendo un bizzarro «rito scatologico» ed «escrementizio» su di una «bella edizione di carta sottile»¹⁹⁷ dei *Promessi sposi*.

La Voce impone, inoltre, alla ragazza di rimanere vergine fino a quando non avrà incontrato un autentico rivoluzionario a cui offrire il proprio corpo: una scelta ascetica che si configura come una rivolta contro la perversità della famiglia borghese rappresentata da Viola e Tiberi. Attraverso questi personaggi, Moravia conferma una volta per tutte il suo giudizio negativo sull'istituzione familiare considerata un rottame, «un guscio vuoto, un membro atrofizzato del corpo sociale»¹⁹⁸, «una vera e propria associazione a delinquere»¹⁹⁹ fondata sul tabù dell'incesto. Lo stesso nome della madre, Viola, rimanda al verbo “violare” riflettendo così un aspetto centrale della sua personalità, continuamente oscillante tra amore filiale e erotismo incestuoso, in una dissociazione persino fisica che ha qualcosa di marionettistico: «se la guardavi di faccia - spiega Desideria - vedevi una donna matura, dal corpo sciupato, smontato, disfatto. [...] se le dicevi di voltarsi, allora vedevi la schiena di una donna giovane, sotto i trent'anni». Tiberi rappresenta, invece, l'ennesima reincarnazione del Leo Merumeci degli *Indifferenti*; anche lui è un personaggio dissociato, caratterizzato, da un lato, da una sessualità non riproduttiva e antifamiliare, come segnala la sua preferenza per la sodomizzazione, e dall'altro, da una bizzarra forma di devozione per i valori cattolici.

¹⁹⁶ *ivi*, p. 95.

¹⁹⁷ *ivi*, p. 135.

¹⁹⁸ C. Ravaoli – A. Moravia, *La mutazione femminile: conversazione con Alberto Moravia sulla donna*, Bompiani, Milano 1975, p. 29.

¹⁹⁹ A. Moravia, *Intervista sullo scrittore scomodo*, a cura di N. Ajello, Laterza, Roma 1978, p. 193.

L'incontro di Desideria con Erostrato, un giovane sottoproletario imborghesito, imprime una svolta alle vicende. Egli diviene amante di Viola al solo scopo di farsi mantenere, e, nello stesso tempo, propone alla ragazza di entrare a far parte del gruppo rivoluzionario di cui dice di essere membro. Questa accetta sperando di poter realizzare i propri progetti e decide così di offrire la propria verginità a Quinto, il "compagno di Milano" al quale propone di sequestrare la propria madre e finanziare con il riscatto ottenuto il suo gruppo rivoluzionario. In un primo tempo favorevole all'azione, Quinto si tirerà poi indietro, mettendo così a nudo la sua vera natura piccolo-borghese. Irritata e delusa, Desideria prende finalmente atto del suo fallimento: «il mio destino non era di sfociare con il torbido torrente della mia rivolta nel gran mare limpido della rivoluzione; ma di agitarmi senza tregua e invano in questa rivolta, come in un impuro pantano dal quale non potevo uscire»²⁰⁰. E conclude: «ero stata borghese, ero borghese, sarei rimasta borghese per sempre». L'unica strada che le resta è allora quella dell'omicidio. Per ordine della Voce, infatti, Desideria ucciderà Tiberi e Quinto.

Genesi e struttura del testo.

Nella recensione di Moravia ad un film ormai introvabile risalente al 1969, *Gatto selvaggio* di Andrea Frezza, possiamo rilevare alcuni elementi interessanti che ci aiutano a ricostruire la genesi della *Vita interiore*. *Gatto selvaggio* racconta la storia di uno studente convinto che la distruzione della società borghese sia da attuarsi al più presto e decide così di passare da solo all'azione diretta in disaccordo con i compagni a suo parere troppo riformisti. Nella sua recensione dal titolo eloquente *Raskolnikov in motoretta*²⁰¹, lo scrittore romano prende le distanze dalla lettura dominante tendente a considerarlo un film politico, mettendone in luce al contrario la dimensione esistenzialistica - non a caso fa il nome di Dostoevskij - nonché la «strana qualità onirica come di rappresentazione di un sogno».

²⁰⁰ *Lvi*, p. 397.

²⁰¹ A. Moravia, *Raskolnikov in motoretta*, in "L'Espresso", 9 novembre 1969, ora in Id., *Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*, Bompiani 2010, p. 786-788. Su *Gatto selvaggio* vedi anche Ch. Uva, *Schermi di piombo*, cit., p. 21.

Egli sottolinea, inoltre, come nel film la narrazione segua un percorso ascendente nel quale il protagonista «cerca di “dissacrare” tutte le istituzioni [...]: religione, famiglia, salotto borghese». Si tratta dello stesso espediente narrativo del “Piano di trasgressione e dissacrazione” che dieci anni dopo farà compiere a Desideria, la quale, così come il protagonista del film nell’interpretazione moraviana, «è per l’azione prima della coscienza».

Nella lunga intervista rilasciata a Enzo, Siciliano Moravia raccontava così la genesi della *Vita interiore*:

L’idea mi è nata nel '68. Doveva essere un romanzo breve che volevo intitolare *Operazione Oloferne*. Pensavo a un sequestro, a un rapimento, a un ricatto. Un gruppetto di giovani, per motivi politici, lo metteva in atto. Erano anni in cui di sequestri simili non se ne parlava: sarebbero venuti poi. Insomma, questi studenti avrebbero rapito un industriale, avrebbero chiesto denaro alla moglie per finanziare il loro gruppo eversivo. Avevo letto quel che accadeva in sud-America: i tupamaros conducevano a segno imprese di questo genere. Intuii che i giovani del '68 le avrebbero importate in Italia. Il romanzo doveva essere qualcosa di assai simile a una *sofie* gidiana, un romanzo ironico. La ragazza del gruppo era già Desideria. [...]

Questo romanzo, nel modo in cui era andato configurandosi, era realistico, era raccontato dall'esterno. Non mi soddisfaceva. Pensai di rovesciare la prospettiva: di interiorizzarlo. Desideria prese così a colloquiare con la “Voce”. [...]

Prima il romanzo era in terza persona; poi sono passato alla prima. Quindi è diventato un romanzo a interrogatorio: la ragazza raccontava la propria vita a qualcuno che non si sapeva chi fosse, - forse uno psicanalista. [...] finché ho pensato che l'unica soluzione possibile fosse che io, il narratore, interrogassi il personaggio.²⁰²

L’allusione al mito biblico di Giuditta e Oloferne nel titolo del primo abbozzo segnala come fosse già presente allora la volontà di coniugare la rappresentazione del terrorismo con quella del perturbante femminile. Il lungo lavoro di stesura è stato volto ad una progressiva erosione di riferimenti diretti ed espliciti all'attualità della cronaca. Inizialmente, il

²⁰² E. Siciliano, *Alberto Moravia*, cit., p. 117-118.

terrorismo era tematizzato con maggiore convinzione mentre nella versione conclusiva esso viene decontestualizzato o, per meglio dire, “interiorizzato”. Di conseguenza, «i fatti pubblici avvenuti in Italia in quegli anni sono taciuti, o appena nominati»²⁰³. Questa scelta risponde ad una determinata interpretazione del terrorismo, il quale sarebbe un fenomeno «prevalentemente privato», poiché secondo Moravia, «la violenza non può non essere privata»²⁰⁴.

Nella versione finale il romanzo è diviso in tre parti, *La casa degli appuntamenti*, *Gli anni criminali*, *Il gruppo e l'orgia*, composti rispettivamente da due, sei e sette capitoli e preceduti da un prologo dal tono pirandelliano:

Questo romanzo è un'intervista che il personaggio indicato con il nome di “Desideria” ha concesso all'autore indicato con il nome “Io” durante i sette anni che è durata la stesura del libro. Come tutti i personaggi, Desideria non è raccontata dal romanziere bensì gli racconta se stessa.²⁰⁵

Il testo è costruito quindi come un lungo dialogo-intervista nel quale Desideria, la protagonista, racconta la sua vita all'autore. Il dialogo tra loro avviene in un presente sospeso e astratto privo di profondità e spessore. L'azione del romanzo è invece tutta quanta proiettata nel passato. Le tecniche propriamente narrative impiegate da Desideria sono il riassunto ma soprattutto la descrizione. L'impressione del lettore è quella paradossale di una storia descritta, non narrata, come se ci si trovasse di fronte ad una serie di *tableaux vivants*. *La vita interiore* anticipa in questo senso l'aspetto visuale e voyeuristico dello stile narrativo dell'*Uomo che guarda* (1986)²⁰⁶.

²⁰³ R. Donnarumma, *Storia, immaginario, letteratura*, cit., p. 460.

²⁰⁴ *Sedici domande di Renzo Paris a Alberto Moravia*, in A. Moravia, *Impegno controverso. Saggi, articoli, interviste: trentacinque anni di scritti politici*, Bompiani, Milano 2008, p. XLVI.

²⁰⁵ Nell'edizione del testo a cui faccio riferimento tale prologo è collocato prima dell'introduzione al testo di Daniela Mangione, “*Contro*” *La vita interiore*.

²⁰⁶ Per un approfondimento di questo tema rinvio al già citato saggio di G. Simonetti, *Gli uomini che guardano*, cit. p. 45. Voyeurismo e scopofilia sono del resto temi ampiamente sviluppati anche nella *Vita interiore*: Viola è affetta da «una forma di voyeurismo esistenziale» (*Levi*, p. 253): «non faceva che fotografarmi: era la sua maniera

Un brano emblematico in tal senso, anche per il suo ruolo di motivo ricorrente e di scena-madre all'interno del romanzo, è quello in cui Desideria racconta la visione del *ménage à trois* in cui le capita involontariamente di imbattersi all'età di dodici anni:

Quando mi sono accorta che la stanza era illuminata e che i tre che credevo al cinema erano invece qui, era troppo tardi per ritirarmi. Così mi sono fermata sulla soglia, forse più per curiosità che per timore, il tempo di un lungo sguardo.

Io: Cosa hai visto?

Desideria: Il letto mi stava di fronte, basso e largo. Viola, completamente nuda, stava carponi sul letto, la testa chinata verso il guanciale, il sedere più alto della testa. Chantal, nuda anche lei, stava ritta presso il capezzale, in un atteggiamento calmo e naturale, come di attesa contemplativa, una mano appoggiata sulla testata del letto, l'altra pendente lungo il fianco, i capelli biondi e lunghi sciolti da una parte, sulla spalla sinistra, i grandi occhi azzurri rivolti verso Viola, con uno sguardo curiosamente attento, come chi sorveglia un'operazione difficile e ne segue l'esito con interesse. Tiberi, infine, nudo anche lui, stava ritto in piedi dietro Viola, le due mani sui fianchi di lei, il ventre proteso in avanti, in modo da farlo aderire alle natiche di lei.²⁰⁷

Il carattere plastico e visivo di questa scena è rafforzato oltretutto dal suo confronto, sviluppato a lungo da Desideria, con delle stampe erotiche giapponesi che alcuni anni prima Viola aveva portato da un viaggio in Giappone.

Come si è già potuto osservare nel brano appena citato, l'autore interviene molto spesso con domande e richieste di chiarimenti incalzanti che interrompono lo sviluppo drammatico degli eventi, costringendo Desideria a spiegare e puntualizzare di volta in volta i significati sottesi ad ogni episodio per soddisfare le sue curiosità. Giovanni Raboni ha parlato molto giustamente di «volontà recensoria, volta cioè alla dichiarazione più che alla rappresentazione, alla spiegazione più che all'interpretazione»²⁰⁸. Questo perpetuo ed estenuante autocommentarsi

di amarmi» (ibidem), racconta Desideria al suo intervistatore.

²⁰⁷ *Lvi*, p. 32.

²⁰⁸ G. Raboni, *Una voce le comanda di distruggere tutto*, in "Tuttolibri", n. 24, 24 giugno 1978.

del testo conferisce alla scrittura un carattere estremamente didattico e pedante, assente nel successivo romanzo dell'86, e che, insieme ad un registro stilistico medio-mimetico interrotto da frequenti «smagliature di un poeticismo lirico»²⁰⁹, suggerisce piuttosto un confronto con il genere servile delle didascalie dei copioni cinematografici.

Grazie all'introduzione della Voce, Moravia ha affermato di essersi «tolto dai piedi il romanzo psicologico, sociologico, realista in favore di una meccanica interiore». Già divisa nel doppio ruolo di voce narrante e di personaggio, Desideria viene così ulteriormente dissociata dalla Voce, il cui intervento esterno determina di volta in volta le tappe della sua progressiva trasformazione da ingenua adolescente pariolina in terribile assassina. Si tratta con tutta evidenza di un artificio formale desueto, direi quasi primitivo rispetto alle forme più evolute in senso realistico di rappresentazione del vita psichica²¹⁰, che se, da un lato, si presta bene a esprimere la regressione del personaggio-uomo in automa, dall'altro, rende lo sviluppo della trama meccanico e schematico.

Donne in rivolta.

Lo scrittore ha affermato di aver trovato ispirazione per il personaggio di Desideria dalla fotografia di una manifestazione del Sessantotto che ritraeva «una ragazza molto bella, che alza il pugno chiuso e canta. La mia Desideria è nata lì»²¹¹. Vestita con il suo «maglione slentato e dei pantalonacci di cotone», la giovane eroina moraviana è, in effetti, un personaggio emblematico del clima sessantottesco, sebbene ad un certo punto del suo racconto lei stessa ci tenga a precisare di non essere stata al corrente della «contestazione che in quel momento divampava (si era nel 1968)»²¹².

Diversamente da Pasolini, Moravia ebbe all'inizio un atteggiamento interlocutorio nei confronti dei giovani studenti del Sessantotto, vedendo in essi delle incarnazioni dei personaggi “rivoltati” dei suoi romanzi.

²⁰⁹ V. Spinazzola, *Il doppio gioco dello scrittore*, in “L'Unità”, 16 luglio 1978.

²¹⁰ Cfr. G. Mazzoni, *Romanzo e psicologia*, in AA.VV., *Per Romano Luperini*, cit., p. 81.

²¹¹ E. Filippini, *Alberto Moravia: quando incontrai la vergine rivoluzionaria...*, in “La Repubblica” 11-12 giugno 1978.

²¹² *Lvi*, p. 163.

Nonostante queste dichiarazioni di profonda empatia, non dimentichiamo che Moravia è probabilmente l'intellettuale più contestato dai giovani sessantottini: per capirlo basta rileggersi la trascrizione del colloquio tra lo scrittore romano e alcuni *leader* del movimento studentesco avvenuto presso la sede dell' "Espresso"²¹³.

Il tema della rivolta è, com'è noto, il filo rosso di tutta l'opera di Moravia, come egli stesso ha più volte orgogliosamente rivendicato: «Io sono un "rivoltato". La rivolta è sempre presente, in misura più o meno visibile, in tutti i miei libri»²¹⁴. Desideria è una figura di "rivoltata" al pari di Michele Ardengo o Luca Mansi, protagonisti rispettivamente degli *Indifferenti* e della *Disubbidienza*. Tra Desideria e il primo di questi personaggi, lo stesso scrittore ha stabilito più volte un confronto, osservando che entrambi rispondono in modi diversi al medesimo problema del rapporto con il reale attraverso l'azione e della giustificazione morale dell'azione. Michele «vorrebbe uccidere l'uomo che è l'amante al tempo stesso di sua madre e di sua sorella»:

Ma, essendo indifferente, cioè privo di una giustificazione assoluta, dimentica di caricare la pistola. [...] ne *La vita interiore* la pistola spara e uccide. E spara e uccide perché la protagonista, Desideria, ha una "voce" (presa in prestito dagli interrogatori di Giovanna d'Arco ma che, in realtà, è il "super ego" di Freud) che la consiglia e la dirige.²¹⁵

La giustificazione assoluta è ottenuta da Desideria a prezzo dell'alienazione e della dissociazione, mentre in Michele l'indifferenza diventava paradossalmente una forma di garanzia di autenticità rispetto ad un sistema di valori falso e ottuso. A differenza che nei suoi predecessori, la "rivolta" di Desideria degenera in "rivoluzione". Quest'ultima ha un carattere razionale e ideologico che soffoca e congela

²¹³ *Processo a Moravia*, "L'Espresso", 25 febbraio 1968, ora in A. Moravia, *Impegno controverso*, cit., p. 93. "Mao sì Moravia no" è inoltre uno dei tanti *slogan* pronunciati dagli studenti nei cortei studenteschi a Milano, cfr. Sandro Viola, "Trenta e lode a Mao Tse Tung", "in "L'Espresso", 3 marzo 1968.

²¹⁴ C. Ravaioli – A. Moravia, *La mutazione femminile*, cit., p. 26-7.

²¹⁵ A. Moravia, *Breve autobiografia letteraria*, in Id., *Opere 1927-1947*, Bompiani, Milano 1986, a cura di G. Pampaloni, p. XXVI.

l'originario spirito di rivolta, di natura eminentemente istintuale e fisiologica.

Il disprezzo per la cultura affratella ulteriormente l'eroina moraviana ai giovani sessantottini, e vale la pena ricordare come l'«odio della cultura» di quest'ultimi avesse radici, a detta dello scrittore romano, in una loro presunta educazione fascista: «Certamente sui giovani, specialmente in Italia, ha influito la polemica tradizionale dei padri fascisti, qualunquisti e cattolici contro la cultura. Non si cresce impunemente in ambienti nei quali l'odio della cultura è, per dirla in maniera appunto familiare, di casa»²¹⁶.

Per raccontare la degenerazione della rivolta studentesca in violenza terroristica Moravia ha fatto ricorso a un personaggio femminile perché, a suo avviso, la donna possiede uno sfondo selvaggio che le impedisce di integrarsi completamente nelle regole della società. In molte occasioni lo scrittore ha espresso, inoltre, la sua opinione secondo cui le donne detengono una naturale superiorità sessuale che in passato l'uomo riusciva a contenere attraverso numerosi tabù: «C'è una forte superiorità sessuale della donna sull'uomo. Contro un orgasmo dell'uomo, la donna può avere molti orgasmi. Il che vuol dire che è tendenzialmente poligama. [...] I tabù elevati attorno a lei da parte degli uomini hanno questo significato: limitare quella superiorità, disinnescarne il carattere devastante»²¹⁷. I mutamenti sociali e culturali degli anni Settanta stavano provocando, appunto, l'erosione di questi ultimi mettendo in crisi l'immagine della donna tradizionale e, di riflesso, la percezione che l'uomo ha della sua identità. L'immaginario dell'epoca è pieno di figure di donne violente e aggressive che mettono in scena un ribaltamento del tradizionale ordine simbolico. Restando nel campo cinematografico si pensi ad esempio a *Ciao maschio* (1978) di Marco Ferreri o a *Ultimo tango a Parigi* (1972) di Bernardo Bertolucci, due film nei quali l'ordine che si pretende naturale viene ribaltato e le donne violentano o uccidono i loro uomini; ma possiamo risalire fino al 1968 con *La ragazza con la pistola* di Mario Monicelli, una commedia di costume tra le meno risolte del

²¹⁶ A. Moravia, *La contestazione studentesca*, in Id., *Impegno controverso*, cit., p. 127.

²¹⁷ E. Siciliano, *Alberto Moravia*, cit., p. 111.

grande regista recentemente scomparso, ma che nondimeno dimostra la maggiore permeabilità del cinema di genere rispetto a quello d'autore nei confronti dei cambiamenti sociali. Occorre leggere questi "testi" come sintomi attraverso i quali affiora l'insicurezza e la crisi d'identità maschile dell'inconscio collettivo.

Per quanto riguarda *La vita interiore*, il fascino perturbante di Desideria allude metaforicamente all'ascesa delle donne nella sfera pubblica italiana, alla loro messa in discussione dei valori della società patriarcale. Probabilmente sollecitato dalla sua compagna, Dacia Maraini²¹⁸, Moravia si è interessato molto nel corso degli anni Settanta al movimento femminista e al conflitto di genere, come testimoniano le tre raccolte di racconti-monologhi al femminile, *Il paradiso* (1970), *Un'altra vita* (1973) e *Bob* (1976), che, sotto molti punti di vista, possono essere considerati il laboratorio di gestazione del romanzo del 1978. Due racconti in particolare sono vicini alla *Vita interiore* dal punto di vista contenutistico: *Bob* contenuto nell'omonima raccolta, incentrato sulla figura di una ragazza cresciuta in seno alla contestazione, e *Dentro e fuori*, nel quale è messa in scena una dissociazione interiore del personaggio analoga a quella del romanzo.

La vita interiore non è tuttavia né un romanzo femminista né un romanzo sul femminismo per almeno due motivi²¹⁹. In primo luogo, la forza allusiva del perturbante femminile viene attutita sul piano formale dalla cornice narrativa, nella quale Desideria diventa oggetto del desiderio di Io, l'autore-intervistatore, confermando in tal modo l'ordine simbolico che riduce la donna al ruolo di oggetto sessuale dell'uomo²²⁰.

²¹⁸ Dacia Maraini è autrice dei romanzi *Memorie di una ladra* (1973) e *Donna in guerra* (1975).

²¹⁹ Questo spiega i pareri contrastanti del mondo femminile nei confronti del romanzo moraviano. C'è chi l'ha letto in chiave anti-femminista (A. Cambria, *Come donna Moravia mi ha offeso*, "Il Giorno", 5 luglio 1978; P. Carrano, *La vita inferiore*, "Noi donne", 16 luglio 1978) e chi invece lo considera un elogio del femminismo (D. Porzio, *La vita interiore di Alberto Moravia*, "Panorama", 11 luglio 1978 e P. Spriot, *Moravia: un impérieux besoin d'agir*, "Le Figaro", 23 marzo 1979).

²²⁰ Non a caso Moravia ha affermato che nel corso della stesura del romanzo si identificava con il personaggio della madre: «attraverso la madre potevo immaginare di avere un rapporto sessuale con la ragazza» (E. Siciliano, *Alberto Moravia*, cit., p. 118). La

In secondo luogo, l'ascesi rivoluzionaria di Desideria intrattiene una relazione problematica con il tema dell'emancipazione femminile, rivolto piuttosto verso una "liberazione" del corpo dalla schiavitù della morale patriarcale. Il moralismo rivoluzionario di Desideria le impone la salvaguardia della verginità, con la quale Moravia vuole esprimere il suo convincimento secondo cui il terrorismo sottenderebbe «una visione del mondo di tipo genericamente religioso»²²¹. La verginità finisce, tuttavia, con l'assumere ugualmente un carattere perturbante: lo si evince in modo particolare nel corso di quella fase del "Piano di trasgressione e dissacrazione" che ha per oggetto l'amore. A metà del romanzo Desideria racconta la relazione avuta con Giorgio, un giovane di buona famiglia che facendola innamorare l'allontana per un po' di tempo dai suoi progetti rivoluzionari. Per via dell'imperativo della verginità, la loro vita sessuale si realizza esclusivamente attraverso dei rapporti orali, nel corso dei quali Desideria scopre di provare piacere nel momento in cui spia «l'effetto castratorio nella persona del mio amante». Ciò che in apparenza può sembrare «un atto d'amore» si rivela così «una segreta, sistematica volontà di morte»²²². Benché non venga mai esplicitamente rievocato, possiamo scorgere qui le tracce del mito di Penthesilea. Viene in mente in particolare la versione del mito greco raccontataci dalla tragedia di Heinrich von Kleist, in cui la donna guerriera finisce per sbranare Achille. Alla luce dell'originale recupero di Kleist nella stesura del successivo *1934* (1982), a mio avviso, non è così azzardato pensare che, scrivendo *La vita interiore*, Moravia si sia potuto ricordare di questo testo.

Il linguaggio della rivoluzione.

L'alienazione della rivolta in nome dell'ideologia rivoluzionaria

mia interpretazione è molto vicina a quella proposta da Sharon Wood secondo la quale *La vita interiore* «reveals the tension between the creating mind and what is created, the writer and what is written, the lover and the beloved. The act of love is subsumed to the act of writing, and the created character becomes a function of the imagining, desiring self» (S. Wood, *Women as Object. language and gender in the work of Alberto Moravia*, Pluto Press, London 1990, p. 79).

²²¹ A. Moravia, *Impegno controverso*, cit., p. 282.

²²² *Lvi*, p. 205-6.

avviene prima di tutto tramite il linguaggio. *La vita interiore* compie infatti una vera e propria parodia del gergo post-sessantottesco. Durante un viaggio in treno, ad esempio, un amico di Desideria che vuole farsi bello ai suoi occhi le impartisce una lezione di marxismo, davanti ai membri di una famiglia seduti nel loro stesso scompartimento e intenti alla preparazione del pranzo. «Alle nostre frasi sul plus-valore, - racconta la ragazza - sull'alienazione, sull'espropriazione degli espropriatori, ecco subentrare le loro sui formaggini, sul prosciutto, sulle uova sode, sul vino»²²³. Un aspetto ancor più comico e marionettistico assumono i battibecchi tra Quinto e Erostrato riguardanti «certi gruppi del Nord che piombavano nei supermarket, prendevano quel che volevano e se ne andavano senza pagare»:

Erostrato ha detto: “Assalto alla merce.” E subito, pronto, Quinto l'ha beccato: “Esproprio proletario.” Poi Erostrato ha detto, parlando delle case in cui venivano tenuti rinchiusi i sequestrati politici: “Appartamento” e Quinto l'ha corretto: “Carcere popolare.” Infine Erostrato ha alluso a un dirigente della Fiat chiamandolo: “Caporeparto” e Quinto ha detto: “Servo della multinazionale.” E così via e così via.²²⁴

La superiorità di Quinto su Erostrato risiede, dunque, esclusivamente nella sua maggiore conoscenza del linguaggio alla moda nei groppuscoli estremisti. Viene in mente l'opinione di Moravia sui giovani contestatori - i quali, a suo avviso, «parlano per slogan, cioè non si parlano: perché lo slogan [...] è la morte della parola»²²⁵ - e sul linguaggio dei comunicati brigatisti, proveniente «dalla profondità di quella stessa vecchia Italia parolaia che i terroristi volevano distruggere»²²⁶. Anche dal punto di vista linguistico, vi sarebbe, quindi, una relazione di identità tra terrorismo e borghesia italiana. Assimilando il gergo marxista-leninista in voga nella sinistra extraparlamentare degli anni Settanta alle *idées reçues* della borghesia, lo scrittore occulta di fatto la parentela tra il brigatismo e la

²²³ *Levi*, p. 110.

²²⁴ *Ivi*, p. 345.

²²⁵ A. Moravia, *Intervista sullo scrittore scomodo*, cit., p. 11.

²²⁶ A. Moravia - A. Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 22.

tradizione comunista.

1.5.Fasciocomunisti.

L'entrata in scena di Quinto, il "compagno di Milano", inaugura la parte più satirica e farsesca del romanzo. L'attesa del suo arrivo è vissuta da Desideria in modo trepidante, non esente da un certo bovarismo: «il "compagno di Milano". E già il suono di queste parole mi faceva fantasticare. Lo vedevo come un personaggio importante, fatale, decisivo; ma non riuscivo ad attribuirgli un volto. Era come se avessi aspettato l'uomo della mia vita, senza, però sapere chi era e com'era»²²⁷.

Alla stazione dove va a prenderlo insieme ad Erostrato, Desideria vive la sua prima grande disillusione. Giunto il treno sui binari, la ragazza si getta a braccia aperte su un uomo che somiglia ad Humphrey Bogart nel quale crede di riconoscere Quinto. Accortasi dell'errore, rimane delusa quando scopre che «il vero "compagno di Milano" non aveva proprio niente a che fare con Bogart»:

Era un uomo giovane, intorno ai trent'anni, non tanto alto, ma tarchiato, con la testa quasi senza collo affondata nelle spalle che erano grosse, muscolose e come imbottite, simili a quelle dei giocatori di palla ovale in America. Aveva un viso bianco e senza colori; gli occhi infossati, di un azzurro slavato; il naso dritto, corto e così magro da dare l'impressione di essere una cartilagine ricoperta della sola pelle; la bocca formata curiosamente, insieme carnosa e piatta e come schiacciata. [...] coi capelli molto corti, alla maniera dei tedeschi negli anni del nazismo.²²⁸

Desideria conclude poi la sua descrizione riferendo l'appellativo usato da Quinto per chiamare Erostrato, «"Ciao, terrone"», espressione che denuncia, a suo avviso, «qualcosa di provinciale, di regionale, di municipale, proprio il contrario della rivoluzione». Per di più Desideria intuisce molto presto «in maniera oscura e inspiegabile» «che era un assassino» e spiega di averne avuta conferma osservando il suo «pollice a "biglia"»: «avevo letto in un libro di chiromanzia che gli assassini hanno il

²²⁷ *Lvi*, p. 338.

²²⁸ *Ivi*, p. 340.

pollice a “biglia” , cioè con l’ultima falange rotonda. E lui l’aveva»²²⁹. Disgustata dalla sua volgarità ma allo stesso tempo succube degli ordini della Voce, la ragazza si offre comunque a quello che, alludendo al *Cantico dei cantici*, definisce più volte il suo “sposo”. Dopo aver consumato il rapporto, Quinto si accorge di aver i pantaloni sporchi di sangue mestruale e inveisce contro la ragazza: «“Porco Giuda, adesso ho i pantaloni tutti sporchi di sangue. Come faccio? Erano nuovi, messi per la prima volta proprio oggi. [...] Ma lo sai che sei proprio una stronza a non avermelo detto prima? Allora col cavolo che ti chiavavo”»²³⁰. La ragazza non può fare a meno di constatare come nella sua voce vi fosse «il furore del piccolo borghese ordinato e avaro che di fronte al danno di un oggetto di sua proprietà, perde la testa e sfoga un antico, rabbioso sentimento di frustrazione». Mentre Quinto è in bagno a lavarsi i pantaloni, Desideria scopre all’interno della sua giacca un taccuino nel quale sono appuntate tutte le sue spese quotidiane compresi i conti delle prostitute: emerge così la meticolosità e la squallida natura piccolo-borghese di questo “sedicente” rivoluzionario. Malgrado la sua appartenenza ad un gruppo di sinistra, dietro il quale si cela una più che ovvia allusione alle Brigate Rosse, Quinto riproduce sotto molti punti di vista un *habitus* maschile di tipo fascista evidenziato persino dal suo aspetto fisico e dai suoi «capelli molto corti, alla maniera dei tedeschi negli anni del nazismo». Il suo è, inoltre, uno di quei nomi latini molto apprezzati durante il Ventennio; lo stesso vale anche ovviamente per Tiberi, un personaggio con cui ha del resto molte cose in comune²³¹.

Moravia rappresenta dunque i brigatisti come dei fascisti e ripete quel pregiudizio diffuso nella sinistra che nega l’appartenenza dei terroristi al loro stesso universo politico, culturale e antropologico. L’orizzonte nel quale essi si muoverebbero resta sempre borghese, e più precisamente, di quella borghesia che ha sostenuto l’ascesa del fascismo. E’ una tesi espressa da Moravia in molti occasioni, come nel colloquio con Enzo

²²⁹ Ivi, p. 377-8.

²³⁰ Ivi, p. 381.

²³¹ Il suo nome potrebbe del resto anche riferirsi al fatto che si tratta del quinto personaggio del romanzo in ordine di apparizione dopo Desideria, Viola, Tiberi ed Erostrato.

Siciliano:

Nel Novecento, molto attiva da noi è la piccola borghesia. Questa piccola borghesia, fra il 1918 e il 1922, delegò ai gruppi fascisti - le parvero più moderni culturalmente - il proprio bisogno d'ordine. [...] Temo che la stessa cosa accada oggi con i gruppi terroristici di sinistra. Cosa vogliono i terroristi? Pulizia e ordine, - e fanno pulizia uccidendo coloro che considerano avversari. La loro figura sociale è quella del *révolté* piccolo-borghese²³².

O in quello con Renzo Paris:

nei momenti di massima crisi sociale ed economica, la piccola borghesia delega un gruppo di potere generazionale a intervenire con la violenza per operare una improbabile palingenesi del nostro paese. L'origine del fascismo, in senso generazionale e psicologico, al di là delle differenze ideologiche, non è stata diversa da quella del terrorismo. [...] In questo senso fascismo e terrorismo nascono dalla stessa matrice controriformistica, cioè dalla stessa volontà di regressione storica per cui il "già visto" si maschera da "non ancora visto".²³³

Alla luce di questa analogia tra gli anni Settanta e il Ventennio si capisce il sentimento di "già visto" confessato da Moravia nei giorni del sequestro Moro²³⁴. Sotto molti punti di vista, si tratta di una narrazione consolatoria nella misura in cui esclude il radicamento sociale della lotta armata e la sua relazione con il contesto industriale delle maggiori città del Nord.

Un romanzo comico?

Come ho già accennato, nel romanzo è presente un elemento comico e farsesco molto accentuato. Non per niente Moravia parlava a proposito della prima stesura di un «romanzo ironico» «assai simile a una *sotie* gidiana»; e del resto non è il solo in quegli anni a vedere la realtà

²³² E. Siciliano, *Alberto Moravia*, cit., p. 100.

²³³ *Sedici domande di Renzo Paris a Alberto Moravia*, in A. Moravia, *Impegno controverso*, cit., p. XLVII.

²³⁴ Cfr. A. Moravia, *La storia ripete i tragici errori*, in Id., *Impegno controverso*, cit., p. 284.

attraverso un filtro anti-tragico e grottesco. La comicità nella *Vita interiore* investe però soprattutto la rappresentazione della sessualità.

Il tema erotico è notoriamente una cifra caratteristica della scrittura di Moravia, il quale ne ha rivendicato più volte la valenza gnoseologica:

ogni romanziere dispone di una chiave per aprire la porta del reale. Per Balzac la chiave è il denaro; per Proust, lo snobismo; per Conrad il mare; per Dostoevskij l'omicidio; e così via. [...] Ebbene, senza che io l'abbia voluto, per trapassi graduali e metaforici, la mia chiave per aprire la porta del reale è diventata quella cosa misteriosa e comune che va sotto il nome di sesso.²³⁵

Il sesso svela il carattere e l'identità dei personaggi moraviani. La perversione sessuale si configura come lo stigma della classe borghese e della sua decadenza. I personaggi popolari dei romanzi riconducibili alla fase neorealistica sono caratterizzati al contrario da una sessualità istintuale e positiva.

La vita interiore spinge la rappresentazione della sessualità perversa all'eccesso²³⁶ portandola ad esiti grotteschi e comici, come nella scena in cui Desideria descrive il continuo gonfiarsi e sgonfiarsi tra le sue mani del membro di Erostrato a seconda dell'oggetto del suo racconto. Alle perplessità espresse dall'intervistatore, la stessa Desideria spiega che «il sesso è comico»²³⁷. Si tratta, tuttavia, di un comico che, come nella scena appena citata, ha qualcosa di maldestro e inefficace. Il pensiero non può non andare a tal proposito ad un testo precedente di Moravia, *Io e lui* (1971) che, malgrado il suo scarso valore artistico, costituisce un momento di passaggio importante per quanto riguarda il trattamento del tema erotico. E', in effetti, durante la stesura di questa moderna "falloforia" che Moravia scopre il volto comico del sesso. Nella sua lucida introduzione al romanzo del '71, Marco Berisso ha osservato che «la preminenza della sessualità, anzi, la lettura dei rapporti sociali in

²³⁵ A. Moravia, *Breve autobiografia letteraria*, cit., p. XXIII.

²³⁶ Secondo Valentina Mascaretti, la cifra caratteristica di questo romanzo risiede appunto unicamente nell'esagerazione ridondante e monotona con cui Moravia ripropone concetti e motivi narrativi già presenti nella sua opera precedente (cfr. V. Mascaretti, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, Gedit 2006).

²³⁷ *Lvi*, p. 242.

chiave esclusiva di rapporti sessuati è qualcosa che, su livelli diversi, affratella la commedia all'italiana e l'universo tematico moraviano»²³⁸. In effetti, come si è già detto, *La vita interiore* ha uno stile a modo suo cinematografico. La già citata scena del *ménage à trois* raccontata nelle prime pagine viene del resto paragonata ad un film comico. Quando Viola, Tiberi e la cameriera si accorgono della presenza sulla soglia della camera da letto della ragazza, interrompono il loro rapporto e rimangono immobili; ma poi

improvvisamente è avvenuto come al cinema, quando sullo schermo, per motivi di regia, un fotogramma rimane fisso a lungo, con i personaggi fermati nelle posizioni più diverse; e poi, d'improvviso, il film riprende a scorrere e i personaggi si sciolgono bruscamente dalla loro immobilità. Così, con la stessa subitanità un po' comica, la scena intera si è mossa finalmente, e tutti e quattro (perché adesso anch'io, sia pure come spettatrice, facevo parte della scena) abbiamo preso ad agire.²³⁹

Come si vede, il carattere comico della scena è accentuato anche dal tono didascalico impresso dalla narrazione di Desideria.

Non dimentichiamoci comunque che nella *Vita interiore* la comicità ha un carattere prevalentemente fosco²⁴⁰ e grottesco. L'elemento tragico investe ancora una volta proprio la sfera della sessualità, come spiega molto bene lo stesso Moravia:

Sentivo che l'eroticismo, in certe situazioni, è un evento deragliante. Il personaggio della madre, nella vita, non ha altro che il sesso, e ciò la porta a una cecità, a una forma di dissipazione senza riscatto. Questa non è una mia idea definitiva: ma nel romanzo funziona come polo dialettico. Il sesso è qualcosa che la persona subisce e se ne serve per autodistruggersi. Si tratta di una frenesia annientatrice la cui ragione ovviamente non sta soltanto nel sesso, ma

²³⁸ M. Berisso, *Introduzione* a Alberto Moravia, *Io e lui*, Bompiani, Milano 2000, p. VIII.

²³⁹ *Lvi*, p. 35.

²⁴⁰ Di «fosca comicità» parla Carlo Bo: *Desideria, la Voce e certi borghesi*, in "Corriere della sera", 28 giugno 1978.

sta fuori, in un sistema sociale che vuole autodistruggersi.²⁴¹

Il sesso è dunque tic ossessivo e frenesia auto-distruttiva, degenerazione del desiderio a mero godimento dissipatore e mortifero come direbbe Recalcati; l'elemento tragico insito nel tema dell'eros ha però nel romanzo un carattere del tutto velleitario: molte scene del romanzo, come quelle che raccontano i continui goffi tentativi di Viola di possedere incestuosamente la figlia, hanno francamente qualcosa di ridicolo²⁴².

Epilogo.

Dopo aver raccontato il fallimento del suo sogno rivoluzionario e il duplice inutile omicidio di Tiberi e Quinto, Desideria pone termine al romanzo congedandosi pirandellianamente dal narratore:

Desideria: [...] il mio racconto è finito, è giunto il momento di separarci.

[...]

Io: Aspetta, non puoi andartene così; tu stessa hai riconosciuto che non hai ancora finito.

Desideria: A Hiroshima, dopo l'esplosione della bomba atomica è rimasta su un muro l'impronta di un corpo umano, come rimane sulla sabbia l'orma di un piede [...] Il corpo che ha lasciato quest'impronta è stato divorato, annientato dalla vampa. Così io. La tua immaginazione mi ha bruciata, consumata. Alla fine non esisterò più, se non nella tua scrittura, come impronta, come personaggio.²⁴³

Un finale giudicato frettoloso da molti critici e piuttosto enigmatico, la cui visionarietà apocalittica ripropone quella correlazione tra contestazione e paura atomica già suggerita da Moravia in un articolo di tanti anni prima nel quale definiva gli studenti «gli intellettuali della fine

²⁴¹ E. Siciliano, *Alberto Moravia*, cit., p. 118.

²⁴² Un difetto analogo è riscontrabile in un'altra opera "scandalosa" degli anni Settanta, il romanzo postumo di Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, nel quale è presente ancora una volta il tema dell'incesto: Carlo, il protagonista, ha infatti dei rapporti sessuali con le sorelle, la madre e la nonna.

²⁴³ *Levi*, p. 410.

del mondo» in quanto nati e cresciuti «con l'orrore della bomba impresso nel subconscio»²⁴⁴.

Con la trasfigurazione di Desideria in personaggio effettuata dall'«immaginazione» dello scrittore, viene sancita la superiorità della scrittura sulla natura effimera del sogno rivoluzionario; vengono in mente a tal proposito le parole scritte da Moravia dieci anni prima, all'inizio dell'avventura dei movimenti giovanili e studenteschi: «i movimenti studenteschi non hanno simpatia per gli intellettuali perché gli intellettuali stanno lì da anni e ci saranno ancora negli anni avvenire fino alla loro morte e oltre; mentre gli studenti passano e perciò hanno necessità di far presto e bene. Uno studente dura cinque anni; un intellettuale cinquanta»²⁴⁵. *La vita interiore* si chiude quindi con la certificazione del compimento della profezia moraviana rispetto all'inevitabile sconfitta della contestazione.

Nonostante il dibattito infuocatosi all'indomani della sua uscita nelle librerie, *La vita interiore* è stata e continua ad essere un'opera dimenticata del maestro degli *Indifferenti*. Ritengo sia molto significativa la sua assenza, e più in generale quella della figura e dell'opera di Moravia, all'interno del libro di Marco Belpoliti dedicato agli scrittori-intellettuali degli anni Settanta, così come nel lavoro più recente di Bruno Pischetta sugli *Scrittori polemisti*²⁴⁶. A meno che non si intenda costruire un canone, ritengo che non ci si possa esimere dal confrontarsi con un'opera come *La vita interiore*, il cui fallimento artistico acquista «un valore emblematico: è il segno della distanza, e a tratti dell'arroganza, di un ceto intellettuale che non comprende la storia»²⁴⁷. Del resto, la centralità della figura di Moravia nella storia letteraria e culturale del Novecento è innegabile. Come ha scritto Alfonso Berardinelli, Moravia è stato «il padrone assoluto della scena letteraria italiana. Viaggiando, dialogando, pubblicando nuovi libri, Moravia non era mai assente. Dimenticarsi di lui

²⁴⁴ A. Moravia, *Per gli studenti*, in Id., *Impegno contro voglia*, cit., p. 106-7.

²⁴⁵ A. Moravia, *La contestazione studentesca*, in Id., *Impegno contro voglia*, cit., p. 129.

²⁴⁶ Cfr. B. Pischetta, *Scrittori polemisti. Pasolini, Sciascia, Arbasino, Testori, Eco*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.

²⁴⁷ R. Donnarumma, *Storia, immaginario, letteratura*, cit., p.

era impossibile»²⁴⁸. I limiti della sua capacità di rappresentare artisticamente il terrorismo e la violenza politica degli anni Settanta sono gli stessi della cultura letteraria della sua epoca, della sua incapacità di fare della letteratura una forma di conoscenza della realtà. Marxismo e psicanalisi freudiana - già ridotti da Moravia a poche e schematiche formule - si rivelano armi spuntate per “catturare” una realtà storica mutata, una panorama conflittuale inedito che avrebbe richiesto da parte degli scrittori un aggiornamento dei loro arretrati bagagli culturali.

L'odore del sangue.

Goffredo Parise scrive di getto la prima ed unica stesura dell'*Odore del sangue* nell'estate del 1979, dopo aver subito una difficile operazione al cuore²⁴⁹. Negli anni successivi non avrà il tempo per aggiustare il manoscritto che verrà pubblicato postumo nel '97 corredato da un'introduzione di Cesare Garboli.

Il testo non presenta alcuna divisione interna, eccetto un *Prologo* e un «bocchetto di carattere antropo-sociologico»²⁵⁰ dal titolo *Roma* posto dai curatori in appendice. I protagonisti sono Filippo e Silvia, due borghesi romani sposati da vent'anni ma senza figli e uniti da un amore platonico, nel quale l'erotismo gioca ormai un ruolo marginale. Il primo intrattiene da molto tempo una relazione con Paloma, una ragazza di venticinque anni, e le sue continue assenze da casa sono un fatto ben noto e accettato da Silvia, che pure avverte un senso di vuoto e solitudine. Durante una conversazione telefonica, Silvia confessa al marito di frequentare un ragazzo «conosciuto per strada», «fascista per di più». La moglie prova a sminuire questa sua relazione definendola «una sbandatina» e adducendo

²⁴⁸ A. Berardinelli, *Non incoraggiate i romanzi*, cit., p. 62. Molto interessanti in merito anche le considerazioni di Benussi, la quale parla di «evidenza percettiva di un Moravia quotidiano», in quanto «non passa giorno che una sua firma o la sua presenza audiovisiva non bombardino l'utente multimediale di giudizi sulla vita politica, cinematografica, scientifica del nostro tempo», C. Benussi, *Il punto su: Moravia*, cit., p. 45.

²⁴⁹ Sull'influenza di questa circostanza dolorosa nella stesura del romanzo si è soffermato Cesare Garboli nella prefazione all'edizione postuma del 1997 che ha curato insieme a Giacomo Magrini: cfr. G. Parise, *L'odore del sangue*, Rizzoli, Milano 2004, d'ora in avanti *Ods*.

²⁵⁰ Cfr. *Nota al testo* all'edizione dell'*Odore del sangue*, cit., p. XXIV.

a proprio alibi i tradimenti del marito che l'avevano costretta in passato a lunghi periodi di solitudine; ma Filippo ha paura perché percepisce in sua moglie l'odore del sangue, un odore che, come si legge nel *Prologo*, rappresenta per lui l'energia della vita, ma anche il suo nesso inscindibile con la morte. Resosi conto molto presto della natura masochistica dell'attrazione di Silvia per il suo ragazzo, Filippo sente incombere sul suo destino qualcosa di «molto pericoloso», «qualcosa di buio e di tragico»²⁵¹. Terrorizzato da quest'oscuro presentimento, Filippo interroga la moglie sul suo amante e giunge a costruirsi un vero e proprio «identikit del ragazzo»:

Sapevo che si trattava di un ragazzo giovane, di venticinque anni [...] che era fascista, forse per educazione familiare, ancora di più per influenze esterne [...] certamente bello e muscoloso perché andava tutti i giorni in palestra, irruento, prepotente, ignorante [...] Che portava sempre, anche facendo all'amore, un giubbotto di pelle, che in qualche modo apparteneva o diceva di appartenere a Ordine nuovo, una pericolosa società mezza segreta di teppisti fascisti romani.²⁵²

Una serie di elementi che lo portano «in direzione della borghesia, di quella borghesia romana detta generone, fascista e papalina, che produce quel genere di figli, nullafacenti, debolissimi, fragilissimi»²⁵³. Una svolta nella vicenda viene dalla «visione» di Filippo, in cui immagina Silvia praticare una *fellatio* al suo giovane amante:

Ecco il ragazzo abbassare lo zip e slacciarsi i pantaloni e tirarli giù fino a metà coscia, una coscia scura e pelosa, ed ecco allo stesso tempo rovesciar fuori il cazzo dagli slip: un cazzo scuro ed enorme, tremendamente rigido, dalla strana forma: una forma curva, a scimitarra, quasi piatto ma sorretto verso l'alto: non era fermo, pulsava e si inarcava, alzandosi e alzando e muovendo il volto di Silvia che gli stava appoggiato e strofinato con la sua grossa testa violacea che ricordava quella di un cobra. Ecco infine Silvia avvicinare lentamente le sue labbra contorte al cazzo e ingoiarlo. Sì, ingoiarlo fino alla

²⁵¹ Ivi, p. 11.

²⁵² Ivi, p. 52.

²⁵³ Ivi, p. 53.

radice. Poi cominciare lentamente a succhiarlo, con gli occhi chiusi, accosciata, a gambe larghe e sorretta dalla punta dei piedi con le cosce tremanti per lo sforzo.²⁵⁴

Da questo momento in poi, il ritmo della narrazione segue un crescendo angoscioso incoraggiato anche dalla sua «struttura concentrica e ripetitiva»²⁵⁵. Filippo usa tutte le sue risorse intellettuali per riuscire a capire le ragioni del tradimento della moglie e salvarla da un pericolo presentito sin dall'inizio. Del resto egli è uno psicanalista che crede nell'«analisi della realtà, come nell'analisi del sangue»²⁵⁶, poiché «conoscere le cose significa esorcizzarle»²⁵⁷. La sua si configura, dunque, come una lotta mentale contro una realtà irrazionale e torbida costituita dall'attrazione sessuale della moglie nei confronti del suo amante: una «lotta» quindi tra «la potenza del fallo» e «la potenza della mente»²⁵⁸ come ha ben sintetizzato Cesare Garboli il quale, non a caso, ha ricondotto *L'odore del sangue* entro il genere del «romanzo dell'intellettuale»²⁵⁹.

Spinta dalla prepotenza del ragazzo, Silvia chiede e ottiene da Filippo di essere lasciata sola in casa per potersi incontrare con lui liberamente. Filippo si divide così tra Roma dove trova ospitalità presso un amico e la sua casa di campagna condivisa con Paloma. Nei loro quotidiani colloqui telefonici²⁶⁰, il marito cerca di ricondurla alla ragione, ma Silvia diventa progressivamente vittima dei desideri del ragazzo. Terrorizzata ma al tempo stesso plagiata dall'amore materno e masochistico per lui, accetta di partecipare ad un'orgia con gli altri membri del suo gruppo ed infine a

²⁵⁴ Ivi, p. 55.

²⁵⁵ M. Giancotti, *Fascismo, fascino, tentazioni di un reporter: «L'odore del sangue» di Parise*, in «Studi novecenteschi», n. 1, 2005.

²⁵⁶ *Ods*, p. 44.

²⁵⁷ Ivi, p. 69.

²⁵⁸ Ivi., p. XIV.

²⁵⁹ Ivi, p. XV.

²⁶⁰ Il telefono è un oggetto-protagonista in questo romanzo. Innanzitutto, è il telefono che garantisce il legame tra Silvia e Filippo quando questi si trova in campagna: lui stesso confessa che «il nostro amore viveva di telefono» (*Ods*, p. 37). Ma è anche una telefonata a fare iniziare il romanzo ed è sempre per telefono che avvengono gli interrogatori del marito alla moglie.

prostituirsi. La parabola dell'*amour fou* di Silvia si conclude, come presentito dal marito, con la sua morte. Filippo la vede l'ultima volta in obitorio: «il suo corpo reso verdastro dalla morte, portava i segni delle lamette, intorno al pube e intorno ai seni. I suoi occhi erano chiusi, le belle e gonfie labbra di un tempo di un colore violaceo e leggermente contorte»²⁶¹.

La forza di questo straordinario romanzo sta nell'unità e nella coerenza tra il racconto delle vicende private dei protagonisti e lo sfondo storico di un'Italia in sfacelo. In una lettera privata del 1975, Parise esprime la sua inquietudine rispetto al clima politico italiano fattosi sempre più fosco e torbido:

non sono tranquillo per molte ragioni personali, espressive, private... Non sono tranquillo politicamente se così si può dire: l'arroganza democristiana e quella comunista e quella ecclesiastica si danno la mano e assumono tutte le caratteristiche di quella a me ben nota per averla vissuta anche se in piccola parte: cioè l'arroganza fascista che è il minimo comune denominatore del carattere politico del nostro paese da Dante in poi... Che aria da mafia, da *Todo modo*, da sacrestia dove si commettono delitti...²⁶²

Un anno prima di questa lettera era esplosa la bomba nel treno *Italicus*, e nei mesi successivi, accanto ai primi omicidi da parte delle Brigate Rosse, si assiste ad un decisivo salto di qualità da parte dei movimenti politici d'ispirazione fascista. Oltre a Ordine Nuovo, il gruppo più notevole nel panorama dell'estrema destra (anche per i suoi stretti rapporti con alcuni poteri forti), nella seconda metà del decennio sorgono nuovi movimenti come Terza posizione e i Nuclei Armati Rivoluzionari che, emulando le formazioni di estrema sinistra, ricorrono alla pratica della lotta armata. Da più parti e specialmente nel mondo intellettuale si teme lo spettro del fascismo. Una preoccupazione viva anche in Parise, testimoniata da alcuni suoi articoli sul "Corriere": segnale in particolare l'articolo del 13 ottobre 1974, in cui Parise

²⁶¹ Ivi, p. 228.

²⁶² Citazione tratta da S. Perrella, *Fino a Salgareda. La scrittura nomade di Goffredo Parise*, Bompiani, Milano 2003, p. 110.

rivolgeva un invito appassionato ai suoi lettori a vedere il film-documentario di Nico Naldini, *Fascista*²⁶³. Ricordo inoltre che alcuni mesi prima di stendere il romanzo, lo scrittore aveva collaborato alla sceneggiatura di *Ritratto di borghesia in nero* (1978), un film di Tonino Cervi ambientato durante il fascismo e imbevuto di un immaginario vagamente moraviano in cui si trovano mescolati i motivi della crisi della famiglia, dell'eros perverso e del perturbante femminile: un prodotto sicuramente di dubbia qualità artistica ma che nondimeno documenta ancora una volta l'opinione diffusa presso l'élite intellettuale secondo cui il fascismo costituirebbe un elemento fondamentale del codice genetico della borghesia italiana. Nonostante tutto, nell'*Odore del sangue* i fatti propriamente politici sono trascurati e, come ha osservato Donnarumma, il delitto Moro dell'anno precedente viene censurato. Il neofascismo viene interpretato come il prodotto di una pasoliniana "mutazione antropologica" incominciata alla fine degli anni Sessanta. Per capire questo romanzo bisogna quindi ripercorrere brevemente la riflessione parisiense intorno a questi temi.

Parise, i giovani e la funzione-Pasolini.

Parise consegna alle pagine dell'*Odore del sangue* un vero e proprio bilancio conclusivo delle sue riflessioni sulla pedagogia maturate lungo gli anni Settanta.

Il Sessantotto per lo scrittore vicentino inaugura un'intensa riflessione pedagogica testimoniata in primo luogo dalle bozze risalenti al 1971 di un romanzo rimasto poi inedito che si sarebbe dovuto intitolare *La Politica* o *Homo Politicus*. Marco Belpoliti ha notato che la storia di questo romanzo – quella di un giovane che attraversa gli anni cruciali del trapasso dal fascismo al dopoguerra cambiando di volta in volta i suoi educatori – s'interrompe proprio alla soglia degli anni Cinquanta e «pertanto non spiega cosa sia diventata l'Italia nel secondo dopoguerra durante il periodo democristiano, la cui crisi, all'inizio degli anni Settanta, è sotto gli occhi di tutti»²⁶⁴. Neanche il racconto *Politica* pubblicato sul

²⁶³ G. Parise, *Fascista*, in Id., *Verba volant. Profezie civili di un anticonformista*, a cura di S. Perrella, Liberal Libri, Firenze 1998, cit., p. 130.

²⁶⁴ M. Belpoliti, *Settanta*, cit., p. 275.

“Corriere della sera” nell’ottobre 1978, in cui vengono ripresi alcuni spunti del romanzo incompiuto, si addentra nell’attualità, ma la osserva da una distanza poetica rievocando un episodio risalente al 1945²⁶⁵. Nei mesi successivi Parise abbandona altri analoghi progetti narrativi, come quello di un romanzo probabilmente intitolato *L’educazione dei figli*²⁶⁶ e un altro risalente al 1976, *Una famiglia italiana*. Parise insomma intorno a questi anni sognava di scrivere un grande romanzo sulla famiglia italiana, nel quale quest’ultima sarebbe servita da cellula allegorica per un discorso più generale sullo Stato, poiché «le leggi che regolano una famiglia non sono molto diverse da quelle che regolano uno Stato»²⁶⁷.

Quest’intensa attività creativa è stata certamente stimolata dal dialogo coi lettori del “Corriere della sera”. Dal 13 gennaio 1974 Parise tiene sul quotidiano milanese una sua rubrica, a scadenza in genere quindicinale, intitolata *Parise risponde*, nella quale tratta temi al centro del dibattito pubblico come il divorzio, l’aborto e il consumismo ed effettua un duro bilancio dell’eredità dei recenti «anni della contestazione». Come quasi tutti gli intellettuali esorditi nel dopoguerra, Parise è stato un critico feroce del Sessantotto di cui ha stigmatizzato in particolare l’«ideologismo permanente» e il conformismo²⁶⁸. Parise legge la rivolta studentesca innanzitutto come espressione di una cesura di tipo nuovo tra vecchie e nuove generazioni. Nell’interpretare questi cambiamenti lo scrittore vicentino non si è lasciato sedurre dai facili luoghi comuni del parricidio e della rivolta edipica. A suo avviso, la responsabilità della

²⁶⁵ Il racconto si trova ora in G. Parise, *Borghesia e altre voci escluse dai Sillabari*, a cura di S. Perrella, Via del vento edizioni 1997. Per una sua breve analisi vedi M. Belpoliti, *Settanta*, cit., p. 272.

²⁶⁶ Una notizia riguardante questo progetto letterario si ritrova nell’intervista curata da L. Spagnoli, *Mio figlio non esiste, ma lo educo così*, in “Il Mondo”, 29 maggio 1975.

²⁶⁷ G. Parise, *Verba volant*, cit., p. 113.

²⁶⁸ Nel saggio *Nuovo potere e nuova cultura*, Parise ha scritto che «non esiste soltanto un consumo di oggetti, di cose che si comprano e si vendono, ma esiste un consumo ideologico. Come avviene per gli oggetti di grande consumo, anche la contestazione del ’68 fu una merce di grande consumo. Era sulla bocca di tutti ed era giunta addirittura a un punto d’intimidazione culturale-ideologica molto violenta: “Se non compri contestazione non sei nella storia” (come se non compri i jeans non sei nella storia)» (G. Parise, *Opere*, vol. II, cit., p. 1408).

perdita di autorità dei padri è da imputare in primo luogo a loro stessi. In un articolo del 1974 paragona, infatti, i lamenti dei padri disprezzati dai propri figli a quelli dei mariti abbandonati e feriti per essere stati traditi dalle loro mogli. I padri che gli scrivono lettere «accorate» lamentandosi per il disprezzo che ricevono dai propri figli sono «padri deboli, noiosi, lamentosi, meschini chierichetti del denaro, tutti presi dalla 'sicurezza finanziaria' come il massimo bene, specie di mariti traditi, non di padri, che è impossibile non dico amare ma anche soltanto rispettare»²⁶⁹.

Parise trae spunto da questi dialoghi coi lettori della sua rubrica per scrivere uno dei racconti del *Sillabario n. 2* intitolato *Paternità*. Sebbene non sia uno dei più belli della raccolta, questo racconto esprime in modo quasi didascalico e con un'ironia non priva di sfumature kafkiane l'idea maturata dall'autore rispetto alla contestazione e alla cesura generazionale a cavallo tra anni Sessanta e Settanta. Piero, il protagonista del breve racconto, rappresenta il prototipo di quello che gli psicologi definirebbero il padre primario: egli infatti guardava i figli «con amore e sempre tentava approcci, una carezza, un bacio, un abbraccio come se fossero stati bambini: ma né i suoi sguardi né i suoi modi affettuosi erano graditi ai figli». «L'amore paterno e gli sguardi di Piero erano strani [...] - dice il narratore - erano sguardi di donna non più giovane e innamorata, richiedenti (uno sguardo, una carezza, un bacio) e remissivi (al rifiuto). Ed erano senza alcun dubbio sguardi come indeboliti dal troppo amore che cozzavano con quelli forti ed egoisti dei figli e contro i muscoli elastici e potenti. Erano in una parola gli sguardi della passione, sempre illusi e sempre delusi»²⁷⁰. Con il suo carattere «selvatico» e «solitario»²⁷¹, Piero non riesce ad esercitare la sua funzione di mediatore tra la famiglia e il mondo sociale. In occasione di una festa tenuta nella propria casa di campagna «se ne stava in disparte, nel buio di un porticato, con il suo piccolo e indipendente cartocchetto di mortadella, rimuginando sulla sua timidezza, indeciso sul da farsi, come sempre quando c'era gente»²⁷². Al momento tanto atteso della torta, il figlio Lodovico, cioè il più giovane e

²⁶⁹ G. Parise, *Padri e figli* (18 agosto 1974), in Id., *Verba volant*, cit., p. 106.

²⁷⁰ G. Parise, *Paternità*, in Id., *Opere*, vol. II, Mondadori, Milano 1989, p. 449.

²⁷¹ Ivi, p. 450.

²⁷² Ibidem.

«più violento», gli chiede le chiavi della macchina per andare a ballare al Lido di Venezia. A seguito del rifiuto paterno si accende una colluttazione dove Piero cerca di baciarlo ricevendo in cambio solo spintoni e pugni. Spazientito, il figlio prende la moto e finge di investire il padre che, in un primo tempo, tenta timidamente di opporsi ma poi, a poco a poco, cede alle sue richieste e finisce col dargli anche dei soldi. Piero è, insomma, un padre maternizzato, un “padre-amante” come quelli che abbiamo visto dialogare con Parise attraverso la sua rubrica.

Il viaggio nel 1975 negli Stati Uniti permette allo scrittore di assistere alla grande rivoluzione consumista che, ai suoi occhi di darwiniano, si configura come la concretizzazione del principio della lotta per la vita, dello *struggle for life* dell'*Origine delle specie*²⁷³. A questo viaggio va ad aggiungersi il dialogo a distanza sulle colonne del “Corriere della sera” con Pier Paolo Pasolini, il quale stimolerà profondamente la riflessione parisiense sulla società italiana. Dell'autore del «trattatello pedagogico»²⁷⁴ indirizzato a *Gennariello*, lo influenzerà in modo determinante la tesi sulla “mutazione antropologica” degli italiani. Dal 1974 in avanti Parise parla di «nuovo potere» e «nuova cultura»: quest'ultima è a suo avviso il «prodotto automatico e del miracolo economico e di una forma degradata del pragmatismo americano»²⁷⁵, una cultura eminentemente consumistica e del tutto inconciliabile con la vecchia cultura fondata sulla tradizione umanistica. Nei confronti della nuova cultura Parise ha un atteggiamento ambiguo: da un lato, ne è affascinato e attratto come quando afferma che «positiva o negativa che sia o la si voglia giudicare, la nuova cultura possiede una enorme vitalità», dall'altro, se ne sente minacciato e assediato. Il terrorismo costituisce la faccia mortuaria della vitalità della nuova cultura nei modi con cui essa ha fatto il suo ingresso in Italia. Nel «paese della Politica e dell'assassinio» - così lo scrittore definisce l'Italia nel suo *reportage* giapponese *L'eleganza è frigida* - il terrorismo e la violenza politica costituiscono la reazione delle giovani generazioni al nuovo potere della società consumistica e «rappresentano

²⁷³ Cfr. G. Parise, *New York*, in, Id., *Opere*, vol. II, cit., p. 997. Com'è noto fu Gadda a suggerire a Parise nei primi anni Sessanta la lettura di Darwin.

²⁷⁴ P. P. Pasolini, *Lettere luterane*, cit., p. 15.

²⁷⁵ G. Parise, *Nuovo potere e nuova cultura*, in Id., *Opere*, II, cit., p. 1403.

la conseguenza di una frattura del *continuum* culturale tradizionale e l'inizio di una nuova forma di cultura basata su altri presupposti»²⁷⁶.

Scritto al termine del travagliato decennio iniziato nel Sessantotto, *L'odore del sangue* può essere considerato una forma di romanzo pedagogico mancato, o meglio, un romanzo antipedagogico²⁷⁷ nel quale i figli sono sostituiti da amanti con risultati fallimentari.

Al suo interno c'è un episodio che affronta esplicitamente il tema pedagogico che abbiamo visto al centro delle preoccupazioni di Parise nel corso degli anni Settanta. Si tratta dell'episodio in cui Filippo e Silvia invitano a cena una coppia di amici, Grazia e Giorgio coi tre figli, «una famiglia perfetta» nella quale «Grazia, la madre, faceva un po' la parte del capofamiglia, nel senso strettamente borghese e pedagogico del termine, e Giorgio il capotribù»²⁷⁸. Quest'ultimo, infatti, costituisce «quel particolare tipo di padre [...] che intrattiene coi figli i soli e veri rapporti che i figli chiedono: appunto la carnalità. Li baciava, li stuzzicava, giocava a pallone, ingaggiava lotte e pugni, si contorceva sul pavimento insieme a loro, in poche parole faceva la parte che nel regno delle scimmie ha il capotribù». Un situazione che non può non ricordare il racconto *Paternità* visto precedentemente. Anche qui, infatti, abbiamo un padre primario e “maternizzato”, che invece di educare i figli preferisce instaurare un rapporto basato esclusivamente sulla fisicità; infatti, alle proteste del figlio più grande, Stefano, contro lo studio di Dante definito «un grande stronzo», il padre rimarrà in silenzio.

Nell'economia narrativa del romanzo questo episodio serve a far capire meglio a Filippo la natura dell'infatuazione della moglie. Silvia infatti guardava Giorgio e Stefano in un atteggiamento “rapito”:

Ebbi l'impressione che li sentisse uno marito e l'altro figlio suoi. La felicità, il rapimento, quasi vorrei dire l'estasi erano però per Stefano. Non soltanto lo

²⁷⁶ G. Parise, *Sono violenti perché il futuro li terrorizza*, in “Corriere della sera”, 4 dicembre 1977.

²⁷⁷ Formulo questa categoria ricalcando in parte quella introdotta da Vittorio Spinazzola di romanzo antistorico: cfr. V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, Editori Riuniti, Roma 1990.

²⁷⁸ *Ods*, p. 47.

guardava, ma se lo guardava, la mia impressione fu che se lo coccolava, se lo carezzava, se lo leccava con gli occhi e con le labbra.[...]

...non durò molto, ma neppure poco, qualche minuto ma mi bastò, anche in questo caso, per stabilire delle analogie: Silvia ritrovava in Stefano, nei movimenti e nella irruenza e prepotenza e nella se così posso dire verginità adolescenziale eppure già prepotentemente maschile di Stefano altri movimenti, altra irruenza, e verginità: quella del suo sconosciuto ragazzo.²⁷⁹

Silvia è attratta dall'irruenza, dalla prepotenza, dall'energia (parola chiave per Parise) del «mondo delle nuove generazioni» che ai suoi occhi appare «così nuovo, così diverso, anche se sgangherato, ma infinitamente più vitale e potente»²⁸⁰. Raffigurato nei panni di un ragazzo «che fa l'alba tutte le notti, che non ha la più lontana idea di lavorare e va in palestra e beve Coca Cola», il suo amante è un membro della nuova gioventù nevrotica e omologata dalla società dei consumi. La sua ideologia ha ben poco da spartire con il fascismo storico essendo invece espressione di quel «nuovo fascismo senza storia» di cui andava scrivendo Pasolini negli ultimi mesi della sua vita, e che designa, non tanto una presunta costante del carattere italiano, quanto l'emergere di una nuova cultura e di una nuova generazione che fa completamente *tabula rasa* del passato: il prodotto insomma di una vera e propria involuzione del '68. E' la stessa Silvia infatti a osservare che il suo ragazzo ed i suoi amici «teorizzano il rifiuto dei consumi, il rifiuto della politica, di tutta la società in blocco». «Bèh - osserva Filippo - questo l'avevano già fatto nel '68». «Ma questi - risponde Silvia - sono tipi diversi. certamente vengono di lì e la cosa è cominciata lì, ma ha preso tutte le strade possibili e questa è una»²⁸¹.

Si tratta dello stesso tipo di ragazzi che quattro anni prima avevano ucciso Pasolini e stuprato le ragazze del Circeo²⁸². Entrambi questi eventi

²⁷⁹ Ivi, p. 50.

²⁸⁰ Ivi, p. 60.

²⁸¹ Ivi, p. 176.

²⁸² Per il dibattito tra Calvino, Fortini e Pasolini in merito al delitto del Circeo cfr. R. Luperini, *Fortini fra Calvino e Pasolini. I giovani, la memoria, l'oblio*, in Id., *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli 2005. Questo fatto di cronaca ha ispirato alcuni film come *I ragazzi della Roma violenta* (1976) di Renato Savino e *I violenti di Roma bene* (1976) di S. Grieco e M. Felisatti.

di cronaca sono rievocati da Filippo durante una sua passeggiata notturna per Roma:

Erano non so più se le tre o le quattro, e Roma mostrava il suo volto notturno fatto sostanzialmente di spazzatura vagante, di qualche pantera della polizia, urlante, di ragazzi in giubbotti di cuoio che sfrecciavano rombando in motocicletta. Eccoli, erano loro, i giustizieri della notte, quelli che avevano assassinato Pasolini, quelli che avevano stuprato le ragazze del Circeo, quelli che avevano bruciato un somalo dormiente su un letto di cartoni, “per scherzo”.²⁸³

Si tratta, insomma, come afferma Filippo quando finalmente riesce a vederlo in faccia dopo il suo arresto, di «un ragazzo qualunque del generone romano [...] uno delle centinaia di migliaia di ragazzi di cui è impossibile riconoscere l'origine sociale. [Frutto] di quel mutamento, di quella omologazione antropologica di cui parlava Pasolini»²⁸⁴. Filippo sembra aver in mente il celebre articolo *I giovani infelici* nel quale Pasolini osservava che

Non c'è gruppo di ragazzi, incontrato per strada, che non potrebbe essere un gruppo di criminali. Essi non hanno nessuna luce negli occhi: i lineamenti sono lineamenti contraffatti di automi, senza che niente di personale li caratterizzi da dentro. La stereotipia li rende infidi. Il loro silenzio può precedere una trepida domanda di aiuto (che aiuto?) o può precedere una coltellata. Essi non hanno più la padronanza dei loro atti, si direbbe dei loro muscoli. Non sanno bene qual è la distanza tra causa ed effetto. Sono regrediti [...] ad una rozzezza primitiva. Se da una parte parlano meglio, ossia hanno assimilato il degradante italiano medio – dall'altra sono quasi afasici.²⁸⁵

In questo testo Pasolini ritrae, in termini vagamente lombrosiani, i tratti del giovane criminale ed estremista definendo un modello iconografico che si ritrova anche in alcuni film come, ad esempio, *Caro papà* (1979) di Dino Risi o *La tragedia di un uomo ridicolo* (1981) di

²⁸³ *Ods*, p. 91.

²⁸⁴ *Ivi*, pp. 229-230.

²⁸⁵ P. P. Pasolini, *I giovani infelici*, in *Id.*, *Lettere luterane*, cit., p. 8-9.

Bernardo Bertolucci²⁸⁶.

Come i «giovani infelici» pasoliniani, anche l'amante di Silvia è afasico: egli infatti «non pronuncia una sola battuta in modo diretto»²⁸⁷ e il suo nome proprio, Ugo, occorre una volta sola nel testo. La sua individualità è stata completamente cancellata dall'omologazione consumistica.

Quello che mi pare degno di rilievo a questo punto è la riproposizione all'interno dell'*Odore del sangue* del tema dell'assenza del padre, che abbiamo riscontrato nei romanzi analizzati nel precedente capitolo. Rappresentando due genitori mancati che sostituiscono i figli con degli amanti, Parise riconduce la degenerazione dei figli all'assenza di figure paterne valide. Nel romanzo Filippo e Silvia affermano più volte di considerare i loro rispettivi amanti come dei figli. Filippo, ad esempio, si accorge di provare per la sua amante «il sentimento [...] di un padre»:

Un sentimento innanzitutto pedagogico: il desiderio di insegnarle qualche cosa. Errore enorme che la cosiddetta generazione dei padri ha compiuto e sta compiendo dal 1968 ad oggi. Nulla si può insegnare che non sia la loro propria esperienza ad insegnarlo. La pedagogia è irrealistica e, in pratica, impossibile²⁸⁸.

Quest'ultima affermazione - che per inciso ricorda quella già citata del signor Palomar: «non abbiamo niente da insegnare» - suona come epitaffio dell'avventura pedagogica intrapresa dallo scrittore con la sua rubrica sul "Corriere della sera" e va dunque confrontata con quanto Parise scriveva ancora pochi anni prima, nell'ottobre 1974:

Credo profondamente e dolorosamente nella democrazia in Italia, cioè nel grado di maturazione di tutti i cittadini per un discorso pubblico [...]. E credo nella pedagogia insieme alla democrazia, perché non è possibile l'una senza l'altra. Alla democrazia in Italia credo con la ragione, per carattere e per nascita.

²⁸⁶ Bertolucci mette in bocca al protagonista del suo film, interpretato da Ugo Tognazzi, parole quasi identiche a quelle di Pasolini: «i figli che ci circondano sono dei mostri, non sono più capaci di sorridere, hanno sguardi vuoti, non sono più capaci di parlare, dal loro silenzio non capisci più se ti chiedono aiuto o ti vogliono sparare».

²⁸⁷ M. Belpoliti, *Settanta*, cit., p. 243.

²⁸⁸ *Ods*, p. 115.

Alla pedagogia in Italia credo con il cuore.²⁸⁹

Come Pasolini e Calvino, Parise si rende conto che la frattura generazionale della fine degli Sessanta ha reso impossibile il dialogo intergenerazionale. Parlando di Paloma, Filippo osserva infatti che «una volta fatto all'amore non avevamo quasi nulla dirci. Non avevamo interessi comuni, comuni argomenti di conservazione, linguaggio comune, società comune, nulla»²⁹⁰.

Filippo è dunque una figura maschile incapace di assurgere al ruolo paterno. Il suo è un carattere «solitario e selvatico»²⁹¹: una coppia di aggettivi che qualificava già Piero, il padre del racconto *Paternità* citato prima. Filippo è un maschio che fugge dal nido familiare. La sua casa di campagna – «più [...] un rifugio che [...] una casa»²⁹² - rappresenta il cronotopo del paradiso edenico situato fuori dalla civiltà e la storia:

Alle volte, specie durante l'inverno, quando la mia casa era immersa nella nebbia o nell'umidore della pioggia, quando, verso le quattro del pomeriggio, cominciava a calare la notte, mi sentivo quasi impazzire. Aspettavo che alle sei, sei e mezzo, arrivasse la ragazza, almeno una persona vivente, qualcuno. Durante un intero inverno vidi soltanto un pastore alla porta: mi chiese un coltello per sgozzare una pecora. [...] Mi pareva che la casa, che è piccola, puzzasse di vecchiaia, di asilo per vecchi. E non riuscivo a dormire. La notte, immersa nelle tenebre, era fatta degli sgoccioli dell'umidità. Niente altro.²⁹³

Paloma, la ragazza con «la pelle del colore e dell'odore del latte», «era - osserva Filippo - il frutto del luogo, tale e quale il bosco e la casupola che abitavo, con lo stesso mistero ma reale, sessuale e non magico. [...] Sembrava un piccolo e grazioso animale selvatico, un porcospino»²⁹⁴. Vito Santoro ha inoltre osservato che l'atteggiamento di Filippo rispetto alla misteriosa relazione extraconiugale della moglie è simile a quella di

²⁸⁹ G. Parise, "Vivere la vita dell'Italia dei più", in Id., *Verba volant*, cit., p. 125.

²⁹⁰ *Ods*, p. 30.

²⁹¹ *Ivi*, p. 14.

²⁹² *Ivi*, p. 154.

²⁹³ *Ivi*, p. 31.

²⁹⁴ *Ivi*, p. 156.

«un bambino che cerca di acquisire un sapere»²⁹⁵ e, del resto, se l'amore di Silvia nei suoi confronti è di tipo materno, la sua posizione resta bloccata a quella del figlio.

Alla luce di questo originario *deficit* del genere maschile, si capisce l'«allucinato transfert»²⁹⁶ con cui Filippo si autoaccusa della morte di Silvia: «Non si seppe chi aveva ucciso Silvia e io sapevo però che il vero mandante ero io stesso»²⁹⁷. Evidentemente, nell'*Odore del sangue* il ruolo di anello debole della catena sociale viene attribuito all'uomo, non alla donna, benché sia quest'ultima a lasciarsi sedurre dal fascino del terrorismo. Secondo Filippo, infatti, Silvia è esponente di quella borghesia romana apolitica e accondiscendente verso tutti gli estremismi, capace, pur di rincorrere le mode, di «accettare come naturale perfino il superomismo fascista, il nichilismo da quattro soldi» e, infine, «le frange del terrorismo di destra»²⁹⁸.

Un'immagine erotica degli anni Settanta.

Nell'*Odore del sangue* la rappresentazione dell'erotismo è notevolmente esplicita, nonostante essa sia prevalentemente riportata dai racconti di Silvia o frutto dell'immaginazione di Filippo.

Nella scena-madre del romanzo - la visione di Silvia che pratica una *fellatio* al suo giovane amante - Filippo si concentra in modo ossessivo sulla «strana forma» «a scimitarra» del membro del ragazzo «con la sua grossa testa violacea che ricordava quella di un cobra»²⁹⁹. Rappresentato in termini visionari e allo stesso tempo realistici attraverso l'uso della «zoomata», il membro del ragazzo diventa figura della penetrazione distruttiva del terrorismo nella società italiana. Gianluigi Simonetti ha osservato che nell'*Odore del sangue* l'eros allude metaforicamente all'«energia eversiva della generazione dei giovani, che irrompe nella storia e nella cronaca post-sessantottina sfidando non solo il principio di

²⁹⁵ Ivi, p. 533.

²⁹⁶ V. Santoro, *L'autopsia di un'ossessione: L'odore del sangue di Goffredo Parise*, in «Critica letteraria», n. 3, 2008, p. 535.

²⁹⁷ *Ods*, p. 230.

²⁹⁸ Ivi, p. 178.

²⁹⁹ Ivi, p. 55.

autorità, ma anche il pudore e il Superego della borghesia adulta»³⁰⁰. Che il terrorista sia di destra poco importa: per Parise la nuova generazione e la nuova cultura di cui è portatrice non sono per definizione né di destra né di sinistra. In tanti suoi articoli e interviste Parise aveva già letto e interpretato in chiave erotica, o per così dire psicosessuale, anche la violenza politica di sinistra arrivando ad affermare in modo apparentemente paradossale che «anche le brigate rosse sono sesso»³⁰¹. Termini che vanno ovviamente decriptati: l'eros non è solo istinto vitale e tensione verso la procreazione, ma anche darwinianamente violenza, aggressività e morte: «Non capivo come mai – spiega Filippo – l'erotismo, che è il segno della vita, si accoppiava sempre di più ad immagini di morte»³⁰². In particolare egli si accorge che «per essere appagata nell'amore Silvia doveva addirittura arrivare alle soglie della morte»³⁰³.

All'energia erotica delle nuove generazioni corrisponde l'impotenza delle vecchie. Intimidito dal suo rivale in amore, Filippo dovrebbe consolarsi pensando che anch'egli riesce a soddisfare i desideri sessuali di una ragazza, ma, d'altro canto, sa bene di amare Paloma «come un vecchio non come un ragazzo»: «il mio chiamiamolo così esercizio sessuale, di cui ero e mi sentivo capace come forse più di un giovane di vent'anni, non era in realtà che una finzione, naturalmente con me stesso, perché la ragazza non se ne accorgeva»³⁰⁴. Riflettendo sulla natura del suo rapporto con Paloma, egli osserva che «lungi dall'esprimere vitalità, il rapporto tra due persone, con venti, trent'anni di differenza, era il primo atto della senilità, cioè del rimpianto della vita»³⁰⁵. Come ha scritto Belpoliti, Filippo «è un “senex” che cerca di resuscitare continuamente la sua natura di “puer”, senza peraltro riuscirci»³⁰⁶. Il tema dell'impotenza e della castrazione che percorre tutto il romanzo ha ovviamente anche un

³⁰⁰ G. Simonetti, *Gli uomini che guardano*, cit., p. 55.

³⁰¹ Citazione tratta da M. Belpoliti, *Settanta*, cit., p. 98.

³⁰² *Ods*, p. 189.

³⁰³ *Ivi*, p. 214.

³⁰⁴ *Ivi*, p. 113.

³⁰⁵ *Ivi*, p. 114.

³⁰⁶ M. Belpoliti, *Settanta*, cit., p. 245.

valore figurale, poiché *L'odore del sangue* «mette in scena lo scacco simbolico delle generazioni intellettuali formatesi prima della liberazione sessuale»³⁰⁷.

Se, come si è visto, Moravia assume con *La vita interiore* la postura dell'intellettuale che dice e racconta la verità, Parise sceglie la via indiretta dell'allusione. Allo stesso tempo l'amante di Silvia è un personaggio ben più credibile dei “demoni” moraviani. Il suo immaginario così come la sua sessualità sono propriamente fascisti. Parlando del suo amante e dei suoi amici, Silvia spiega al marito che «sono tutta gente in cerca di qualche cosa, c'entra perfino la mistica [...] Una specie di romanticismo nichilista», ma «il punto centrale [...] è il culto della forza fisica, del disprezzo per le donne. Ci sono loro e il loro cazzo e basta». Persino il suo mutismo cela un dato ideologico: se i gruppi estremisti di sinistra si sono caratterizzati per un'estrema loquacità, quelli di destra hanno sempre agito nel silenzio preferendo esprimersi attraverso un'estetica del gesto clamoroso. Antonello e O'Leary hanno giustamente osservato che «secrecy, silence, esoteric mystical knowledge attached to the power of action, became the effective trademark of extreme right-wing rhetoric and propaganda»³⁰⁸.

³⁰⁷ G. Simonetti, *Gli uomini che guardano*, cit., p. 55.

³⁰⁸ P. Antonello – A. O'Leary, *Introduction* a AA.VV., *Imagining Terrorism*, cit., p. 2. Secondo Cesare Garboli, la connotazione fascista del giovane amante di Silvia altro non è che una forma di razionalizzazione da parte del narratore-protagonista atta a «contenere» e a «circoscrivere la potenza del fallo antagonista». Al curatore dell'edizione dell'*Odore del sangue* ha risposto Matteo Giancotti osservando giustamente che «la connotazione fascista non serve a contenere il dolore, ma ad esasperarlo, a renderlo più terribile e minaccioso, più irrazionale e inspiegabile» (M. Giancotti, *Fascismo, fascino, tentazioni di un reporter: «L'odore del sangue» di Parise*, cit.). La svalutazione di tale dato sociologico rischia, in effetti, di consegnarci un'immagine parziale di questo romanzo la cui grandezza consiste nell'aver sviluppato a partire da un triangolo sentimentale moglie-marito-amante un'indagine sul clima politico e sociale dell'Italia degli anni Settanta³⁰⁸. Nel suo contributo esegetico al romanzo, Giancotti vi rintraccia inoltre i segni della «“tentazione giornalistica” di Parise: l'idea di sfruttare il viaggio di Silvia negli abissi della nuova, pericolosa e indecifrabile gioventù per capire, sapere, conoscere il mondo contemporaneo e le sue mutazioni»: un'indagine effettuata, dunque, sul corpo della donna che diviene un'allegoria del corpo politico del Paese.

Parise è certamente debitore della lezione di *Eros e Priapo* (1967), il *pamphlet* in cui Gadda aveva abbozzato una lettura psicanalitica del fascismo e dell'attrazione erotica esercitata dalla figura del duce; un tema tornato di attualità negli anni Settanta grazie al *Sipario ducale* (1975) di Paolo Volponi (ambientato peraltro nei giorni successivi alla strage di Piazza Fontana) ma soprattutto all'opera-testamento di Pier Paolo Pasolini, il film *Salò o le centoventi giornate di Sodoma* (1975). Il sadismo del giovane fascista dell'*Odore del sangue* e quello dei quattro gerarchi protagonisti della pellicola pasoliniana hanno parecchi punti in comune: in primo luogo, la predilezione per rapporti sterili (il primo preferisce i rapporti orali mentre i secondi quelli di tipo anale) e il ricorso allo stupro di gruppo, caratteri che definiscono un erotismo prettamente fascista, all'interno del quale la donna svolge il ruolo di mero oggetto da sottomettere e il piacere consiste nella contemplazione voyeuristica del compagno, un erotismo quindi che esprime un'inconscia propensione omosessuale³⁰⁹.

³⁰⁹ Come scrive Zoja lo stupro di gruppo è «una manifestazione trasgressiva non tanto di un eros eterosessuale, quanto di quello omosessuale del branco eccitato che si congiunge nella vittima» (L. Zoja, *Il gesto di Ettore*, cit., p. 251).

Capitolo III

Fratelli e amanti di terroristi

Lo spostamento del conflitto all'interno della stessa generazione chiama in causa implicitamente l'annoso dibattito sul rapporto tra Sessantotto e lotta armata³¹⁰. Se è vero che la maggior parte dei terroristi proviene dall'esperienza del movimento, quest'ultimo di fatto ha rifiutato il metodo della lotta armata. Il motivo del conflitto tra fratelli e/o amanti simbolizza tale complessa relazione di contiguità-distacco tra studenti e terroristi. Nel primo caso il terrorista è o il fratello/sorella maggiore che si distacca dal movimento per compiere il salto verso la lotta armata; nel secondo è la donna a lasciarsi sedurre dalla tentazione della lotta armata.

Fratelli (orfani) d'Italia.

Le storie di fratelli o sorelle sono molto recenti. Il conflitto tra fratelli è un'antica chiave di lettura della storia e dell'identità italiana. Basterebbe citare una famosa "scorciatoia" di Umberto Saba:

STORIA D'ITALIA. Vi siete mai chiesti perché l'Italia non ha avuto, in tutta la sua storia – da Roma ad oggi – una sola vera rivoluzione? La risposta – chiave che apre molte porte – è forse la storia d'Italia in poche righe.

Gli italiani non sono parricidi: sono fratricidi. Romolo e Remo, Ferruccio e Maramaldo, Mussolini e i socialisti, Badoglio e Graziani [...] Gli italiani sono l'unico popolo (credo) che abbiano, alla base della loro storia (o della loro leggenda) un fratricidio. Ed è solo col parricidio (uccisione del vecchio) che si inizia una rivoluzione.³¹¹

L'immagine dell'Italia come una famiglia dove regna l'armonia e la concordia convive dunque con la rappresentazione degli italiani come fratelli, orfani e fratricidi. Ultimamente, il *topos* della lotta fratricida è diventato nel nostro immaginario collettivo un paradigma interpretativo della storia nazionale, probabilmente anche per via della ben nota

³¹⁰ Cfr. J. Foot, *Fratture d'Italia*, cit. e G. De Luna, *Le ragioni di un decennio*, cit.

³¹¹ U. Saba, *Scorciatoie e raccontini* (1946), Mondadori, Milano 1963, p. 20.

litigiosità che ha caratterizzato la storia della politica italiana negli ultimi vent'anni. Mi pare molto significativa la sua presenza all'interno dell'ultimo film di successo dedicato al Risorgimento, *Noi credevamo* di Mario Martone³¹². Il mito fratricida non è, tuttavia, una specificità italiana. Alla luce della teoria mimetica di René Girard possiamo considerarlo come caratteristico delle società democratiche moderne. La scomparsa dell'autorità paterna incarnata dal monarca, o da un principio gerarchico, lascia il campo a una società di fratelli, uguali ma invidiosi l'uno dell'altro, come tanti Caini e Abeli. Le storie di fratelli non sono, tuttavia, iscritte nel mito fratricida poiché, come ha osservato Donnarumma, sono prevalentemente «storie di scoperta tardiva, di comunicazione mancata, di lutto da rielaborare»³¹³. Il conflitto è per lo più assente: il terrorista non è un nemico, ma il fratello o la sorella maggiore che ha compiuto la scelta sbagliata e che resta comunque un membro della famiglia. Questi testi insistono insomma non tanto sul conflitto quanto sull'appartenenza: sembrano in fondo volerci dire che il terrorista «è uno di noi»; un messaggio simile a quello trasmesso dal film di Marco Turco, *Vite in sospeso* (1998), la storia di un giovane che si reca a Parigi a fare visita al fratello esule per reati di terrorismo.

Il recente diffondersi di questo *topos* narrativo può essere spiegato, a mio avviso, anche alla luce del mutato ruolo degli intellettuali e degli scrittori nel campo letterario e nella società. Come abbiamo visto prima, il conflitto padre-figlio sottintendeva l'esistenza della figura dello scrittore-intellettuale. Dopo il suo tramonto, gli scrittori non si autorappresentano più come dei padri, ma come fratelli. Dagli anni Ottanta in avanti è difficile riconoscere delle autentiche figure paterne: Pier Vittorio Tondelli, da molti considerato l'iniziatore della nuova narrativa italiana, risulta tutt'al più un fratello maggiore.

³¹² Ho scelto come esempio questo film non a caso: il Risorgimento di *Noi credevamo* è ricco di somiglianze e allusioni agli anni di piombo. Ricordo inoltre che la sceneggiatura è stata firmata da Giancarlo De Cataldo e il film sotto molti aspetti persegue lo stesso progetto di una contro-storia reazionaria inaugurata con *Romanzo criminale*: la storia d'Italia non è letta, infatti, soltanto come una lotta fratricida ma anche come un susseguirsi di trame segrete e cospirazioni.

³¹³ R. Donnarumma, *Storia, immaginario, letteratura*, cit., p. 461.

Le storie di fratelli o sorelle che prenderò in considerazione sono le seguenti: *Il paese delle meraviglie* (2004) di Giuseppe Culicchia, *Il fasciocomunista. Vita scriteriata di Accio Benassi* (2003) di Antonio Pennacchi, *La guerra dei figli* (2009) di Lidia Ravera, *I fratelli minori* (2010) di Enrico Palandri e, infine, *La guerra di Nora* (2003) di Antonella Tavassi La Greca.

Il fasciocomunista e *Il paese delle meraviglie* sono due romanzi molto simili sia perché in entrambi la voce narrante è affidata al fratello minore adolescente, sia per la comune rievocazione del mito dell'innocenza perduta.

Il primo è la storia di due fratelli: Accio, cui è affidato anche il ruolo di voce narrante nel testo, è un adolescente cresciuto col mito del fascismo; il maggiore, invece, di nome Manrico, fa parte del movimento studentesco. Il rapporto tra i due, quantunque burrascoso, è improntato ad affetto e solidarietà reciproci. Dopo il Sessantotto e la “battaglia di Valle Giulia”, Accio cambia casacca per unirsi agli studenti di sinistra, mentre Manrico entra a far parte di un gruppo terroristico di sinistra e muore ucciso in un conflitto a fuoco con i carabinieri.

Il paese delle meraviglie racconta le inquietudini di un adolescente di nome Attila sullo sfondo dell'Italia del 1977. Privo di punti di riferimento nelle figure dei genitori, per lo più distratti e presi dai loro affari personali, Attila trova i propri modelli, da un lato, in un compagno di scuola più grande di lui, un buffo neonazista di nome Zazzi, dall'altro, nella sorella maggiore, Alice, che però vive a Milano. Come si scoprirà alla fine del romanzo, quest'ultima entra a far parte di un gruppo terroristico di sinistra e Attila verrà a sapere dal notiziario televisivo della sua morte accidentale durante un conflitto a fuoco con la polizia.

Sebbene ambientati in due momenti storici diversi, *Il fasciocomunista* e *Il paese delle meraviglie* rievocano il periodo dell'innocenza in cui «i grandi eventi e gli attentati restano lontani, visti alla televisione o persino ignorati»³¹⁴. Non a caso sono entrambi ambientati in provincia: il primo a Latina, il secondo in un paese non precisato della provincia di Torino. La morte di Manrico e quella di Alice rappresentano l'ingresso della Storia

³¹⁴ C. Milanese, *Due fascisti nel tempo delle rivolte: trent'anni dopo*, Antonio Pennacchi e Giuseppe Culicchia riscrivono il Sessantotto e gli anni Settanta, intervento nell'ambito del convegno di Grenoble, *Littérature et «temps de révoltes»*, cit.

nelle vite dei protagonisti e, non a caso, arrivano solo alla fine del romanzo o, come ha scritto Claudio Milanesi,

quasi fuori dalla fabula, come l'evento che la chiude, ma senza che ci si addentri nelle sue dinamiche, nelle sue ragioni, nei suoi effetti: la sorella Alice e il fratello Manrico, entrati nella lotta armata, muoiono lontano da casa, le famiglie apprendono della loro morte alla televisione, e il tempo dell'innocenza, il paese delle meraviglie, dove si era fascisti per gioco e maoisti per caso, finiscono così, con l'irruzione improvvisa della concreta realtà della tragedia nel cuore della famiglia, degli amici, dei vecchi compagni (e camerati).³¹⁵

Il registro ironico dominante in questi due romanzi è invece assente nella *Guerra dei figli* (2009) di Lidia Ravera e *I fratelli minori* (2010) di Enrico Palandri, due autori quasi coetanei (Ravera è del '51 mentre Palandri è del '56) che hanno esordito con due romanzi, *Porci con le ali* (1976) e *Boccalone* (1979), nei quali veniva fotografato il passaggio dal primato della politica degli anni Settanta al ritorno al privato che caratterizzerà il decennio successivo. Per ragioni generazionali, Ravera e Palandri proiettano qualcosa della loro personale biografia nei protagonisti dei loro romanzi.

La guerra dei figli racconta la storia di due sorelle, Emma e Maria. Il romanzo è tutto giocato sul contrasto tra queste due figure femminili che in modi diversi hanno partecipato al clima sociale degli anni Settanta, alle sue utopie e ai suoi cambiamenti irreversibili sul piano del costume e del rapporto tra i sessi. Emma ha scelto la strada coraggiosa di crescere da sola il proprio figlio senza l'aiuto del padre di cui lei stessa ignora l'identità. Maria entra a far parte, invece, di Prima Linea, una scelta che la sorella minore non giudica o condanna. A seguito della strage di via Fani, Emma confessa infatti a se stessa di sentirsi estranea alla guerra in corso tra terrorismo e Stato: «Io non sto né con una tribù né con l'altra. Eppure capisco le ragioni di entrambe./Capisco le ragioni di tutti. Capisco le ragioni anche di quelli che hanno torto»³¹⁶. Emma prende le distanze dalla sorella maggiore dopo che Prima Linea tenterà di uccidere il

³¹⁵ Ibidem.

³¹⁶ L. Ravera, *La guerra dei figli*, Garzanti, Milano 2009, p. 177.

suo amante Sandro, un giornalista del “Corriere della sera” ritenuto troppo scomodo dai terroristi.

I fratelli minori è una saga familiare che vorrebbe, senza riuscirvi, reggere il confronto con *La meglio gioventù*. Le vicende narrate si snodano infatti dagli anni Settanta fino ad oggi seguendo i tragitti esistenziali di due fratelli, Julian e Martha. Tutti e due hanno sofferto sin dall'infanzia del carisma e della perfezione del proprio padre, Walter Ferraro, cantante lirico di fama mondiale. Pur avendo intrapreso la stessa carriera paterna, la sorella decide addirittura di sostituire il proprio nome con uno pseudonimo. Il romanzo si apre con la morte del padre, evento che funge da volano narrativo determinando una svolta decisiva nelle vite dei due giovani. Julian sceglie, infatti, di vivere con la moglie e i propri figli a Londra. Il giorno stesso dei funerali del padre, Martha fugge da casa insieme a Giovanni, un suo ex-fidanzato che non ha mai smesso di amare e che è entrato a far parte di un gruppo terroristico. Dopo anni di clandestinità e latitanza, entrambi verranno uccisi nel corso di un conflitto a fuoco con la polizia. La seconda parte del romanzo sposta invece il proprio centro di interesse sulla memoria degli anni di piombo: le vicende, ambientate nel presente ruotano intorno all'ambiguo personaggio di Duncan Grant, uno storico dell'arte inglese che sfrutta la storia della famiglia Ferraro per scrivere un *bestseller* di successo nel quale però l'immagine di Martha e Giovanni e la memoria del terrorismo italiano vengono completamente deformate. Spetta dunque a Julian, che per tutta la vita ha rimosso i legami col proprio passato e il trauma della morte di sua sorella, riappropriarsi della propria identità in un viaggio in Italia che si configura come un itinerario nei luoghi della memoria personale e collettiva.

Nella *Guerra dei figli* e nei *Fratelli minori* il conflitto, o meglio, la distanza tra fratelli e sorelle è messa in relazione non tanto al terrorismo quanto alla perdita del loro ancoraggio nella figura paterna. Nel secondo di questi romanzi, Giovanni e Martha s'incontrano ed entrano in clandestinità in occasione del rientro di lei a Venezia, a seguito alla morte di suo padre. Quest'ultimo, del resto, è un padre fallito: se da un lato ne vengono sottolineati gli aspetti edipici e castranti, dall'altro il suo narcisismo e l'appartenenza al mondo dell'opera e della musica classica

ne denunciano il carattere femminile e antipaterno.

Entrambi questi testi focalizzano la loro attenzione su chi non ha abbracciato la lotta armata, rispettivamente su Emma e Julian, nel tentativo di salvare la generazione degli anni Settanta dallo stereotipo riduttivo del terrorismo e della violenza. La protagonista del romanzo di Ravera è una ragazza madre, una lontana discendente di Mara, la co-protagonista di *Caro Michele* di Natalia Ginzburg: anche lei sceglie di crescere da sola il proprio figlio denunciando così la latitanza delle figure maschili. Palandri dedica poco spazio a Martha, la sorella terrorista, per concentrarsi invece su Julian: una figura di padre debole, incapace di trasmettere valori e significati ai propri figli. Il contrasto tra la sua biografia e quella della sorella mette in luce il suo ruolo di mera comparsa nella scena storica.

Per questi scrittori, il terrorismo non è più un argomento difficile, bensì un tema alla moda e ad alto potenziale romanzesco; cionondimeno, dai loro romanzi emerge una forma di resistenza alla rappresentazione diretta ed esplicita della violenza: quest'ultima è raccontata dai notiziari televisivi e dai giornali ma non è quasi mai rappresentata direttamente. La scelta da parte degli autori di adottare la prospettiva del fratello minore rivela, per riprendere le parole di Morreale, «una specie di complesso di inferiorità, di “sindrome dello spettatore” nei confronti di una storia che si sarebbe compiuta (per un'ultima volta, forse) da qualche altra parte»³¹⁷. Quest'aspetto è messo in luce più esplicitamente da Enrico Palandri. Penso in particolare alle parole che Sara rivolge ad un certo punto a Julian:

E io e te, Julian, siamo due fratelli minori. Siamo i figli di Isacco, costretti a rinnegare il padre per sfuggire alla sua maledizione. [...] non siamo gli eroi che prendono la vita tra le mani, ma quelli a cui le cose sono già accadute prima di viverle. La storia, il destino, tutto troppo grande, troppo veloce, fatto per fratelli maggiori che non capivano neanche loro, ma ce lo facevano credere.³¹⁸

³¹⁷ E. Morreale, *L'invenzione della nostalgia*, cit., p. 263.

³¹⁸ E. Palandri, *I fratelli minori*, Bompiani, Milano 2010, p. 213-4.

La minorità – concetto, com'è noto, di marca deleuziana³¹⁹ - diventa qui la condizione di chi, come Julian, è stato condannato a svolgere il ruolo di comparsa secondaria nella storia e che, pur cercando di mettersi al riparo di quest'ultima, ne ha subito passivamente i corsi e ricorsi distruttivi. Essa diventa però allo stesso tempo motivo d'orgoglio contro coloro che, come nel caso di Giovanni e Martha, hanno creduto di potersi attribuire illusoriamente il ruolo di protagonisti e artefici dei grandi eventi.

Rispetto a questi quattro romanzi, *La guerra di Nora* di Antonella Tavassi La Greca si distingue nettamente per la scelta di porre in risalto la figura della sorella terrorista. Il testo ha infatti la forma di un diario fittizio in cui la protagonista, Nora, una ex-terrorista esule a Parigi, racconta il suo viaggio di ritorno a Roma per rivedere il padre morente; ma in Italia, invece di riprendere una vita normale, è costretta nuovamente a fare i conti con il proprio passato. Nora si sente distaccata dalla propria famiglia, in particolare dalla madre e dalla sua mentalità borghese e ipocrita. Le cose non vanno meglio con Tosca, la sorella gemella per la quale prova dei sentimenti contrastanti, da un lato, di disprezzo per il suo stile di vita borghese, dall'altro, di invidia per essere stata da sempre la figlia più amata dal padre, noto cantante di opera dalla personalità forte e ingombrante. Per il padre, scrive Nora, la moglie e le figlie venivano «sempre dopo Chopin, Bach, Stravinskij»³²⁰. A differenza di Tosca che ha sempre soddisfatto i desideri paterni, studiando il pianoforte, Nora si è ribellata a lui cambiando persino il suo nome di battesimo: «Io, da quando ho avuto l'uso della ragione, ho eliso la *m* e da Norma sono diventata Nora»³²¹. Accanto alla differenza caratteriale, Nora mette in luce anche i motivi di profonda identità con la sorella nella quale riesce perfino a specchiarsi:

Anche lei ha tagliato i capelli corti, con un taglio simile al mio.

³¹⁹ L'autore del saggio *Kafka. Pour une littérature mineure* è del resto uno scrittore molto apprezzato e citato da Palandri, come da molti intellettuali e scrittori formati nella Bologna della fine degli anni Settanta.

³²⁰ A. Tavassi La Greca, *La guerra di Nora*, Marsilio, Venezia 2003, p. 13.

³²¹ Ivi, p.11.

Posso guardarmi allo specchio.

La ruga orizzontale sulla fronte, la forma degli occhi, la piccola gobba del naso, la bocca scolpita in un sorriso che è una smorfia e tradisce la forte emozione che le fa sbattere le palpebre, come le succedeva a scuola.³²²

L'insistenza sull'identità fisica e sulla sovrapposibilità tra i loro due visi ricorda molto le due sorelle protagoniste del celebre *Anni di piombo* di Margarethe Von Trotta.

Nelle pagine del diario, Nora annota le sue impressioni sull'Italia contemporanea: un paese dominato, da un lato, dalla televisione e dagli onnipresenti telefonini, ma allo stesso tempo pesantemente ancorato al passato, incapace di fare i conti con l'eredità degli anni di piombo. Benché abbia rinnegato le sue idee rivoluzionare, anche Nora è ossessionata dal ricordo dell'omicidio commesso, il quale torna spesso a tormentarla sotto forma di continui *flash back* che passo dopo passo restituiscono al lettore l'intero episodio dell'assassinio, l'evento che ha tagliato in due la sua vita:

La mia vita è divisa in due tra Roma e Parigi.

Due città, due uomini, due mondi.

[...]

Tra le due vite c'è quello sparo.³²³

Per spiegare il rapporto problematico e irrisolto col proprio passato, Nora fa ricorso spesso ad una metafora piuttosto convenzionale ispirata al mito di Orfeo ed Euridice: così come Orfeo, Nora ha ceduto alla tentazione di voltarsi indietro verso il suo passato fallendo nel progetto di costruzione di una vita nuova. Un trauma può essere superato solo se si riesce a ristabilire un *continuum* nel percorso della propria storia ricostruendo le ragioni che hanno condotto al suo punto di rottura. E' proprio questo il compito che Nora non riesce a portare a termine. Immaginando, infatti, di rivolgersi alla vedova del magistrato che ha ucciso, Nora si chiede

³²² Ivi, p. 11.

³²³ Ivi, p. 181.

Che cosa penserebbe se le dicessi che oggi l'assassina di suo marito non sa trovare un motivo sufficiente per cui ha premuto quel grilletto, che vorrebbe essere morta anche lei quel giorno stesso, per non doversi più interrogare?

Per non doversi più chiedere perché?³²⁴

Il dramma di Nora è, dunque, in qualche modo quello di tutti gli ex-terroristi che hanno rimosso le ragioni politiche delle loro azioni. La loro condizione è opposta a quella dei cosiddetti “irriducibili” come Luca, il compagno di Nora nell'epoca della clandestinità poi finito in carcere e, all'epoca dei fatti narrati, in regime di semi-libertà. Nora decide, infatti, di incontrarlo dopo tanti anni e tra loro rinasce una relazione. Presto però scopre che Luca è coinvolto nella riorganizzazione delle nuove Brigate Rosse. La storia, infatti, si svolge nel Duemila, un anno dopo l'assassinio di Massimo D'Antona col quale il nuovo terrorismo ha iniziato la sua campagna contro la nuova legislazione nel mondo del lavoro e Luca intende occuparsi della formazione di nuovi quadri di militanti:

Io credo ancora in quelle idee per cui ho pagato. Sarebbe mostruoso se non ci credessi più: sarebbe come ammettere che è stato tutto inutile. [...] noi siamo il tramite di questo passaggio di consegne. Servono persone capaci di analizzare la situazione, servono nuovi quadri. Il sistema è cambiato, ma è sempre crudele e iniquo e ora ci sono gli estremi per creare nuovi ranghi militarizzati che devono lavorare per esempio nel settore del lavoro, un settore che i sindacati hanno svenduto al miglior offerente.³²⁵

Oltre al nuovo terrorismo, nel romanzo vi è anche un riflesso del dibattito acceso alla fine degli anni Novanta sull'indulto. Rovistando tra le carte di Luca, Nora si imbatte in un articolo di una rivista di ex detenuti nel quale viene rivendicata «l'esigenza di *chiudere i conti del terrorismo*, con un'amnistia, una sanatoria di qualche tipo», perché «*la guerra è finita (...) ma nessuno ha ancora firmato la pace*»³²⁶.

A differenza di Luca, Nora non crede più alla lotta armata e rifiuta di

³²⁴ Ivi, p. 193.

³²⁵ Ivi, p. 127.

³²⁶ Ivi, p. 94.

far parte dell'organizzazione, trovandosi così in una situazione di *impasse*: «Mia madre vuole che mettiamo in scena l'unione familiare che credevo di essermi scrollata di dosso una volta per tutte. Luca vuole che ritrovi la mia carica rivoluzionaria e ricominci a cospirare»³²⁷.

La rielaborazione del trauma dovrebbe condurre Nora a comprendere le ragioni che l'hanno spinta a commettere l'omicidio senza che questo si traduca in un'auto-assoluzione. L'incapacità di effettuare questa delicata e complessa operazione la porta a reiterare la violenza, dirigendola stavolta contro se stessa. Infatti, nella speranza di fare chiarezza sulla sua vita, Nora decide di ritornare a Parigi dove rivede il suo psicanalista, Fernand, al quale consegna le pagine del proprio diario. Con Fernand Nora ha avuto in passato anche una relazione sentimentale, ma adesso si sente respinta e abbandonata. Parigi come Roma diventa per lei una città estranea e ostile e, in preda alla disperazione si suicida gettandosi dal balcone. Le ultime pagine del romanzo riservano per il lettore un colpo di scena. Con la morte di Nora il suo diario si interrompe ma il romanzo continua ancora per alcune pagine. Assistiamo così ad un incontro tra la madre, il suo amante e Fernand durante il quale lo psicanalista apprende che Tosca non esiste poiché Nora è una figlia unica. In altre parole, Tosca è soltanto un personaggio inventato dalla fantasia schizofrenica di Nora, che, per reagire al senso di colpa nei confronti del padre, ha proiettato nella figura di una sorella immaginaria i tratti della figlia ideale che lei non è riuscita ad essere. Come ha osservato Tabacco, la conclusione del romanzo fa sì che la morte di Nora venga «come riassorbita, repentinamente normalizzata»³²⁸. Il suo suicidio ha, inoltre, un carattere ironico perché allude a quello compiuto da Norma, l'eroina dell'opera di Bellini, amata dal padre tanto da ispirargli il nome da dare alla figlia. A differenza del gesto estremo di Norma, scaturito da un dissidio etico insolubile e che per questo acquista un carattere tragico, quello di Nora è il risultato di una schizofrenia depressiva che può benissimo fare a meno del suo legame con il terrorismo e gli anni di piombo.

³²⁷ Ivi, p. 133.

³²⁸ G. Tabacco, *Libri di piombo*, cit., p. 276.

L'amore ai tempi del terrore.

I romanzi in cui il conflitto avviene tra amanti sono tre, *Voi grandi* di Lidia Ravera, *Il marito muto* di Claudio Castellani e *Libera i miei nemici* di Rocco Carbone. E' una via poco battuta dal cinema. Sul conflitto tra amanti si basa forse soltanto il *thriller* di Cristina Comencini *La fine è nota* (1992)³²⁹.

Quelle rappresentate in questi romanzi non sono storie di *amour-passion*³³⁰. Il conflitto di coppia è sublimato in incomprensione³³¹ e perciò si differenziano dall'*Odore del sangue*, dove il nesso tra Eros e Thanatos è centrale. Possiamo inoltre osservare una costante molto significativa: è sempre il polo femminile della coppia a incarnare il terrorismo (anche nel film citato): viene così perpetuato il rapporto tra terrorismo e perturbante femminile inaugurato dalla *Vita interiore* benché la sessualità perversa sia adesso meno marcata.

Il primo di questi romanzi, *Voi grandi*, è uscito molto presto, nel 1990: l'autrice, Lidia Ravera, l'ha definito «un thriller psicologico sul cadavere nell'armadio della mia generazione: il terrorismo. Sempre visto in un'ottica privata. Siamo alla fine degli anni ottanta»³³².

Sergio Teti, quarantenne professore di sociologia con un passato di militanza in un gruppo extraparlamentare, due giorni prima di sposarsi rivede Marianna, la sua ex-fidanzata di cui aveva perso le tracce quando era entrata in clandestinità all'interno di gruppo terroristico di estrema sinistra. Dopo aver effettuato un'operazione di chirurgia plastica al viso e assunto una nuova identità con il nome di Anna Struck, Marianna ha deciso di tornare a vivere in Italia e iniziare una nuova vita con Sergio, ma questi è sconvolto dal suo ritorno e, sebbene voglia aiutarla a

³²⁹ L'elemento simbolico rilevante del personaggio di Giulia, la terrorista di *La meglio gioventù* di Marco Tullio Giordana, non è tanto quello di essere la moglie di Nicola, quanto di essere madre.

³³⁰ Per le quali rinvio al lontano ma tutt'ora valido saggio di D. de Rougemont, *L'amore e l'Occidente. Eros e abbandono nella letteratura europea* (1939), Rizzoli, Milano 2006.

³³¹ Cfr. R. Donnarumma, *Storia, immaginario, letteratura*, cit., p. 461.

³³² Citazione tratta dal sito personale dell'autrice: <http://www.lidiaravera.it/biografia/>.

reinserirsi in società trovandole un lavoro come traduttrice, allo stesso tempo se ne sente minacciato. Marianna, infatti, lo aggredisce rinfacciandogli il suo nuovo stile di vita borghese e conformista e soprattutto la sua scelta di sposare una ragazza di vent'anni più giovane di lui e per di più sua ex-allieva. La notte prima del matrimonio, la donna giunge a minacciarlo di presentarsi durante la cerimonia e, colto da un improvviso impeto di rabbia, Sergio la schiaffeggia fino a farla urtare violentemente contro il muro e svenire.

L'incontro con Marianna rappresenta allegoricamente l'incontro con «il cadavere nell'armadio» della generazione degli anni Sessanta e Settanta. Sergio è una figura di intellettuale di sinistra, di quella sinistra che durante gli anni di piombo ha sempre ripudiato la scelta della violenza, e che in età adulta coltiva la memoria della propria militanza come un caro ricordo di gioventù³³³; perciò, da un certo punto di vista, il suo personaggio è figura della rimozione effettuata dalla cultura di sinistra nei confronti delle derive violente sviluppatesi al proprio interno. La sua posizione rispetto alla violenza emerge chiaramente durante un dialogo con Marianna nel quale rifiuta la posizione della donna, il suo voler considerare la lotta armata come conseguenza necessaria di uno stato di guerra:

- Era una guerra.
- Ne sei ancora convinta?
- Quello di cui sono convinta adesso non ha importanza.
- Ne ha invece. Il tempo non cancella.
- Il tempo rende tutto molto relativo.
- Tutto, meno la morte. I morti restano morti. E chi li ha uccisi resta un assassino.³³⁴

Proprio questa condanna etica della violenza rende la sua improvvisa aggressività nei confronti della donna tanto più inquietante poiché mette

³³³ Cfr. S. Kleinert, *I fantasmi del passato. La memoria degli anni di piombo nei romanzi di Lidia Ravera*, intervento al convegno *Littérature et temps de révoltes*, cit.

³³⁴ L. Ravera, *Voi grandi*, Theoria, Roma-Napoli 1990, p. 102.

in crisi il concetto che Sergio ha di se stesso³³⁵. Ma è la stessa relazione sentimentale tra loro ad avere un carattere perturbante in quanto rivela a livello simbolico e figurale l'attrazione della violenza sulla sinistra extraparlamentare.

Per quanto riguarda il personaggio di Marianna, il romanzo censura completamente le motivazioni politiche e ideologiche delle sue scelte passate per sottolineare invece quelle psicologiche. La lotta armata diventa così molto banalmente la conseguenza di una rivolta esistenziale contro lo stile di vita borghese della sua famiglia.

Susanne Kleinert ha osservato che Marianna è anche «figura dell'autodistruzione: è cinica, anche contro se stessa, si droga e si prostituisce»³³⁶. Più in generale, è figura dell'alterità: non a caso la sua nuova identità ne nega le origini italiane e dopo aver vissuto una lunga latitanza all'estero, nutre un sentimento di distacco nei confronti del proprio paese. Il finale suggerisce che il suo destino sarà quello di vivere come un corpo estraneo, un alieno o un fantasma. Del resto, lo stesso Sergio aveva già suggerito l'assimilazione della donna al fantasma quando osservava che «la sua voce suonava morta e rendeva la frase incredibile. Povera donna. Non era colpa sua. Ebbe la sensazione che non condividesse il suo stesso spazio e il suo stesso tempo. Era un incubo. Non era più in vita»³³⁷.

L'alterità e la propensione alla violenza di Marianna sono evidenziati attraverso la sua sessualità. Il romanzo si apre sulla descrizione del suo sguardo e del suo effetto perturbante su Sergio: «Freddi e attenti, gli occhi della donna si erano posati su di lui con una presunzione chirurgica, pronti ad avventarsi in profondità, a incidere, a mutilare». Sergio viene colto addirittura da un attacco di palpitazioni riconoscendo gli occhi di Marianna sebbene il resto del viso sia cambiato a seguito della plastica facciale. Marianna si fa poi trovare nuda dentro la vasca da bagno e costringe Sergio ad un rapporto sessuale ribaltando i ruoli tradizionali, in quanto Sergio oppone una resistenza (debole, diciamo pure) all'aggressività erotica della donna:

³³⁵ Cfr. S. Kleinert, *I fantasmi del passato*, cit.

³³⁶ *Ivi*.

³³⁷ L. Ravera, *Voi grandi*, cit., p. 55.

Neanche quando lei aveva fatto quel gesto che lui conosceva bene, s'era commosso, o intenerito. Piuttosto, s'era sentito male. Marianna si passava, fissandolo intensamente negli occhi, il dorso della mano sulle labbra a raccogliere e ripulire il suo sperma. [...] Non cercava mai il suo piacere. Si irrigidiva sotto le carezze di Sergio, il suo modo di fare l'amore era di procurare a lui quelle eccitazioni violente, rallentarle, portarle allo spasimo, farle scaricare. E poi pulirsi la bocca, fissandolo, con un trionfo da dominatrice.[...] Era lei che lo possedeva. E lui – loro – ne erano fieri. Uno dei tanti altari – in prospettiva piuttosto grotteschi – elevati al superamento dei ruoli, al ribaltamento dei sessi.³³⁸

Per certi versi dunque Marianna è figura della *femme fatale* che incute paura e angoscia nell'uomo. In *Voi grandi* rimangono dunque, come abbiamo visto, delle tracce di quella chiave di lettura risalente a Moravia che collega il terrorismo al perturbante femminile, della quale però emergono tutti i limiti: mettendo in secondo piano il contesto storico e sociale del terrorismo, l'autrice ha ridotto la trama al classico triangolo sentimentale caratteristico della narrativa di consumo. Vi è però un ultimo elemento che vale la pena sottolineare e che rimanda stavolta all'*Odore del sangue*. Penso al contrasto generazionale tra Sergio e Laura, la cui relazione ricorda quella di Filippo e Paloma nell'*Odore del sangue*. Come il protagonista del romanzo di Parise, anche Sergio cerca di esorcizzare lo spettro della vecchiaia, frequentando una ragazza più giovane di lui. Questa difficoltà di fare i conti con l'età adulta è, secondo l'autrice, una caratteristica della generazione degli anni Sessanta e Settanta, una generazione che, per la prima volta nella storia, ha rivendicato la superiorità morale dell'essere giovani e che, giunta alle soglie dell'età adulta, rifiuta di esercitare nei confronti dei propri figli quel ruolo pedagogico tradizionale che precedentemente ha contribuito a mettere in discussione³³⁹. In tal senso, Laura è una figura emblematica della generazione successiva a quella del Sessantotto: sentendosi orfana di entrambi i genitori, cerca in Sergio quella figura genitoriale che non è riuscita a trovare nel proprio contesto familiare.

³³⁸ Ivi, p. 39.

³³⁹ Cfr. L. Ravera, *Né giovani né vecchi*, Mondadori, Milano 2000.

Se il romanzo di Ravera contiene ancora tracce del motivo della sessualità perversa, esse scompaiono del tutto nel più recente *Marito muto* di Claudio Castellani³⁴⁰, nel quale sono narrate le vicende di una coppia di ex-sessantottini. Pochi anni dopo il loro matrimonio, la moglie svela al marito di far parte di un'organizzazione terroristica internazionale che agisce come un gran burattinaio dietro le differenti organizzazioni nazionali come le Brigate Rosse (probabile allusione all'esistenza ipotizzata da molti di una rete internazionale del terrorismo che avrebbe fatto capo all'istituto Hyperion³⁴¹). Alla donna non viene data la possibilità di uscire dall'organizzazione e così, disperata per la doppia vita in cui è costretta a vivere e per la relazione col marito sempre più compromessa, si getta dal balcone. In questo testo, l'accento è posto sull'incomunicabilità e l'incomprensione tra l'uomo e la donna e sul senso di esclusione del marito rispetto alla vita della propria moglie il cui ritratto presenta i consueti stereotipi della femminilità: la follia, l'irrazionalità e la fragilità.

Interamente focalizzato sul personaggio del marito, il romanzo è la storia del conflitto tra la razionalità impotente dell'uomo e la follia autodistruttrice della donna.

Sia *Il marito muto* sia *Voi grandi* possono essere letti come allegorie del conflitto tra uomo e donna, tra la razionalità impotente del primo e la debolezza della seconda. Marianna e Maria sono donne fragili, mosse da pulsioni disgreganti che mettono in crisi la coppia e i valori della famiglia borghese. Del resto, nel sistema simbolico fabbricato dal dominio maschile³⁴², la donna rappresenta l'anello debole della catena sociale: tradizionalmente ritenuta come un soggetto "fuori" dalla politica, la donna è la creatura passiva e indifesa che più facilmente si lascia sedurre dalla tentazione terroristica.

Più complesso e interessante è il caso di *Libera i miei nemici* di Rocco Carbone, uno dei rari romanzi a mettere in scena un confronto tra la vittima e il carnefice, anche qui invariabilmente donna. La storia è costruita sull'intreccio di tre diversi fili narrativi: il primo, quello

³⁴⁰ C. Castellani, *Marito muto*, Marco Tropea Editore, Milano 2007.

³⁴¹ Cfr. G. Fasanella - A. Franceschini, *Che cosa sono le BR*, Rizzoli, Milano 2004.

³⁴² Cfr. P. Bourdieu, *Il dominio maschile*, Feltrinelli, Milano, 1999.

principale, è ambientato nel presente, mentre gli altri due affondano negli anni di piombo, sebbene il romanzo non fornisce al lettore alcun tipo di coordinata temporale.

Il protagonista è Lorenzo, un uomo che conduce una vita monotona e solitaria in una non identificata città italiana. Oltre al suo lavoro nella redazione di un grande dizionario enciclopedico, si dedica ad un'attività di volontariato presso un carcere femminile dove insegna italiano e materie letterarie. Il suo carattere introverso e spento è reso, da un lato, dall'insistenza nella descrizione degli spazi chiusi, che sono principalmente quelli claustrofobici del carcere e, dall'altro, dal tono medio, paratattico e privo di slanci metaforici del testo. L'unica persona con la quale Lorenzo si frequenta seppure di rado è il fratello Carlo, il quale gli rimprovera il suo stile di vita modellato secondo ritmi monotoni e ripetitivi: «“non ci riesci proprio” [...] / “A fare cosa?” / “A cambiare. Le tue abitudini. Tutto deve essere sotto controllo. Tutto secondo i tuoi programmi”»³⁴³.

Un giorno, ascoltando distrattamente il telegiornale, Lorenzo viene a sapere della pubblicazione di un libro di memorie di una ex-terrorista, Lucia Adavastro, detenuta nello stesso carcere da lui frequentato. Grazie ad un suo amico che lavora in Rai, riesce a procurarsi una cassetta contenente la registrazione del suo processo. Il video mostra Lucia seduta al banco degli imputati che inizia un lungo e inverosimile monologo in cui racconta la sua militanza politica, iniziata prestissimo a quindici anni, fino al momento della decisione di abbracciare la lotta armata e l'ingresso in clandestinità. Il racconto di Lucia - contenente molte allusioni a fatti di cronaca e aneddoti riferiti da ex-brigatisti - costituisce un secondo filo diegetico che si alterna a quello principale. Ad essi se ne aggiunge anche un terzo, quello della storia politica di Lorenzo, della sua militanza nel movimento studentesco e della sua relazione con Francesca, una sua compagna di scuola che cadrà vittima di un attentato terroristico davanti la scuola.

Lorenzo riesce ad ottenere un breve colloquio con Lucia allo scopo di convincerla a partecipare ai suoi corsi. La donna è, tuttavia, restia a ogni

³⁴³ R. Carbone, *Libera i miei nemici*, Mondadori, Milano 2005, p. 25.

tipo di relazione e contatto con il mondo esterno, non avendo mai usufruito, del resto, dei permessi speciali che pure le avrebbero accordato. Per molti versi, la sua è una condizione speculare a quella di Lorenzo: entrambi vivono nel proprio carcere interiore, ancorati al proprio passato e incapaci di avere un rapporto sereno con la propria storia personale. Ciononostante, Lucia si presenta inaspettatamente in classe durante una lezione, destando la curiosità delle altre detenute che intuiscono l'ambigua predilezione di Lorenzo per l'affascinante terrorista. Un domenica, Lorenzo otterrà dalla direttrice del carcere un permesso speciale per portare Lucia fuori dal carcere. Nei giorni e nelle settimane successive, le visite di Lorenzo nella sezione di massima sicurezza dove Lucia è rinchiusa diventano sempre più frequenti, tanto da suscitare nei corridoi del carcere un pettegolezzo, non del tutto infondato, secondo cui Lucia sarebbe innamorata di lui. Proseguendo nella visione della registrazione del processo, Lorenzo scopre però che Lucia è l'assassina di Francesca e decide così di interrompere le lezioni. Preoccupato della sua prolungata assenza dal carcere, Lucia ottiene un giorno libero per andare a trovare Lorenzo, il quale le racconta la verità e la manda via di casa.

Libera i miei nemici è dunque una storia d'amore mancata: la relazione tra i due protagonisti è impedita dal loro passato. Carbone mette in scena quindi i pericoli che il fascino del terrorismo può comportare: l'attrazione di Lorenzo per Lucia è figura di quella della narrativa nei confronti del «fascinazione ipnotica»³⁴⁴ del terrorista. Per di più - e questo è il dato simbolico più rilevante - il ritorno traumatico del passato assume la forma di un'identificazione perturbante tra la vittima, Francesca, e il carnefice, Lucia. Quest'aspetto diventa evidente nella scena in cui Lorenzo porta Lucia al mare, nella stessa spiaggia in cui tanti anni prima era stato insieme a Francesca.

Oltre alla già accennata assenza di coordinate spaziali e temporali, il racconto censura anche ogni riferimento ideologico e politico; di conseguenza, la voce narrante e soprattutto i personaggi sono costretti continuamente a formulare delle maldestre perifrasi, delle designazioni generiche e vaghe che nel lettore generano uno smarrimento:

³⁴⁴ R. Donnarumma, *Storia, immaginario, letteratura*, cit., p. 455.

Organizzavamo, scioperi, cortei, assemblee - racconta Lucia - Le stesse cose che facevano i ragazzi di idee politiche opposte alle nostre, e con i quali ci si scontrava. Si era divisi in due. O da un parte, o dall'altra [...] Si combatteva una guerra quotidiana. Si usciva di casa e non si sapeva cosa poteva accadere. Avevamo il nostro territorio, gli altri avevano il loro, quando si entrava in contatto, per caso o perché era stato deciso, lo scontro era inevitabile. Si davano botte e se ne prendevano. Poi vennero i bastoni, i coltelli, alla fine le pistole.³⁴⁵

I nemici non sono chiamati fascisti ma «i ragazzi di idee politiche opposte alle nostre». Alle proteste di Francesca che non capisce le ragioni del clima di violenza, Lorenzo ricorre a un vocabolario identico a quello di Lucia: «“Purtroppo è così. Ma non per colpa nostra.” / [...] / “Anche se non lo vuoi, devi scegliere da che parte stare. E’ così. E bisogna difendersi dai nemici”»³⁴⁶.

La riattivazione esplicita del mito della lotta fratricida serve qui a negare le particolarità storiche del conflitto. Quel che rende il romanzo di Carbone particolarmente emblematico è il carattere volontario e programmatico del suo intervento censorio sul passato. Se, ad esempio, in *Alonso e i visionari* la cancellazione della contingenze e particolarità era funzionale ad un’elevazione degli eventi verso una dimensione simbolica, in *Libera i miei nemici* essa è del tutto arbitraria rispetto a fini immediatamente figurali e simbolici.

In alcuni momenti del romanzo Carbone è poi costretto a contravvenire al suo programma: quando ad esempio Lorenzo e Francesca fuggono da un bar perché si accorgono di essere stati riconosciuti da due nemici – un episodio che potrebbe alludere alla vicenda di Alberto Brasili, che ha ispirato il film di Carlo Lizzani *San Babila ore 20: un delitto inutile* (1976)³⁴⁷ - l’abbigliamento di questi ultimi, capelli tagliati cortissimi, occhiali da sole a goccia e giubbetti verde chiaro, li connota piuttosto chiaramente come dei fascisti.

³⁴⁵ R. Carbone, *Libera i miei nemici*, cit., p. 57.

³⁴⁶ Ivi, p. 122.

³⁴⁷ Riconosciuto come “compagno” per via del suo *eskimo*, Alberto Brasili è stato aggredito il 25 maggio 1975 da cinque neofascisti insieme alla sua fidanzata nei dintorni di piazza San Babila, una zona di Milano notoriamente frequentata dai fascisti.

Questo processo di depoliticizzazione serve a portare il tema della violenza politica su un terreno esclusivamente etico, com'è evidente nelle parole che Lorenzo rivolge a Lucia:

Ho pensato anche a te, in tutti questi anni. Mi sono sempre chiesto come hai potuto uccidere una ragazza che non conoscevi, e che non ti aveva fatto niente di male. Io so che allora era molto diverso da adesso, e che si poteva morire molto più facilmente, per il solo fatto di trovarsi nel posto sbagliato al momento sbagliato [...] Io e te avevamo delle cose in comune, a quel tempo, anche se eravamo su due fronti opposti. Credevamo che ci fossero delle ingiustizie, dei torti che andavano riparati. Credevamo che toccasse a noi, che eravamo giovani, fare quello che altri, prima di noi, non avevano fatto. Ma c'è una cosa, che ci divide. Qualcosa che non potrà mai essere sanato. Io non ho mai ucciso. Non ho mai tolto la vita a nessuno. Tu l'hai fatto. Nessuno ti ha obbligato. Hai fatto una scelta. Ti sei arrogata il diritto dell'assassinio. E quello che hai fatto non potrà mai essere riparato.³⁴⁸

Come Sergio, il protagonista di *Voi grandi*, anche Luca condanna la lotta armata in base ad un principio meramente etico senza entrare nel merito delle ragioni storiche e politiche. D'altro canto la politica e l'ideologia, cancellate in nome di una presunta neutralità di fronte alla storia, riaffiorano in forme piuttosto inquietanti, poiché, senza che magari fosse predeterminato dall'*intentio auctoris*, *Libera i miei nemici* riduce gli anni di piombo ad una guerra tra Brigate Rosse e movimento studentesco. Se si pensa che è stato scritto nel 2005 in pieno dibattito sull'indulto (nel testo non mancano chiare allusioni in merito³⁴⁹), credo che questo romanzo abbia un valore particolarmente emblematico delle difficoltà incontrate dal mondo intellettuale di sinistra nel fare i conti con il terrorismo.

³⁴⁸ R. Carbone, *Libera i miei nemici*, cit., p. 232.

³⁴⁹ Nel testo vi sono accenni sia ad un processo di «pacificazione» (R. Carbone, *Libera i miei nemici*, cit., p. 194) sia ad una «legge sull'indulto» che però non viene approvata provocando una rivolta all'interno del carcere in cui lavora Lorenzo.

Capitolo IV

Figli di terroristi

Bisogna attendere gli anni Zero per trovare nei romanzi delle figure di genitori terroristi. Si tratta di storie ambientate nel presente che soddisfano la necessità di trasmettere alle nuove generazioni la conoscenza di un periodo storico ormai lontano nel tempo.

I romanzi in cui il terrorista è rappresentato dal padre sono *La scoperta dell'alba* (2006) di Walter Veltroni e *L'amore degli insorti* (2005) di Stefano Tassinari.

Nel primo di questi, l'approccio politico che ci si aspetterebbe, alla luce del ruolo pubblico ricoperto dal suo autore, è completamente assente. Il protagonista e voce narrante del testo è Giovanni Astengo, impiegato all'Archivio di Stato come catalogatore dei diari privati di persone qualunque. E' sposato con due figli: Lorenzo, appassionato lettore di Italo Calvino³⁵⁰, e Stella, una bambina down. All'epoca in cui era poco più che un ragazzino, nel 1977, suo padre, da poco ammesso alla carica di preside della facoltà di architettura subentrando ad un suo collega e amico ucciso dalle Brigate Rosse, abbandonò la famiglia senza dare alcuna spiegazione. Il romanzo prende avvio il giorno in cui, rimasto solo a Roma, Giovanni ha la tentazione di tornare nella vecchia casa di campagna in cui aveva abitato quando c'era ancora suo padre. Qui è attratto da un vecchio telefono in bachelite nera che scopre trattarsi di una specie di macchina del tempo. Per gioco, infatti, Giovanni prova a comporre il numero dell'appartamento in città dove aveva vissuto tanti anni prima e dall'altra parte gli risponde il suo se stesso bambino. Dopo lo sbigottimento iniziale, Giovanni cerca di sfruttare la magia del

³⁵⁰ Calvino è citato continuamente nel romanzo. La sua opera è considerata dal figlio «un prontuario di ricette per essere vivi. se si intende, naturalmente, che la vita sia vissuta non per se stessi, che è poca cosa, ma per fondersi in mille altre vite» (W. Veltroni, *La scoperta dell'alba*, Rizzoli, Milano, 2006, cit., p. 35). A proposito di questo omaggio calviniano rimando alla recensione al romanzo scritta da Ch. Raimo, *Veltroni, La scoperta dell'alba*, in "Nazione Indiana", 4 ottobre 2006.

telefono per scoprire le ragioni della fuga del padre. Ritenendo che il padre sia fuggito per paura di venire ucciso dalle Brigate Rosse come il suo collega, Giovanni rintraccia l'assassina di quest'ultimo, una terrorista ora in regime di semi-libertà. La donna gli spiega però che è stato il padre, suo amante e capo della cellula brigatista, a commissionarle l'omicidio e che la fuga da casa sanciva il suo ingresso nella clandestinità. Il terrorismo viene quindi ridotto ad una banale disputa accademica: una storia di odi, invidie e risentimenti privati.

Eppure Veltroni ha preso spunto a modo suo³⁵¹ dall'omicidio di Vittorio Bachelet, il giurista democristiano assassinato da Anna Laura Braghetti nel 1980 nell'atrio della Facoltà di Scienze politiche della Sapienza. Durante i funerali, il figlio, Giovanni Bachelet, pronunciò un famoso discorso di perdono nei confronti degli assassini del padre. Quest'aneddoto è importante per contestualizzare il romanzo, in quanto quella raccontata da Veltroni è la storia di un figlio orfano e ossessionato dalla scomparsa del padre e che, «trent'anni dopo di consuma le scarpe per cercare, cercare ancora»³⁵² di comprenderne le ragioni.

Gianluigi Simonetti ha suggerito un suo confronto con Pietro Paladini, il protagonista di *Caos Calmo* di Sandro Veronesi:

Entrambi [...] sono personaggi scissi in ogni loro aspetto. Socialmente dei “vincenti in crisi” [...] integrati, realizzati e progressisti, eppure malinconici, orsi disperati; politicamente dei sinceri democratici, privi però di fiducia nel futuro; uomini soli, traditi dai propri padri assenti e incerti dei propri figli; legati alla famiglia ma testimoni di disgregazioni familiari; onesti, pronti all'ascolto; ma *di fatto* individualisti e misantropi, sostanzialmente indifferenti agli altri, e al fondo crepuscolari, se non proprio nichilisti.³⁵³

³⁵¹ Destano qualche sospetto le evidenti somiglianze tra la trama del romanzo e quella del *thriller* fantascientifico di Gregory Hoblit, *Frequency* (2000): anche qui uno strumento fantastico, una vecchia radio appartenuta al padre del protagonista, permette a quest'ultimo di mettersi in contatto con il passato e dialogare col padre il giorno prima della sua tragica morte avvenuta nel 1969.

³⁵² W. Veltroni, *La scoperta dell'alba*, cit., p. 132.

³⁵³ G. Simonetti, *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006)*, in «Allegoria», anno XX, n. 57, gennaio-giugno 2008, p. 133.

A rendere peculiare il personaggio di Veltroni è però il suo sentimento di nostalgia del passato. Questo spiega del resto il suo ritorno nella casa di campagna in cui aveva vissuto da bambino: è qui che la nostalgia si rapprende metaforicamente in un «oggetto desueto»³⁵⁴ e un po' *vintage*, ovvero nel telefono di bachelite nera che gli permette di tornare indietro nel tempo, negli anni di gioventù dello stesso autore, e risentire dopo trent'anni «le note di *Furia, cavallo del West*» e «*Oba ba lu ba* di Daniela Goggi»³⁵⁵. Il 1977 non è soltanto l'anno tragico del terrorismo, della «violenza diffusa» degli autonomi e della scomparsa del padre di Giovanni, ma anche, per riprendere le parole di quest'ultimo, «un anno forte», e dunque mitico.

Alla luce del ruolo politico dell'autore, la condizione di orfano di Giovanni può essere facilmente interpretata come allegoria di quella della sinistra post-comunista. La sua ricerca del padre si configura quindi come il tentativo di far luce su un passato rimosso dalla coscienza collettiva di sinistra e che riaffiora in forme perturbanti. Da questo punto di vista, come ha osservato Donnarumma, il romanzo contiene un messaggio politico seppure implicito: «dire che la vita del protagonista è stata rovinata dal padre, capo brigatista in incognito, significa dire che anche gli ex-comunisti veltroniani sono vittime del terrorismo, e quindi legittimarli storicamente; ma dall'altro, è proprio questa filiazione a restare perturbante»; infatti - continua il critico - «una volta scoperta la verità, il protagonista mente al se stesso bambino, facendogli credere che il padre lo abbia abbandonato non perché omicida, ma per proteggerlo»³⁵⁶. Il conflitto col padre è evitato prima di essere risolto. La scoperta della sua vera identità colma il vuoto in cui fino ad allora viveva il protagonista: «Ora so. Ora il mosaico può ricomporsi [...] Io c'ero, ora.

³⁵⁴ Cfr. F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino 1993. Vale la pena segnalare che Veltroni si è recato alle urne nel 2008 accompagnato dal saggio di Francesco Orlando. (cfr. C. De Gregorio, *Veltroni e la sfida in solitaria. "Anche a Obama nessuno credeva"*, in "La Repubblica", 5 febbraio 2008).

³⁵⁵ W. Veltroni, *La scoperta dell'alba*, cit., p. 123.

³⁵⁶ R. Donnarumma, *Storia, immaginario, letteratura*, cit., p. 459-460.

Avevo una storia. E, dunque, non ero più solo»³⁵⁷. Una conclusione affrettata che tralascia le conseguenze psicologiche della scoperta. Verrebbe quasi da dire, che oltre le albe, che costituiscono il *Leitmotiv* narrativo del romanzo conferendogli un tono svagato e patinato (di cui risente innanzitutto la qualità della prosa in cui è scritto), ci sono i tramonti; ma tutto il romanzo è giocato sull'elusione dei conflitti e sull'affermazione della bellezza delle piccole cose e, di conseguenza, il messaggio politico cui si faceva riferimento prima viene annacquato dal proverbiale "buonismo" di Veltroni, il cui *pendant* stilistico è costituito da un linguaggio bassamente lirico, ricco di un'aggettivazione dolciastra e convenzionale.

La scoperta dell'alba si presta molto bene ad una sua interpretazione secondo le categorie della critica di genere. Giovanni Astengo rappresenta una figura di padre maternizzato, o di «padre primario»³⁵⁸ che si prende cura dei figli, uno dei quali è una bambina down, per sopperire alle assenze della madre, sempre impegnata al lavoro e lontana dalla famiglia: «è molto concentrata sulla sua carriera e sembra distratta, assente. [...] Parliamo poco noi due. Non abbiamo molto da dirci»³⁵⁹. Al padre maternizzato corrisponde così una virilizzazione della donna sottilmente misogina e denigratoria, in quanto riproduce lo stereotipo patologico della donna in carriera promosso negli ultimi decenni dal discorso pubblico³⁶⁰. Le fughe e le assenze da casa della moglie suggeriscono inoltre una sua sovrapposizione con la figura del padre terrorista, il quale riproduce un'immagine maschile più tradizionale rispetto a quella incarnata dal figlio. Quest'ultimo è infatti esponente di un'identità maschile smarrita che cerca nel passato un luogo caldo e intimo dove ripararsi dalla luce dei riflettori cui la espone il nuovo regime di visibilità del corpo messo in atto dal campo pubblicitario e dai media a partire dagli anni Novanta³⁶¹. Giovanni Astengo è dunque un

³⁵⁷ W. Veltroni, *La scoperta dell'alba*, cit., p. 149-150.

³⁵⁸ Cfr. L. Zoja, *Il gesto di Ettore*, cit., p. 257-8.

³⁵⁹ W. Veltroni, *La scoperta dell'alba*, cit., p. 18.

³⁶⁰ Cfr. S. Bellasai, *L'invenzione della virilità. Politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*, Carocci, Roma 2011, pp. 139-141.

³⁶¹ Cfr. Ivi. p. 143.

personaggio emblematico del disagio maschile seguito ai fallimenti delle grandi utopie promesse dalla liberazione sessuale.

Un vena di struggente e patetica nostalgia attraversa anche *L'amore degli insorti* di Stefano Tassinari. Il protagonista è Paolo Emilio Calvesi, un uomo di mezza età con un passato di militanza nella lotta armata che, dopo essere fortunatamente sfuggito alla giustizia, è riuscito a costruirsi una vita normale, con lavoro, moglie e figli. La storia inizia con l'arrivo in casa sua di alcune lettere firmate da una misteriosa Sonia che dimostra di conoscere il suo passato fin nei particolari più intimi e gli rinfaccia di "averla fatta franca". In preda all'angoscia e alla paranoia Emilio scava nelle proprie memorie per scoprire l'identità della sua persecutrice fino a quando non riceve finalmente da lei un appuntamento. Sonia è una ragazza di vent'anni, esponente della generazione riconosciutasi nel movimento "no global" che non riesce a concepire e accettare il ricorso alla violenza come strumento di lotta politica:

Voglio tentare di capire. Io ho quasi ventisei anni [...]. Di quelli come te ho sempre pensato che foste dei pazzi, dei fanatici e anche dei mostri. E bada bene che non sono di destra, anzi. A Genova non c'ero, ma mi sono riconosciuta in quel movimento, specie quando, dopo le giornate fiorentine, ha definitivamente scelto di chiudere con le pratiche violente. Ed è proprio questo il punto: per voi la violenza era, a seconda dei casi, uno strumento di lotta o un male necessario; per me, e per la stragrande maggioranza dei miei coetanei, è qualcosa di aberrante. In questi anni ho letto libri e visto filmati, insomma, mi sono documentata sull'epoca in cui quelli come te avevano la mia stessa età di oggi. Ebbene, ne ho ricavato soprattutto un messaggio di morte, al di là di tutte le buone intenzioni di cui vi riempivate la bocca.³⁶²

Paolo Calvesi reagisce al processo intentatogli dalla ragazza riportando il tema della violenza al contesto storico in cui essa si è sviluppata:

Può darsi che tra noi ci fosse qualche mostro, o qualche pazzo fanatico, ma ti garantisco che la maggior parte di noi era mossa da motivazioni ben diverse.

³⁶² S. Tassinari, *L'amore degli insorti*, Marco Tropea Editore, Milano 2005, p. 163-4.

Non puoi ragionare come se tutto ciò stesse avvenendo adesso, in questo clima di pacificazione nazionale e di azzeramento della memoria collettiva... se un evento lo si toglie dal contesto storico in cui è maturato si finisce con l'attribuirgli un significato differente, e di sicuro con il giudicarlo con un altro metro di misura. Sta capitando anche per certi episodi successi subito dopo la Resistenza, strumentalizzati da chi vuole gettare fango sull'intera lotta di liberazione e sui partigiani.³⁶³

Sonia gli confessa infine di essere sua figlia, nata otto mesi dopo la separazione da Alba, la sua compagna che abbandonò prima di entrare in clandestinità.

Nonostante il tentativo di mettere in scena il conflitto tra la generazione degli anni Settanta e quella successiva, la scelta di affidare la funzione di voce narrante allo stesso Emilio Calvesi spinge il lettore a identificarsi esclusivamente nel suo punto di vista. Gran parte del romanzo è occupato quindi dal monologo di Emilio in cui ci viene consegnato un affresco epico e celebrativo degli anni Settanta che riflette una nostalgia per un passato ricco di azione contrapposto ad un presente monotono e inerte. Il monologismo del testo non viene per nulla scalfito dall'inserimento al suo interno delle lettere della figlia, poiché la loro lettura è filtrata dal punto di vista di Calvesi, vittima di un ricatto che ne compromette la tranquillità della sua vita borghese.

L'estrema leggibilità del testo è dovuta all'effetto di *suspense* ottenuto con il ricorso al *topos*, diffuso nella letteratura come nel cinema di genere, dell'ignoto persecutore. Fino alla fine crediamo di trovarci di fronte a un potenziale *noir* ma l'agnizione conclusiva ci trascina dentro un claustrofobico orizzonte familiare. Un altro dato simbolico rilevante è la sovrapposizione della figura della figlia a quella del persecutore, un motivo presente anche in *Colpire al cuore*, il film già citato di Gianni Amelio. L'effetto perturbante suscitato dal film è però assente nel romanzo per la semplice ragione che il lettore conosce l'identità di Sonia solo alla fine.

La scelta di assimilare Emilio Calvesi alla figura del sopravvissuto e del reduce risente di una lettura diffusa degli anni Settanta come "Età dei

³⁶³ Ivi, p. 164-5.

Grandi Eventi”): una mitologia che fa dei protagonisti della lotta armata gli eroi romantici capaci di sacrificare la propria vita agli ideali. Ciononostante, Emilio Calvesi non è un eroe: tradendo i suoi sensi di colpa, lui stesso si definisce un «disertore, uno che appena è suonata la ritirata non ci ha pensato un attimo a mettersi in salvo»³⁶⁴; egli, inoltre, è anche un padre mancato, «un uomo precario»³⁶⁵ incapace di confrontarsi con la figlia («la sua maturità mi spaventa, così come la mia inadeguatezza»³⁶⁶).

Per quanto riguarda le figure di madri terroriste, Raffaele Donnarumma ha osservato che «la terrorista è la madre snaturata, la donna che viene meno al suo dovere elementare e primitivo, e perciò la sua scelta appare tanto più condannabile. Del resto, i figli non capiscono le madri: al contrario, quello che si narra qui è un passato favoloso e oscuro»³⁶⁷. Il primo esempio di questo sottogenero narrativo è costituito dal *Segreto* di Geraldina Colotti, un romanzo breve pubblicato in una collana di narrativa per ragazzi, la “Shorts” della Mondadori. Come si legge nella quarta di copertina, *Il segreto* è consigliato «a chi ha compiuto 11 anni, a chi non crede al lupo cattivo, a chi ci crede ma attraversa il bosco per andare a vedere, a chi vuol conoscere il passato per capire meglio il presente». Il paratesto ci informa dunque che ci troviamo davanti non tanto ad un romanzo quanto ad una vera e propria favola. Se si pensa alla biografia dell'autrice - Geraldina Colotti è stata membro delle Brigate Rosse, condannata a 27 anni di carcere - può inizialmente stupire la sua scelta di ricorrere a questo tipo di chiave di lettura.

La protagonista della storia è Scilla, una ragazzina di tredici anni che vive con gli zii credendoli i suoi veri genitori. L'intreccio riprende dalle fiabe il motivo della trasgressione di un divieto; infatti, punta dalla curiosità che la contraddistingue («sono un tipo curioso. TROPPO curioso, anzi»³⁶⁸), Scilla disobbedisce a sua madre e si reca ad un centro sociale ma, a seguito di una retata della polizia, viene portata in questura

³⁶⁴ Ivi, p. 46.

³⁶⁵ Ivi, p. 170.

³⁶⁶ Ivi, p. 169.

³⁶⁷ R. Donnarumma, cit., p. 459.

³⁶⁸ G. Colotti, *Il segreto*, Mondadori, Milano 2003, p. 28.

dove un agente la riconosce: «Cominciamo bene, eh, ragazzina? Non vorrai diventare una terrorista come tua madre!». Nei giorni successivi Scilla comincia a fare domande sul terrorismo italiano e scopre in casa un vecchio baule contenente delle lettere firmate da una donna sconosciuta di nome Vera Santini. Scilla scopre che si tratta della sua vera madre che, dopo essere stata arrestata, l'ha affidata ai suoi attuali genitori. Il romanzo si conclude quindi con la visita di Scilla alla madre in carcere.

La storia di *Tuo figlio* (2004) - primo romanzo scritto dal poeta e critico veneto Gian Mario Villalta - si svolge in Friuli e ha come protagonista Riccardo, il figlio di una terrorista di sinistra che nel 1977 decide di entrare in clandestinità e lo affida ad una famiglia di ex-partigiani: Adamo, sua moglie Maria e la loro figlia, Ornella.

L'introduzione del personaggio di Adamo serve a riproporre il tema della "Resistenza tradita" e del «filo rosso» - l'espressione è di Alberto Franceschini - che collega partigiani e terroristi. Adamo sembra in effetti modellato sull'immagine del vecchio partigiano dal quale Franceschini racconta di aver ricevuto in eredità le armi³⁶⁹. Anche Adamo mostra a Riccardo i luoghi in cui tiene nascoste le armi da prendere in mano al momento della rivoluzione, un passaggio di consegne che però il ragazzo rifiuta.

Negli anni seguenti, Riccardo riceve dalla madre soltanto delle lettere in cui cerca di spiegare le ragioni delle proprie scelte. Venuto a sapere della sua morte in carcere, Riccardo sceglie di non andare neppure al suo funerale. La sua indifferenza indispetta Adamo il quale ha sempre difeso gli ideali della madre e, dopo l'ennesimo litigio tra loro, Riccardo lascia la sua casa. Egli trascorrerà così per anni una vita appartata incapace di mettersi veramente in gioco nelle relazioni con gli altri. A tenere viva la memoria del suo passato sarà Silvano, un amico della madre della quale propone, come già Adamo, un'immagine martirologica, difendendola da quanti cercano di distorcere e demonizzare «le ragioni e la storia della lotta armata [...] a uso e consumo di un potere mafioso e repressivo»:

³⁶⁹ A. Franceschini, *Mara, Renato e io*, cit., p. 4-6: «non fu solo una consegna d'armi: mi stava affidando i suoi ideali, la sua giovinezza e la sua forza che non c'era più [...] Erano i nostri padri e un figlio diventa adulto solo quando gli viene passato un testimone».

Tu, Riccardo, hai il dovere di comprendere quale patto ignobile vi sia oggi tra le forze democristiane, la destra filoamericana e la sinistra che non vuole più aspettare e reclama la sua fetta di potere. Hanno deciso di liquidare la lotta armata che essi stessi e i loro alleati avevano alimentato. Vogliono far passare i combattenti, coloro che hanno sacrificato la loro vita per una causa, come squilibrati mitomani, serial killer.³⁷⁰

Un discorso che ancora una volta esclude il punto di vista di Riccardo che preferisce cancellare dalla memoria il ricordo della madre. La sua vita cambia quando gli viene affidata la tutela di Sebastiano, il figlio di Ornella, morta con il marito in un incidente stradale. Curioso di sapere qualcosa di più sull'identità del suo tutore, Sebastiano fruga in casa e trova le lettere della madre di Riccardo, ma questi oppone un fermo silenzio alle domande e agli interrogativi del ragazzo rifiutandosi di rivangare il proprio passato e affrontare i suoi fantasmi.

Pochi mesi dopo l'arrivo di Sebastiano, Riccardo inizia a frequentare la sua professoressa d'inglese, Carla, ma la loro relazione viene intralciata da sua sorella, Elisa, che è prefetto e sta indagando sul nuovo terrorismo: il romanzo allude in modo esplicito all'assassinio di Massimo D'Antona (20 maggio 1999)³⁷¹.

Riccardo indicherà ad Elisa il fosso dove Adamo aveva nascoste le armi, il quale ha ovviamente un significato simbolico, indicando allo stesso tempo il luogo della psiche in cui Riccardo aveva relegato i propri ricordi e un rimosso storico.

Il terzo romanzo è *Tornavamo dal mare* di Luca Doninelli, scrittore milanese incluso da Filippo La Porta entro un «filone culturale cattolico, meno italiano che straniero, più Bernanos che Fogazzaro: religiosità appassionata e tremante, oltranzismo morale, tormenti del dubbio e luce squarciante della fede»³⁷². Nel romanzo i rimandi al contesto storico sono a volte pericolosamente ambigui e mistificanti. Penso ad esempio al

³⁷⁰ G.M. Villalta, *Tuo figlio*, Mondadori, Milano 2004, p. 80.

³⁷¹ Ivi, p. 160.

³⁷² F. La Porta, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti di fine secolo*, Bollati Boringhieri, Torino 2003 (nuova edizione ampliata), p. 224.

riferimento al cosiddetto «“nero giorno dell'ignominia”, quando il movimento aveva condannato a morte e giustiziato un ragazzo, Daniele Dotti, colpevole solo di essere il fratello di un membro traditore»³⁷³. E' evidente che qui si allude all'assassinio di Roberto Peci, fratello del pentito Patrizio Peci, condannato a morte nel 1981 non dal movimento, bensì dalle Brigate Rosse. Se mai ebbero qualcosa di paragonabile a una delega da parte del movimento, come pur sostengono in molti, i brigatisti la persero, infatti, proprio in quell'occasione.

Il trauma è rappresentato attraverso il personaggio di Ester, una donna della borghesia milanese che vive sola insieme alla figlia, una ventenne studentessa di Giurisprudenza di nome Irene. Il padre di Irene risiede, invece, all'estero e fa sentire la sua presenza solo di rado tramite delle brevi quanto futili lettere. La loro vita familiare scorre in modo apparentemente tranquillo fino a quando il passato della madre non torna improvvisamente a bussare alla loro porta. La storia inizia, infatti, con una misteriosa visita ricevuta dalla madre che determinerà una trasformazione nel suo comportamento suscitandole ansia e attacchi di panico notturni. Nei mesi successivi il rapporto tra madre e figlia è sempre più compromesso dal misterioso mutamento di umore di Ester, il cui tormento interiore affiora attraverso frasi interrotte e *lapses* che insospettiscono la figlia, come quando riferendosi ad un amico della figlia di nome Luca, Ester lo chiama involontariamente Giuseppe. Dopo le insistenti domande della figlia, la donna confessa che Giuseppe era il nome del suo fratello maggiore, un picchiatore fascista. Ester a quel tempo faceva parte di un gruppo terroristico che le commissionò l'omicidio di suo fratello che, tuttavia, non arrivò a compiere essendo stata preceduta dai suoi stessi compagni. La confessione più importante riguarda però l'identità del vero padre di Irene: Ester ha infatti concepito sua figlia in carcere insieme ad un ex-terrorista di nome Fly. A seguito di questa rivelazione, Ester si aggrappa alla figlia in un'inversione dei tradizionali ruoli familiari:

Abbracciata, abbarbicata al collo della figlia, la testa appoggiata sulla sua

³⁷³ L. Doninelli, *Tornavamo dal mare*, Garzanti, Milano 2004, p. 70.

spalla, Ester finalmente taceva. Il silenzio impostole dall'affanno, che allontanava le sillabe tra loro, adesso aveva guadagnato tutto lo spazio riservato alle parole. Ma non c'era più affanno. Irene le teneva una mano, delicatamente, sulla schiena, massaggiandogliela piano piano. Sentiva il pianto scuotere sua madre come fa il vento rabbioso dei temporali con gli alberelli giovani.

[...]

Finalmente lo strazio era salito alla luce.³⁷⁴

Ester racconta alla figlia di aver ricevuto una visita da parte di Fly, il quale vive ora fuori dal carcere ed è ammalato di cuore. La donna è ancora innamorata del terrorista ormai vecchio e, venuta a sapere dell'aggravarsi della sua malattia, si reca al suo capezzale ad assisterlo. Irene la raggiunge nei giorni seguenti e il romanzo termina appunto con l'incontro tra padre e figlia, un incontro tardivo che non soddisfa le richieste di senso da parte della ragazza. Il personaggio di Fly sembra scaturire da un immaginario ottocentesco: la sua opinione secondo cui «il rivoluzionario cammina nel vuoto»³⁷⁵ lo avvicina più ad una caricatura del nichilista Stavrogin che a un brigatista. Ma il legame tra terrorismo e nichilismo assume anche delle connotazioni vagamente postmoderne. Si pensi ad alcune sentenze messe in bocca a Fly nelle quali mistica, nichilismo e testualismo si trovano intrecciati in modo confuso e posticcio: «L'eroe proletario che compie materialmente l'attentato non deve vedere davanti a sé nessun uomo, ma solo il disegno [...] Il disegno è la realtà vera [...] O il discorso si sostituisce alla carne, diventando esso stesso la vera carne, oppure si dimentica»³⁷⁶.

In tutti e tre questi romanzi la dimensione storica e politica del terrorismo e degli anni di piombo sfuma per un difetto di comunicazione generazionale. Scilla, Riccardo, Sebastiano e Irene non capiscono le ragioni della lotta armata perché tra la loro generazione e quella che li ha preceduti c'è stato un taglio netto che ha impedito la trasmissione della memoria.

Per comprendere qualcosa del terrorismo, Scilla si rivolge dapprima

³⁷⁴ Ivi, p. 131-2.

³⁷⁵ L. Doninelli, *Tornavamo dal mare*, cit., p. 85.

³⁷⁶ Ivi, p. 84.

ad un prete ricevendone però un quadro piuttosto vago e confuso:

tu forse sei troppo giovane per saperlo, ma in questo paese ci sono stati anni bui. Terroristi di destra e servizi segreti deviati che mettevano le bombe e provocavano stragi... Non hai mai sentito parlare di quello che è successo in piazza Fontana a Milano, in piazza della Loggia a Brescia, o alla statale di Bologna? E, dall'altra parte, i brigatisti che sparavano e uccidevano anche loro, convinti di poter cambiare il mondo. Mai sentito parlare del sequestro Moro o di Bachelet...?³⁷⁷

Sebbene maggiormente articolate, le informazioni offerte dal suo insegnante sono sostanzialmente identiche:

Bisognerebbe partire dal '68, e dal '69, c'erano tantissime manifestazioni, si parlava di rivoluzione. E c'era stata la strage di piazza Fontana ... le Brigate Rosse erano un gruppo armato ... all'inizio i suoi membri si erano presentati come i Robin Hood degli operai e facevano solo piccole azioni dimostrative; poi, nel corso degli anni cominciarono a sparare, "in nome del comunismo e in difesa della classe operaia" e hanno fatto tanti danni. . . per me i brigatisti non sono stati dei rivoluzionari. Anche se avevano degli ideali, questo non giustifica certo le loro azioni. Se si vogliono cambiare le cose, bisogna farlo pacificamente...³⁷⁸

Il passato rimane avvolto da un'oscurità favolosa come mostra molto bene il confronto tra le Brigate Rosse e Robin Hood. Ma nel discorso dell'insegnante c'è un altro elemento che vale la pena sottolineare; infatti, il suo racconto più che spiegare la storia, pronuncia su di essa un giudizio morale: lo stesso peccato originale commesso da tanta recente narrativa sul terrorismo, volta più verso l'apologo e la favola morale che ad un'autentica tensione conoscitiva.

In *Tuo figlio* la distanza generazionale tra madre e figlio è resa in primo luogo dal motivo della lettera. Come ha osservato Federica Colleoni, la lettera svolge la funzione di artificio formale atto a esprimere la difficoltà di comunicazione tra madre e figlio:

³⁷⁷ G. Colotti, *Il segreto*, cit., p. 26.

³⁷⁸ Ivi, p. 59.

la lettera non prevede *risposta*, non mette in atto una *corrispondenza*, piuttosto è indice di un colloquio interrotto. In questo essere segno di una impossibilità al dialogo, è anche segno di un'educazione spirituale mancata. In ogni caso l'inserzione di lettere risponde all'esigenza di riportare il racconto del *trauma* dal pubblico al privato, al familiare.³⁷⁹

Nelle lettere che invia al figlio, la madre cerca inutilmente di giustificare le sue scelte:

«Non pretendo che tu sia fiero di me, anche se mi piacerebbe... e non pretendo che tu condivida le mie idee, quello che mi sono sentita in dovere di fare, eppure anche questo mi piacerebbe: mi basta sapere che tu capisci quanto sono state difficili le mie scelte, quanto mi è costato combattere per una causa che ritenevo e ancora oggi ritengo giusta... Adesso dicono che ho attentato alla sicurezza dello stato... ma quale stato, lo stato di chi? Di quelli che hanno il potere, come sempre, e con il loro potere possono distruggere la vita di chiunque. Lo stato che non è mai responsabile di alcun delitto. Io sono ancora convinta delle mie idee. Se tu non le condividi (e allora certamente non sei fiero di me) spero almeno che non mi odi per averti abbandonato».³⁸⁰

Riccardo non capisce e non accetta le giustificazioni della madre: «Io non lo so cosa sia la rivoluzione, non lo capisco neanche adesso. Cosa pensavi di fare veramente, non riesco a immaginarlo. Ma che rivoluzione è, in questo modo, per chi? Se non mi tenevi con te»³⁸¹. Nonostante le insistenze di Adamo, egli si rifiuta di risponderle poiché nelle sue lettere ritrova soltanto un discorso dottrinario e astratto che non lo riguarda:

«Poteva essere per il figlio di chiunque. Ha scritto delle idee. Niente che avesse a che fare con me, la vita, quello che» [...]

«Volevo che scrivesse a me, hai capito? [...] Un ricordo volevo, un momento passato insieme, sapere che l'aveva tenuto nella sua testa sempre, come avevo

³⁷⁹ F. Colleoni, *La violenza politica come spettro e come trauma in Il segreto (2003) di Geraldina Colotti e Arrivederci amore, ciao (2006) di Michele Soavi*, in «Carte Italiane», 2 (4) 2008.

³⁸⁰ G.M. Villalta, *Tuo figlio*, Mondadori, Milano 2004, p. 17.

³⁸¹ Ivi, p. 18.

fatto io. Non frasi da libro di storia»³⁸².

Riccardo si riconosce in Sebastiano, il quale sconta una maggiore distanza generazionale dagli anni Settanta. Si pensi ad esempio alla scena in cui Sebastiano interroga ingenuamente il suo professore chiedendogli «“Come si fa a sapere qualcosa del terrorismo?”»

«Quale terrorismo?» ha risposto l'altro.

«Quello delle bombe» ha insistito Seba, «della gente ammazzata».

«In Italia?»

«In Italia.»

Il professore ha fatto un discorso lungo e complicato, c'era la Dc e la Sinistra, la situazione internazionale...Insomma era una cosa che non si capiva neanche nei libri di scuola.³⁸³

La curiosità del ragazzo si scontra, dunque, con l'incapacità degli adulti di trasmettere loro una memoria del passato.

In *Tornavamo dal mare* il tema della mancata trasmissione della memoria si traduce in un duro attacco alla generazione dei *baby boomers* e al loro imborghesimento succeduto alla giovinezza. Per certi versi il romanzo può essere considerato, infatti, un *pamphlet* contro il Sessantotto, ritenuto responsabile della diffusione dell'«orrore dei legami». Radi ma sintomatici sono gli inserti di sapore sociologico che vanno in questa direzione:

Il fallimento dei matrimoni era ormai un spettacolo quotidiano. Anche quelli nati sotto i migliori auspici. Sposarsi, fare figli era ormai considerata una stupidaggine. Nel duemilaventi, dicevano i giornali, per ogni giovane ci saranno quattro anziani. La popolazione di Milano, proseguivano, calerà di altre duecentomila unità.³⁸⁴

Il personaggio di Ester incarna perfettamente l'immagine che la cultura cattolica ha costruito dell'ex sessantottino: «Chi ha avuto una

³⁸² Ivi, p. 56.

³⁸³ Ivi, p. 145.

³⁸⁴ L. Doninelli, *Tornavamo dal mare*, cit., p. 53.

storia come la mia – afferma Ester - è diventato cinico. Siamo in tanti. Guardali: giornalisti, scrittori, dottori di chiara fama, avvocati, poeti, conduttori tv, giudici - sì, persino giudici...Tutti cinici: soldi, carriera, potere»³⁸⁵. Lo scrittore punta, in particolare, il dito sull'incapacità dei nuovi adulti di trasmettere un'eredità ai giovani. Esempio in tal senso la difficoltà di Ester nel comunicare con la figlia che arriva persino a considerare una sua nemica³⁸⁶. Ester non riesce a spiegarsi le ragioni di tale incomunicabilità: «La mia generazione pensava che con quella dopo non ci sarebbero state difficoltà»³⁸⁷. Irene è insofferente verso «il modo in cui [la madre] parlava del proprio passato», del suo ricorso a termini astratti come quello di “svolta” per raccontare la fine della lotta armata:

«Fu una svolta. Svol-ta. Svol-ta».

«Ok.»

«Tutti l'abbiamo vissuta.»

Ecco un'altra cosa che non le piaceva. Che significava «tutti»? Che significava «svolta»? E, soprattutto, che significava «vissuta»?

Irene era una ragazza cocciuta. Sei proprio una rognosa, le diceva Ester.

«Vuoi dire che vi siete stancati? Che avete sentito la necessità di vivere in pace?»

Ester aveva esibito il suo sorriso indulgente.

«Vuol dire», aveva spiegato con voce pacata, «che la strada su cui avevamo camminato fino a quel momento era una strada sbagliata, che non era opportuno continuare a quel modo.»

«Chi aveva deciso che era sbagliata? »

«Noi.»

«Tu?»

«Ho detto noi.»

«Noi chi?»

Ester aveva incrociato le braccia, levando lo sguardo.

«Non puoi capire.»³⁸⁸

³⁸⁵ Ivi, p. 133.

³⁸⁶ Ivi, p. 34.

³⁸⁷ Ivi, p. 41.

³⁸⁸ Ivi, p. 17-8.

Le parole generiche («svolta», «tutti», «noi») impiegate da Ester sono dei veli che non permettono alla figlia di capire. I suoi racconti sono un prototipo dell'autoreferenzialità celebrativa degli ex-sessantottini:

I cortei, i collettivi, le assemblee, le battaglie di piazza, la grande paura borghese – l'unica cosa grande la borghesia avesse mai avuto. La spavalderia, il cuor leggero di quegli anni!

[...]

Tutte passioni da vecchia. Più ne parlava con Irene, e più Irene si staccava da lei.³⁸⁹

Anche dopo essere venuta a sapere dei trascorsi da terrorista della madre, Irene constata che «in lei non era cambiato niente. Eccola qui, la risposta. Tutto quel dolore, tutte quelle lotte, tutti quei morti, tutte quelle parole d'ordine non avevano saputo dire una sola parola, nemmeno la più piccola delle parole, su di lei, sulla sua vita»³⁹⁰. L'incomunicabilità tra madre e figlia comporta una svalutazione della Storia: «La storia - tutta la storia, quella grande e quella piccola, la storia d'Italia e la sua minuscola storia personale - non aveva saputo produrre la più piccola delle risposte. Perciò a lei della storia non importava un bel niente»³⁹¹. Uno degli assi tematici sotterranei del testo è, in effetti, il conflitto tra l'insufficienza della storia e la pienezza della parola poetica, come dimostrano numerose citazioni letterarie da Montale a Hölderlin. Lo stesso titolo, *Tornavamo dal mare*, è l'*incipit* di un racconto letto e apprezzato da uno dei personaggi del romanzo, lo zio Alberto, il quale cerca di spiegare alla nipote come dentro quella breve frase ci sia tutto.

Gli epiloghi di tutti e tre questi romanzi pongono il tema della riconciliazione ma le vicende private dei protagonisti, in luogo di aprirsi verso un orizzonte pubblico, si chiudono ancor di più entro un cerchio domestico che estromette la dimensione politica del terrorismo. Tale depoliticizzazione copre a volte evidenti interessi di parte come nel caso del *Segreto*. L'obiettivo di Colotti è infatti indurre nel lettore, attraverso

³⁸⁹ Ivi, p. 41-2.

³⁹⁰ Ivi, p. 108.

³⁹¹ Ibidem.

artifici narrativi piuttosto elementari, sentimenti benevoli e indulgenti nei confronti degli ex-terroristi. La visita nel carcere è una vera e propria discesa agli inferi con tanto di scritta sul muro “Lasciate ogni speranza o voi che entrate”. Giunta nella stanza della sezione di massima sicurezza, Scilla attende l’arrivo della madre: «Per prima cosa vedo i capelli: sono rossi come i miei, forse un po' più scuri, ricci e tagliati irregolarmente. Poi mi accorgo degli occhi grigio-verdi in un viso pallido di bambina». Il riconoscimento della somiglianza fisica con la propria madre diventa metafora della riconciliazione con la generazione dei terroristi. Il conflitto tra madre e figlia è risolto ancor prima di essere posto. Il dato simbolico rilevante, oltretutto sconcertante, è che l’incontro tra madre e figlia ci viene presentato come un incontro tra due bambine. Scilla rivolge il suo odio esclusivamente ai genitori adottivi dai quali sente di essere stata ingannata. Vera con il suo «viso pallido di bambina» assurge al ruolo di vittima sia perché è rinchiusa in un carcere di massima sicurezza, sia perché le è stata tolta la figlia.

Un’analoga attenuazione del conflitto ha luogo in *Tuo figlio*. Nelle ultime pagine del romanzo Riccardo guarda una videocassetta con delle immagini della madre e riconosce il suo modo di carezzarlo:

E’ lei. E’ il suo gesto, scorre il palmo della mano vicino alla tempia e poi fa scivolare l’interno del braccio, era il suo gesto, era il suo modo di carezzare, con l’interno del braccio – quante volte Riccardo si è sentito carezzare così sulla guancia, poi sul collo, le carezze di sua madre, con l’interno del braccio.³⁹²

Sebbene tra madre e figlio si interponga il *medium* della videocassetta, anche qui la riconciliazione di Riccardo col proprio passato avviene, attraverso la metafora della carezza, in termini fisici ed emotivi piuttosto che razionali.

Scilla e Riccardo riconoscono la superiorità del corpo della madre sulle sue scelte politiche. Quello che però vale la pena sottolineare è che la relazione conflittuale tra madre e figlio presuppone, almeno in *Tuo figlio* e *Tornavamo dal mare*, il vuoto e l’assenza della figura paterna. Nel secondo di questi romanzi, ci viene presentata inizialmente una famiglia

³⁹² Ivi, p. 257.

composta unicamente da una madre e una figlia. Quest'ultima cerca di colmare il vuoto lasciato dall'assenza della figura paterna attraverso lo zio Alberto, il quale rappresenta, tuttavia, una figura inadeguata a questo compito, in quanto compromesso lui stesso con la storia degli anni Settanta. L'incontro finale col padre morente, il terrorista Fly, sancisce il fallimento della ricerca di Irene. Ad accompagnarla al capezzale del padre sopraggiunge il suo nuovo fidanzato, Teodor, figura sostituiva del padre, che in modo significativo proviene da un paese, l'Albania, dove i valori della famiglia patriarcale sono ancora ben radicati.

Il motivo della *quête du père* è presente anche in *Tuo figlio*. Il romanzo è anche una riflessione su quel che resta del padre quando i legami di sangue appaiono come dei fallimenti o per qualche ragione vengono spezzati. Sebastiano cerca un padre e lo trova in Riccardo il quale simbolicamente lo adotta, ristabilendo così il patto tra le generazioni che era stato rotto in precedenza dalla madre.

In conclusione, i radi squarci di luce sugli anni di piombo che questi romanzi offrono al lettore ne propongono un'immagine banalizzante e spesso discutibile sul piano della verosimiglianza storica. Il valore simbolico di questi testi sta nella loro testimonianza del vuoto simbolico lasciato nell'immaginario collettivo da figure genitoriali incapaci di trasmettere ai propri figli il bene più prezioso, ovvero la memoria del passato da cui provengono. Allo stesso tempo, la centralità data in essi ai temi della colpa e del perdono allude al dibattito pubblico sull'indulto e l'amnistia. Nell'immaginario narrativo, la famiglia si fa carico della risoluzione di conflitti nazionali che né la giustizia né la politica sono state sinora in grado di affrontare.

Seconda Parte

Capitolo I

Il terrorismo e le identità di genere

Le rappresentazioni artistico-letterarie del genere (*gender*), inteso come costruito culturale per sua natura plurale³⁹³, costituiscono un campo di studi ancora relativamente vergine specialmente nel settore dell'italianistica. Come ha scritto Anna De Biasio nel saggio introduttivo all'ultimo numero di «Allegoria» dedicato agli studi sul maschile, i romanzi «sono luoghi destinati alla costruzione del soggetto e delle identità sociali, e quindi anche delle identità di genere; luoghi, quindi, in cui spesso vengono fatte depositare le ansie, i timori e i desideri relativi ai mutamenti identitari»³⁹⁴.

I romanzi sul terrorismo italiano costituiscono un *corpus* narrativo molto interessante per una lettura *gender oriented*. Del resto una correlazione storica sembra unire il terrorismo alla crisi dell'identità maschile, della quale si cominciò a parlare già alla fine dell'Ottocento in un'Inghilterra “terrorizzata”, da un lato, dai primi movimenti femministi e dalla cosiddetta epidemia omosessuale e, dall'altro, dagli attentati anarchici. Tutti e tre questi fenomeni venivano in effetti considerati come delle infezioni e delle malattie del corpo sociale, l'immagine del quale era stata costruita a partire da uno stereotipo maschile che contemplava i valori della sanità e bellezza fisica e morale, dell'autocontrollo e del senso patriottico³⁹⁵. Cesare Lombroso non a caso aveva inventato lo stereotipo del rivoluzionario isterico ma già alla fine del Settecento, come ci ricorda Giglioli, i giacobini venivano accusati di dubbia virilità: «Robespierre

³⁹³ Sul concetto di genere (*gender*) si veda M. Nadotti, *Sesso e genere*, Il Saggiatore, Roma 1996 e M. Busoni, *Genere, sesso, cultura. Uno sguardo antropologico*, Carocci, Roma 2000.

³⁹⁴ A. De Biasio, *Studiare il maschile*, in «Allegoria», n. 61, gennaio/giugno 2010, p. 32.

³⁹⁵ Su questo argomento vedi G. Mosse, *L'immagine dell'uomo. Lo stereotipo maschile nell'epoca moderna*, Einaudi, Torino 1997. Vale la pena osservare che la maschilità normativa accomuna figure di comunisti e partigiani di molta narrativa del Dopoguerra, cfr. A. Baldini, *Il comunista. Una storia letteraria dalla Resistenza agli anni Settanta*, Utet, Torino 2008.

ermafrodita, Marat nervoso come una donnicciola, Saint-Just gelido come una vergine d'acciaio»³⁹⁶.

Femminilizzazione del terrore.

Nei romanzi presi in esame nella prima parte di questo lavoro, abbiamo potuto constatare una generale incapacità da parte delle figure maschili di assumere la funzione paterna. La degradazione della paternità può essere considerata «la suprema offesa, il punto estremo della svirilizzazione», giacché, «secondo il celebre detto di Hegel che tanto era piaciuto a Mussolini, “non è uomo chi non è padre”»³⁹⁷.

Tale precarietà delle figure paterne conferisce alla rappresentazione del conflitto generazionale un carattere del tutto fantasmatico. Abbiamo visto inoltre che all'origine della scelta terroristica di fratelli e sorelle risiedeva un vuoto determinato dall'assenza di figure genitoriali autorevoli: il più esplicito in questo senso è *Il paese delle meraviglie*. In questo romanzo però, il terrorista è anche una figura femminile, il che ci introduce ad un'altra questione fondamentale, ovvero il significato e la funzione delle figure di donne terroriste nei romanzi. Se negli anni Settanta e nei primi anni Ottanta il terrorista è prevalentemente maschio, nei romanzi più recenti la figura della donna terrorista è decisamente preponderante. A tal proposito, non si può non menzionare un dato storico concreto ben descritto da Silvia Dai Prà:

la lotta armata è stata l'unica realtà politica italiana (a parte, ovviamente, il femminismo) in cui le donne risultino abbondantemente rappresentate. Di certo potremmo dare tutta la colpa alla cancrena di un sistema politico che impedisce l'ingresso di nuove forze vitali: ma anche nei gruppi extraparlamentari le donne sono rimaste all'ombra dei *leaders* maschili. Se dire '68 vuol dire pensare a Sofri, Capanna, Rostagno, dire lotta armata vuol dire pensare anche a Mara Cagol, Barbara Balzerani e Susanna Ronconi, giusto per citare le più importanti.³⁹⁸

³⁹⁶ D. Giglioli, *All'ordine del giorno è il terrore*, cit., p. 33.

³⁹⁷ S. Bellassai, *L'invenzione della virilità*, cit., p. 121.

³⁹⁸ S. Dai Prà, *Lo sterminato romanzo degli anni settanta*, in «Lo straniero», n. 60, giugno 2005. Anche John Foot ha osservato che «ci furono molte più donne che diventarono terroriste rispetto a quante ce ne fossero nella sinistra extraparlamentare, nei “gruppi” a

Alle terroriste citate da Dai Prà, potremmo aggiungere anche Anna Laura Braghetti, l'autrice del *Prigioniero*, e Nadia Desdemona Lioce, membro delle Nuove Brigate Rosse arrestata nel 2003. Tale corrispondenza storica non rende, tuttavia, sufficientemente conto della grande quantità di donne terroriste nei romanzi e nel cinema³⁹⁹. La loro presenza costituisce un ulteriore elemento di distinzione delle storie familiari rispetto ai *noir* complottistici, i cui protagonisti sono prevalentemente figure maschili calate all'interno di una configurazione omosociale.

Secondo Ruth Glynn «the involvement of women in the political violence of *anni di piombo* constitutes a particular kind of wound in the collective psyche», in quanto «women terrorists overturn the largely accepted social norm in which women are victim of violent men. With women terrorists, instead, we find that the perpetrators are female, their victims almost exclusively male»⁴⁰⁰. Per illustrare «the psychological significance of that distortion of social order», Glynn riporta le seguenti considerazioni di Sergio Lenci:

Una donna [...] ti ferisce due volte rispetto all'uomo. In fondo la donna – sia essa madre, moglie, amante – per un uomo è sempre oggetto di dialogo, di scambio, di potenziale desiderio e integrazione [...]

Una sconosciuta che ti vuole uccidere non si sa perché e senza nemmeno rivolgerti la parola [...] offende l'uomo più di quanto non facciano gli altri aggressori maschi. Dai maschi, te l'aspetti, in un certo senso, e sei più pronto a introitare anche l'incomprensibile. A una donna sembra sempre possibile spiegare. La donna (forse nei miei desideri soltanto) è più umana.⁴⁰¹

Glynn legge nel verbo «offende» usato da Lenci, la spia di un'inconscia paura della castrazione che sarebbe connessa alla violenza

predominanza maschile» (J. Foot, *Fratture d'Italia*, cit., p. 397).

³⁹⁹ Tra i tanti film, ricordo il poco noto *Cuore di mamma* di Salvatore Samperi, *Segreti segreti* di Giuseppe Bertolucci e *La meglio gioventù* di Marco Tullio Giordana.

⁴⁰⁰ R. Glynn, *Through the Lens of Trauma: The Figure of the Female Terrorist in Il prigioniero and Buongiorno notte*, in AA.VV., *Imagining Terrorism*, cit., p. 65.

⁴⁰¹ S. Lenci, *Colpo alla nuca*, Editori Riuniti, Roma 1988, p. 130.

della donna sull'uomo. La donna terrorista risveglierebbe insomma nell'uomo delle paure primarie, legate d'abitudine all'immagine paterna. Non dobbiamo dimenticarci inoltre che il terrorismo e il femminismo - e dunque la conquista di una maggior visibilità nella scena pubblica da parte delle donne - sono due fenomeni concomitanti. In tal senso la presenza delle donne terroriste nei romanzi è il sintomo di un ritorno del demonico con un sottinteso misogino. Riemerge così una struttura di relazione primaria, ovvero un'angoscia persecutoria da parte maschile che può essere confrontata con la diffusione nell'arte e nella letteratura della seconda metà dell'Ottocento dello stereotipo della *femme fatale*.

La virilizzazione e demonizzazione della donna nell'immaginario è sempre dunque il sintomo di un disagio da parte maschile: non a caso, accanto a donne terroriste spesso ritroviamo uomini deboli e immaturi (C. Castellani, *Il marito muto*) o padri assenti (E. Palandri, *I fratelli minori*).

Desideria è forse il personaggio più emblematico di questo carattere demonico e castrante del femminile. Nei romanzi recenti, successivi quindi alla definitiva sconfitta della lotta armata, le donne terroriste diventano figure fragili e deboli. La virilizzazione della donna convive con alcuni stereotipi come quello che lega la femminilità al regno dell'irrazionalità: si pensi a Marianna (L. Ravera, *Voi grandi*) e, a maggior ragione, a Nora (A. Tavassi La Greca, *La guerra di Nora*); ritroviamo persino lo stereotipo della donna isterica come in *Tornavamo dal mare*. A proposito di Ester, il narratore osserva che «quanto più stava male e crescevano in lei il malumore e l'isteria, tanto più diventava bella»⁴⁰².

Inoltre, possiamo osservare che le terroriste di carta non occupano mai il ruolo di *leader*: dietro di loro c'è sempre una qualche figura maschile che le determina e le sovrasta come succede a Maria, la protagonista del *Marito muto*, il cui suicidio non assurge a uno status tragico ma conferma invece lo stereotipo della fragilità femminile. Molto spesso, inoltre, le donne diventano terroriste per amore di un uomo come se non fossero capaci di maturare autonomamente delle idee politiche. Penso ad esempio a Laura Giunti, la terrorista del romanzo di Veltroni che scopre di essere manovrata dal suo amante, il padre del

⁴⁰² L. Doninelli, *Tornavamo dal mare*, cit., p. 33.

protagonista; ma il caso più emblematico è ancora una volta quello di Ester, la protagonista di *Tornavamo dal mare*, che diventa una terrorista per amore di Fly: «Lei lo amava, doveva seguire il proprio destino, non era in suo potere sottrarsi. Parlava del proprio amore come di un albero, di una montagna, di un compito da assolvere - un fatto storico, o un oggetto del mondo fisico, una cosa insomma del tutto indipendente da lei»⁴⁰³. Doninelli ci racconta dunque una storia sentimentale fondata sul topos della «deriva dei sentimenti» stavolta però «nel cuore del partito armato».

Alla donna viene negata anche l'aura romantica del rivoluzionario. Se nella *Guerra di Nora*, Luca afferma di credere ancora, nonostante la sconfitta, agli ideali per cui ha lottato, Nora confessa di non saper spiegare le ragioni che l'hanno spinta a uccidere, confermando così lo stereotipo dell'irrazionalità femminile. L'accettazione di un *habitus* maschile comporta per le donne solo frustrazione e (auto)distruzione.

Gli scrittori non sembrano essere stati attratti dal mito di Mara Cagol, la “compagna Mara”, oggetto invece di una rievocazione mitizzante da parte di Nanni Balestrini nel suo *La violenza illustrata*.

Vale la pena osservare infine che la figura della terrorista sedotta è assunta anche da alcune ex-militanti delle Brigate Rosse: penso in particolare Anna Laura Braghetti. Nel suo *memoir*, *Il prigioniero*, come ha osservato Tabacco, «l'incontro con il movimento armato è [...] ricondotto alla relazione sentimentale con Bruno Seghetti»⁴⁰⁴ e, di conseguenza, l'ingresso nelle Br tende a configurarsi come «un lungo, lento corteggiamento»⁴⁰⁵. Nel corso del suo racconto, Laura Braghetti sottolinea ripetutamente la sua estraneità rispetto alla vita di brigatista con l'intenzione di «suggerire di essere stata, in ultima istanza, agita da forze che in qualche modo la trascendevano»⁴⁰⁶. E' evidente in questa narrazione il tentativo di svalutare la politica e l'ideologia a scopi ovviamente auto-assolutori. Giocandosi, per dir così, la carta della femminilità, viene riconfermato il ruolo passivo e subordinato della donna: la lotta armata, in quanto questione politico-ideologica, è in altre

⁴⁰³ Ivi, p. 71.

⁴⁰⁴ G. Tabacco, *Libri di piombo*, cit., p. 95.

⁴⁰⁵ A. L. Braghetti, *Il prigioniero*, citato in G. Tabacco, *Libri di piombo*, cit.

⁴⁰⁶ G. Tabacco, *Libri di piombo*, cit., p. 96.

parole un affare di maschi.

Un analogo risalto agli aspetti più femminili e inoffensivi della donna lo ritroviamo anche in *Libera i miei nemici*, dove Lucia Adavastro viene ritratta come una specie di “terrorista gentile”: Lucia racconta, ad esempio, di essersi avvicinata durante una rapina in banca ad una donna impaurita cercando di rassicurarla con parole dolci, ma di essere stata interrotta da un compagno. Ma certamente il caso più emblematico di “terrorista gentile” si trova nel *Segreto*, il romanzo-fiaba dell’ex-brigatista Geraldina Colotti: a Vera Santini vengono persino attribuiti dei tratti infantili.

La restituzione.

Malgrado i limiti del romanzo italiano nel raccontare questo decisivo frangente della vita nazionale, ne va rilevato il valore di sintomo del vuoto lasciato nel nostro immaginario collettivo dall’assenza della figura paterna. La sua rarefazione è il tema attorno a cui ruota ogni rappresentazione del terrorismo calata in un contesto familiare. Se nel nostro immaginario collettivo, gli anni Settanta sono il decennio della morte del padre, i romanzi più recenti esprimono un sentimento di nostalgia del padre, e un conseguente desiderio di riportarlo in scena e farlo rivivere: in altri termini essi tendono a operare una restituzione simbolica della figura paterna.

Nel suo recente saggio intitolato *La restituzione*, Francesco Stoppa così ha spiegato il significato di questo termine:

Il significato di *restituere* non è tanto contraccambiare quanto ricollocare, rifondare, rinominare, mettere nuovamente in relazione. Un’azione che non evoca alcuna specularità ma che dischiude un orizzonte più alto, e chiaramente simbolico, che potremmo definire *politico*. Come si vede dal prefisso *re*, vi è implicato qualcosa di antico che va costantemente rinnovato, la reiterazione di un fatto inaugurale per la civiltà stessa, e cioè l’incontro e la trasmissione tra le generazioni.⁴⁰⁷

⁴⁰⁷ F. Stoppa, *La restituzione. Perché si è rotto il patto tra le generazioni*, Feltrinelli, Milano 2011, p. 59.

La restituzione è dunque il desiderio di ristabilire la trasmissione generazionale, di rifondare una comunità sgretolata e ridotta in frammenti. L'espressione esteticamente più compiuta di questo sogno di restituzione proviene però da un film, *Buongiorno notte* di Marco Bellocchio. E' stato notato che quella rappresentata da Bellocchio è la tipica famiglia italiana, al cui interno Moro svolgerebbe il ruolo del padre e i giovani brigatisti quello dei figli. A dispetto della lettura edipica più volte proposta dalla critica, il Moro interpretato da Roberto Erlitzka è un padre debole che suscita pietà e compassione⁴⁰⁸. Lui stesso si autorappresenta come l'umile esponente di un partito di povera gente, di contadini e operai, un partito da lui stesso definito «il partito della tranquillità, della normalità, della carità, del modesto benessere». Non più un padre autoritario contro cui si scagliava il furore edipico dei primi film del regista piacentino - penso in particolare a *I pugni in tasca* (1965) e a *Nel nome del padre* (1972) - ma un padre mite e profondamente umano. Il senso del finale catartico, in cui la brigatista Chiara immagina di lasciare aperta la prigione permettendo a Moro durante la notte di fuggire e camminare libero per le strade di Roma appena illuminate dall'alba, sta nel coraggio e nell'elegante disinvoltura con cui il regista è riuscito a trasgredire il principio di realtà e a contraddire la storia per lasciare affiorare un desiderio inespresso dell'immaginario collettivo. Bellocchio ha infatti scritto nell'introduzione alla sceneggiatura: «Non potevo subire la tragedia di venticinque anni prima, non potevo accettare quella fatalità religiosa. Dovevo tradirla, dovevo ribellarmi a quella cronaca inerte, indifferente, disperata»⁴⁰⁹. Bellocchio opera, dunque, nel suo film una restituzione della figura paterna fantasmatica (in questa luce va letto il significato profondo della dedica del film al padre da parte del regista).

La parabola di Bellocchio illustra in modo esemplare la crisi del modello edipico nell'immaginario collettivo. A mio avviso, è necessario mettere da parte questo paradigma interpretativo se vogliamo capire la gran parte delle opere narrative e cinematografiche degli ultimi

⁴⁰⁸ Alan O'Leary ha già in effetti osservato che in questo film Bellocchio «riprende, per metterla in discussione, la configurazione edipica che aveva caratterizzato i film precedenti» su Moro (A. O'Leary, *Tragedia all'italiana*, cit., p. 23).

⁴⁰⁹ Citazione tratta da Ch. Uva, *Schermi di piombo*, cit., p. 74

quarant'anni. Del resto è la stessa psicanalisi che sente oggi il bisogno di sostituire nel suo armamentario concettuale la figura di Edipo con quella di Telemaco. Gli studi di Luigi Zoja e Massimo Recalcati mi sembrano in questo senso molto significativi poiché, come si è visto, muovono dalla consapevolezza del definitivo tramonto di un'idea di paternità quale scoglio simbolico autoritario e castrante.

Capitolo II

Vittime e carnefici

Uno dei grossi limiti dei romanzi analizzati in questo lavoro concerne la costruzione dei personaggi. La maggior parte degli scrittori è incapace di dar corpo a personaggi credibili, a caratteri capaci di mutare nel tempo⁴¹⁰. In questo capitolo vorrei soffermarmi su alcune costanti che emergono nella rappresentazione delle figure dei terroristi e delle vittime.

Portrait de l'artiste en terroriste.

Come ho già accennato nell'introduzione, il terrorista di sinistra si presta meglio di quello di destra ad essere rappresentato all'interno della famiglia. Da un punto di vista più generale, nell'immaginario narrativo e cinematografico i terroristi di sinistra sono nettamente prevalenti. Una delle cause di questa divaricazione tra immaginario e realtà storica è in primo luogo la sovraesposizione mediatica del terrorismo e dei terroristi di sinistra rispetto a quelli di destra. C'è poi una ragione più "letteraria" che risiede nella maggiore difficoltà degli scrittori di accedere alla vita psichica del terrorista di destra, sia perché i memoriali dei terroristi di destra sono molto più rari, sia perché l'ideologia di destra e la pratica dello stragismo impediscono qualsiasi sentimento di simpatia e empatia. Il terrorista di destra ricorre più facilmente nel *noir*: è, infatti, un celebre autore *noir*, Giancarlo De Cataldo, ad aver affermato che «i terroristi di destra sono antropologicamente molto più interessanti di quelli di sinistra»⁴¹¹.

⁴¹⁰ Si tratta del resto di uno dei limiti della narrativa italiana più in generale, nella quale, come ha osservato Walter Siti, «sembra scomparsa la *Bildung*, cioè il "tempo per trasformarsi"» (W. Siti, *Il tempo veloce nel romanzo contemporaneo*, cit., p. 262).

⁴¹¹ P. Antonello - A. O'Leary, *Sotto il segno della metafora: una conversazione con Giancarlo De Cataldo*, in «The Italianist», 29, 2009, p. 351. Segnalo che tra i pochissimi romanzi ad aver per protagonisti dei terroristi di destra è *Avete selvatiche* (Marsilio 2004), un romanzo scritto in carcere da un ex-militante dell'estrema destra firmatosi con lo pseudonimo di Alessandro Preiser. Sull'assenza di figure di terroristi neri nel cinema si legga l'interessante conversazione a più voci tra Guido Chiesa, Wilma Labate, Marco

Gli unici terroristi di destra che abbiamo incontrato nei nostri romanzi sono l'amante di Silvia dell'*Odore del sangue* e il figlio di Tristano in *Tristano muore*: nessuno dei due assume una posizione di primo piano ma rimane sempre oggetto dei discorsi degli altri personaggi.

I terroristi di carta dei romanzi italiani non sono mai di estrazione proletaria ma sempre borghesi e intellettuali nei quali, evidentemente, gli scrittori proiettano la loro stessa condizione. In effetti, dietro la ricorrenza della figura del terrorista intellettuale si può leggere il fascino esercitato da personaggi come Toni Negri ed Enrico Fenzi e più recentemente Cesare Battisti. Cionondimeno, credo che il suo vero significato non sia di natura derivativa, ma proiettiva. La ricorrenza del terrorista intellettuale e borghese tradisce, a mio avviso, il sentimento ribellistico dello scrittore e la frustrazione per la sua marginalità sociale: proiettando parte di sé nel terrorista, egli ottiene una forma di risarcimento fantasmatico⁴¹².

Difficile non pensare a tal proposito ad Alberto Moravia, definitosi più volte con orgoglio uno "scrittore in rivolta". La vergine guerriera della *Vita interiore* è una lontana discendente delle molte figure di giovani e adolescenti intellettuali che popolano la sua opera precedente, a cominciare da Michele Ardengo degli *Indifferenti*. Lo stesso scrittore riconduce la storia di Desideria nell'alveo del grande tema della nostalgia dell'azione quando afferma che Michele non riesce ad «uccidere l'uomo che è l'amante al tempo stesso di sua madre e di sua sorella» perché «indifferente, cioè privo di una giustificazione assoluta» mentre «ne *La vita interiore* la pistola spara e uccide»⁴¹³. Vorrei notare infine che l'odio per la cultura espresso da Desideria – si ricordi il suo «rito scatologico»

Turco e Francesco Patierno (autore di un film su Giusva Fioravanti) contenuto in Ch. Uva, *Schermi di piombo*, cit., p. 247.

⁴¹² Questo sentimento ribellistico insieme ad una persistente mitologia romantica dello scrittore sovversivo spiega, a mio avviso, anche la solidarietà espressa da alcuni settori del ceto intellettuale italiano nei confronti di Cesare Battisti, cfr. Evangelisti-Genna-Wu Ming e altri, *Il caso Battisti. L'emergenza infinita e i fantasmi del passato*, a cura della redazione di Carmilla, NDA Press 2004. Diversamente, la mobilitazione degli intellettuali francesi a favore dell'esule italiano si spiega con la diffusione oltralpe dell'immagine (solo in certi casi rispondente al vero) di una giustizia italiana poliziesca.

⁴¹³ A. Moravia, *Breve autobiografia letteraria*, cit., p. XXVI.

compiuto su una copia dei *Promessi sposi* – tradisce il suo carattere intellettuale perché, secondo Moravia, «soltanto l'intellettuale può fare la polemica contro la cultura»⁴¹⁴.

Un altro caso di intellettuale terrorista è il personaggio di Mauro nello *Spasimo di Palermo*. Qui sono proprio gli autori e i libri studiati all'Università a provocare il travimento di Mauro:

Là, nell'ateneo, nella piazza, Mauro s'era formato nella sua filosofia, nella politica, s'era inoltrato nell'esaltazione studentesca, nel vagheggiamento, nell'illusione rovinosa. Nell'ateneo, nell'anfiteatro, egli era stato - non fosse mai accaduto! -, [...] per vedere, sentire Borges. Ieratico, ispirato, il poeta diceva come sempre dei sogni, degli incubi, degli specchi, dei labirinti...e fu l'incubo, sì, lo specchio che s'infranse, il buio labirinto in cui si perse⁴¹⁵.

Il legame suggerito più per via allusiva e indiretta tra le scelte politiche di Mauro e la lettura dell'opera borgesiana riconduce il terrorismo ad uno smarrimento esistenziale e ad un azzardo intellettuale, omologo a quello tentato dal padre sul piano letterario. Quest'ultimo infatti concepisce la scrittura letteraria come un atto di rivolta (ancora una volta edipica, almeno così pretende). Nella lettera finale al figlio, Gioacchino Martinez, *alter ego* piuttosto scoperto dell'autore, racconta di aver sentito in gioventù

il bisogno di trasferire sulla carta – come avviene credo a chi è vocato a scrivere – il mio parricidio, di compierlo con logico progetto, o metodo nella follia, come dice il grande Tizio, per mezzo d'una lingua che fosse contraria a ogni altra logica, fiduciosamente comunicativa, di padri o fratelli – confrères – più anziani, involontari complici pensavo dei responsabili del disastro sociale.⁴¹⁶

In questo contesto mi pare significativo osservare come Consolo si sia richiamato più volte alla celebre massima di Viktor Sklovskij secondo cui la storia della letteratura è una storia di parricidi⁴¹⁷.

Mauro è inoltre un lettore dei *Demoni* di Dostoevskij, il che suggerisce

⁴¹⁴ A. Moravia, *Per gli studenti*, in Id., *Impegno controverso*, cit., p. 108.

⁴¹⁵ V. Consolo, *Lo Spasimo di Palermo*, cit., p. 80.

⁴¹⁶ Ivi, p. 127.

⁴¹⁷ Cfr. V. Consolo, *Fuga dall'Etna*, Donzelli, Roma, p. 43.

un suo facile accostamento coi giovani nichilisti russi ottocenteschi. Com'è noto, il primo nichilista della letteratura è Bazàrov, il protagonista di *Padri e figli* (1862) di I.S. Turgenev. Lo scrittore russo mette in bocca ad uno dei personaggi di questo romanzo la primissima definizione del nichilista: «un uomo che non si inchina di fronte a nessuna autorità, che non accetta nessun principio indimostrato, qualunque sia il rispetto che circonda quel principio»⁴¹⁸. L'anno in cui esce il romanzo di Turgenev, San Pietroburgo è sconvolta dai primi incendi attribuiti al movimento dei giovani nichilisti. In esso, tuttavia, la violenza e il terrorismo sono ancora assenti: alla domanda rivoltagli da Pavel Petrovic, - l'aristocratico zio del suo amico e discepolo, Arkadij, suo ospite nel corso di una breve vacanza estiva - («"Vi preparate ad agire?"»), Bazàrov rimane muto («non rispose nulla») suscitando un momentaneo panico nel suo interlocutore: «trasalì, ma riprese immediatamente il controllo»⁴¹⁹.

Tra i romanzi che ho preso in esame nel mio lavoro, le figure di intellettuali terroristi più esplicitamente aderenti al modello turgeneviano e dostoevskijano sono i protagonisti di *Alonso e i visionari* e *Non c'è più tempo*. In questi testi, l'equivalenza tra terrorismo e nichilismo, così come l'analogia tra l'attentato e l' "atto gratuito", i cui riferimenti letterari sono ancora una volta Dostoevskij e tutta una costellazione esistenzialista (Sartre⁴²⁰ e Camus, per intenderci) che fa capo all'André Gide dei *Sotterranei del Vaticano*, testimonia l'arretratezza degli strumenti conoscitivi impiegati dagli scrittori per raccontare gli anni di piombo. Gli scrittori riducono la lotta armata entro schemi percettivi tipici dell'uomo di lettere: lungi dal voler rappresentare il mondo sociale, proiettano su di esso problemi propri del loro microcosmo letterario e intellettuale, negando una volta di più la natura storica, politica e sociale del terrorismo. L'impalcatura filosofica di questi testi diventa un alibi per evitare di raccontare il terrorismo per quello che realmente è stato.

⁴¹⁸ I. S. Turgenev, *Padri e figli*, cit., p. 26.

⁴¹⁹ Ivi, p. 62.

⁴²⁰ Per quanto riguarda il cinema, Giancarlo De Cataldo ritiene che «la rappresentazione del terrorismo di sinistra [...] è essenzialmente figlia di *Le mani sporche* di Sartre» (P. Antonello – A. O'Leary, *Sotto il segno della metafora: una conversazione con Giancarlo De Cataldo*, cit.).

L'assenza delle vittime.

Le vittime sono per lo più rimosse e dimenticate nella narrativa italiana. Un fatto davvero sorprendente data l'enorme quantità di romanzi sul terrorismo e gli anni di piombo usciti soprattutto negli ultimi anni, i quali non fanno che attestare d'altra parte la «fascinazione ipnotica»⁴²¹ del terrorista nel nostro immaginario collettivo.

Molto spesso le vittime sono figure sfocate e scialbe, dei meri obiettivi, come sentenzia enfaticamente Fly, il terrorista di *Tornavamo dal mare*:

«[...] un politico da uccidere non è un uomo con altri due uomini di scorta: è l'obiettivo tre. La scorta comprende l'obiettivo uno e l'obiettivo due. C'è un disegno, ci sono delle sagome con sopra i numeri. L'eroe proletario che compie materialmente l'attentato non deve vedere davanti a sé nessun uomo, ma solo il disegno».⁴²²

Non troppo diversamente da Fly, anche Nora, la protagonista del romanzo di Tavassi *La Greca*, rievocando l'omicidio di cui si è macchiata in passato, ci restituisce un'immagine della sua vittima come un semplice bersaglio:

Era grigio l'angolo della strada, grigio l'asfalto, grigia la saracinesca dell'edicola, ancora serrata alle sette e mezza del mattino. Grigia era anche l'arma che stringevo senza emozione nelle mani, come avrei potuto stringere il manico della cartella di un bambino, di una borsa da lavoro, o della spesa.

Invece quello era un agguato.

Noi eravamo i lupi, *lui* l'agnello.

Aspettavo di veder morire un uomo.

Non un uomo: un nemico del popolo.

Era uscito dal portone tranquillo, con un impermeabile color fango.

La sua figura mi era familiare, tutto in lui mi era familiare, come si trattasse di un parente o di un vecchio amico. [...]

Attraversando l'androne aveva salutato la portiera: «Buongiorno signora.»

⁴²¹ R. Donnarumma, *Storia, immaginario, letteratura*, cit., 455.

⁴²² L. Doninelli, *Tornavamo dal mare*, cit., p. 83-4.

Poi si era diretto all'appuntamento con noi, con la convinzione di chi crede che ai gesti consueti debbano seguire gesti consueti, senza variazioni. [...]

Le sue narici non sapevano che quelli erano gli ultimi respiri.

Aveva mai immaginato di essere un bersaglio? ⁴²³

Dell'uomo in questione non sappiamo niente, ma l'impressione è quella di un individuo piuttosto insignificante o perlomeno ordinario, col suo «impermeabile color fango» e il consueto saluto alla portiera. Si noti poi il patetico figuralismo che richiama la fiaba del lupo e dell'agnello e il tentativo maldestro di enfatizzare il dettato attraverso frequenti a capo.

Il brano appena citato mostra, inoltre, come alla rimozione della vittima corrisponda anche quella dell'omicidio. In altri termini, *La guerra di Nora* (ma il discorso vale anche per altri romanzi analoghi) rappresenta l'azione violenta e l'omicidio in modo indiretto e obliquo:

L'attentato, l'omicidio compiuto dal terrorista vengono sempre mostrati di traverso, mai direttamente, nella precisione chirurgica del tempo presente: è ricordo che ritorna come un lampo di magnesio e poi scompare. Questo modo di illustrare per *flashback* serve a disinnescare la pericolosità del racconto, situandolo in un passato remoto. Allo stesso modo, sminuzzarlo in piccoli spot narrativi ben distinti ha la funzione narrativa di addomesticare il fatto e di renderlo meno “presente”, meno “inquietante”. ⁴²⁴

Una maggiore attenzione verso le vittime si riscontra invece in *La scoperta dell'alba* e *Libera i miei nemici*. I loro protagonisti si somigliano sotto molto punti di vista: Giovanni Astengo, il narratore del romanzo di Veltroni, ricordiamolo, vive il lutto per la scomparsa del padre, fuggito di casa perché perseguitato dai terroristi (almeno così crede il figlio). A Lorenzo, il protagonista del romanzo di Carbone, gli anni di piombo hanno invece strappato via la fidanzata, Francesca. Entrambi sono dei progressisti e democratici - il primo lavora presso un dizionario enciclopedico e come volontario in un carcere femminile, mentre il

⁴²³ A. Tavassi La Greca, *La guerra di Nora*, cit. p. 126.

⁴²⁴ D. Paolin, *La tragedia negata*, cit., p. 76-7. Sull'elusione del racconto dell'omicidio nei resoconti degli ex-terroristi R. Catanzaro, *La politica della violenza*, Il Mulino, Bologna 1990 e G. Tabacco, *Libri di piombo*, cit.

secondo cataloga i diari delle persone qualunque - ma allo stesso tempo sono soli, malinconici e depressi. Sono uomini premurosi, onesti e tesi all'ascolto dell'altro, ma profondamente impotenti. Entrambi sono rappresentanti di un'identità maschile assediata e smarrita: Giovanni è, come si è visto, un padre maternizzato, Lorenzo è invece orfano e scapolo, e l'unica relazione che riesce a mantenere è quella col fratello. Entrambi sono personaggi di carta, privi di vita e incapaci di trasformarsi nel tempo⁴²⁵.

Nella *Scoperta dell'alba* vi è una seconda figura di vittima, Patrizia Salvetti, la figlia di Tessandori e autrice di un libro di memorie sulla figura del padre, con la quale Giovanni Astengo entra in contatto durante le sue ricerche. Per questo personaggio Veltroni può essersi ispirato ad Agnese Moro che nel 2003 aveva pubblicato il suo ritratto del padre⁴²⁶. E' significativo che sia una donna, perché nel romanzo le figure maschili sono viste sotto una luce negativa: «lei e sua madre, donne, erano riuscite a costruire un equilibrio fatto di una rete di autentica, profonda solidarietà. E la rete, man mano che il tempo passava, si faceva sempre più fitta, fino a lenire lo squarcio provocato da quei colpi di pistola»⁴²⁷. Anche in questo ritratto si percepisce il consueto “buonismo” veltroniano, la sua volontà di smussare ogni tipo di conflitto: lo «squarcio provocato dai colpi di pistola» è «denito» e ricucito. Veltroni si rifiuta di guardare in faccia e rappresentare il dolore delle vittime e la loro emarginazione; ciò comporterebbe uno scavo psicologico di cui è incapace oltreché la proiezione delle vicende private entro un orizzonte politico più ampio.

La ragazza uccisa da Lucia in *Libera i miei nemici*, Francesca, è una figura sbiadita, molto meno complessa della sua assassina. Su questa asimmetria è costruito tutto l'impianto narrativo del romanzo, nella misura in cui mette in scena la sovrapposizione perturbante tra vittima e carnefice anche nell'amore, ovvero nel cuore di Lorenzo. *Libera i miei nemici* racconta quindi come la società civile, rappresentata

⁴²⁵ Si tratta di un difetto caratteristico di molti personaggi della narrativa italiana, cfr. L. Simonetti, *I nuovi assetti della narrativa italiana*, cit.

⁴²⁶ Cfr. A. Moro, *Un uomo così*, Rizzoli, Milano, 2003.

⁴²⁷ W. Veltroni, *La scoperta dell'alba*, cit., p. 135.

metaforicamente da Lorenzo, dimentichi le proprie vittime e si lasci sedurre dalla «fascinazione ipnotica» del terrorista.

Nella narrativa sono davvero poche le eccezioni a questa *conventio ad excludendum*. Una di queste riguarda una vittima eccellente, Aldo Moro. Il suo caso riconferma però in una certa misura la tesi iniziale, in quanto sono la spettacolarità del sequestro e i risvolti dietrologici di tutto il misterioso *affaire* che diventano materia romanzesca; ma l'uomo Moro non diviene mai personaggio che parla e agisce autonomamente⁴²⁸.

Vorrei, infine, accennare il più brevemente possibile ad un romanzo uscito pochi mesi fa, *Sangue del suo sangue* di Gaia Cenciarelli, il quale, secondo Demetrio Paolin, veicolerebbe un'immagine meno stereotipata della vittima. La protagonista della storia raccontata da Cenciarelli è Margherita, la figlia del generale Rodolfo Scarabosio, ucciso dalle Brigate Rosse nel 1986. Questi però, se nella sfera pubblica ha assunto il ruolo di vittima, nella vita privata si rivela in realtà un carnefice, in quanto Margherita ha subito fin dall'infanzia, insieme al fratello, i suoi continui abusi sessuali. Dopo la morte del padre, la ragazza accetta con identico atteggiamento remissivo anche le violenze del fratello Massimiliano che le impone una vita di clausura separata dal mondo esterno. La possibilità di fuggire dall'inferno familiare le viene offerta vent'anni dopo da Pierfrancesco, un suo ex-compagno di scuola di cui è da sempre innamorata. Questi lavora come *operation manager* presso una società di Bruno Chialastri, un imprenditore rampante dalle smodate ambizioni politiche, il quale la vuole assumere come presidente onorario del suo "Comitato per il Sostegno ai Familiari delle Vittime delle BR", uno strumento della sua campagna elettorale in vista delle elezioni del 2006. Margherita stringe amicizia con Camilla, la segretaria di Chialastri, in realtà un'infiltrata di un gruppo di giovanissimi aspiranti terroristi che ha

⁴²⁸ L'unica eccezione è costituita da *La troja* (Adelphi 1988) di Giampaolo Rugarli, anche se Moro vi è rappresentato attraverso la maschera di Lauro Grato Sabbioneta. Diverso è il caso del cinema, rispetto al quale si può parlare ormai di una «folta schiera di opere dedicate alla vicenda di Aldo Moro, quasi che attraverso la messa in scena di tale icona sacrificale il cinema, in rappresentanza di una vasta opinione pubblica, abbia voluto eleggere la "vittima delle vittime"» (Ch. Uva, *Schermi di piombo*, cit., p. 69). Cfr. anche A. O'Leary, *Tragedia all'italiana*, cit.

intenzione di ucciderlo il giorno delle elezioni politiche. Nella seconda parte del romanzo, Margherita scopre la vera identità di Camilla ma le annuncia che non intende denunciarla perché si sente solidale con la causa dei brigatisti, i quali uccidendo suo padre l'hanno di fatto liberata dalla sua schiavitù; le parole che tradiscono Camilla («“Credo... un cambiamento totale. Una rivoluzione. Non si può andare avanti così, no?” [...] Bisognerebbe fare piazza pulita. [...] Rinnovare. Solo che, a volte, quando non si può fare con le buone bisogna ricorrere a metodi alternativi [...]”»⁴²⁹) riflettono un'interpretazione banalizzante della recrudescenza delle nuove Brigate Rosse.

Sangue del suo sangue non è un romanzo sul terrorismo, ma sulla sua strumentalizzazione politica nella seconda Repubblica. Chialastri non sopporta l'eccessiva presenza degli ex-terroristi in televisione e in libreria. A suo avviso le Brigate Rosse devono essere cancellate dai libri di storia o ridotte al rango di criminali ordinari, poiché i «brigatisti erano in cerca di potere e di soldi, come tutti! Altro che ideali! Erano solo primedonne!»⁴³⁰. Volgare, violento e privo di scrupoli morali, Chialastri è una figura emblematica del clima politico nell'epoca berlusconiana: non a caso viene definito ad un certo punto del romanzo «un Berlusconi in miniatura». Rispetto al suo modello reale, egli non può non apparirci tuttavia come un personaggio piuttosto piatto, una sbiadita caricatura. Attraverso di lui il romanzo riflette il degrado della politica italiana della seconda Repubblica, l'ascesa di un destra revisionista, ma soprattutto di un potere che assume le sembianze di una virilità degradata, impotente e vittima di se stessa. Il volto maschile del potere e la mercificazione del corpo femminile sono, dunque, i veri temi del romanzo che in tal senso riverbera lo stesso moto di indignazione civile che si è espresso di recente in manifestazioni di piazza organizzate da collettivi femminili come “Se non ora quando”.

Sangue del suo sangue polemizza programmaticamente, da un lato, contro l'assenza delle vittime nella narrativa sugli anni di piombo e, dall'altro, contro la trita retorica sulla santità degli eroi della patria. Come

⁴²⁹ G. Cenciarelli, *Sangue del suo sangue*, Nottetempo, Roma 2011, p. 195.

⁴³⁰ Ivi, p. 72.

già accennato, l'esperimento di Cenciarelli è stato molto apprezzato da Paolin, il quale ha messo in evidenza la forza tragica delle figure del generale Scarabosio e di Chialastri: «La consapevolezza della loro colpevolezza non rende la loro morte meno tremenda, ma come in un finale shakespeariano nessuno è immune da colpe e su di loro cade un silenzio, che costringe noi a sospendere il giudizio»⁴³¹. In realtà, questi due personaggi sono assolutamente privi di statura tragica e il finale, nel quale sotto i colpi di Camilla e dei suoi compagni perdono la vita Chialastri, Pierfrancesco e Massimiliano, serve a chiudere in modo frettoloso le fila di una trama troppo centrifuga. Per controbilanciare la staticità della figura di Margherita, Cenciarelli ha dovuto, infatti, drogare la trama narrativa con trovate ultraromanzesche, immaginando l'apparizione di un'organizzazione terroristica davvero poco plausibile. Vi è, inoltre, qualcosa di perturbante nel fatto che nel romanzo le Brigate Rosse assumano un ruolo positivo rispetto ai loro antagonisti. La natura spregevole del generale Scarabosio e di Chialastri alleggerisce la crudeltà della loro morte, la quale appare perfino come una giusta punizione. Benché motivata dall'intenzione di ribaltare i consueti stereotipi sulla santità delle vittime, la scelta di ritrarle in termini così negativi e inquietanti è una forma di reazione alla pervasità della narrazione divulgata dai mass media e, allo stesso tempo, la conferma dell'incapacità della narrativa italiana di raccontare le vittime come persone "normali"⁴³², di coglierle nella loro *middle station of life*.

Questa difficoltà della narrativa porta alla luce secondo Donnarumma un ulteriore elemento di divergenza tra immaginario e discorso pubblico:

⁴³¹ D. Paolin, *Tra memoria e finzione: gli anni di piombo nella letteratura*, cit. Sono d'accordo invece con Paolin per quanto concerne *Il tempo materiale* di Giorgio Vasta, per il quale mi permetto di rinviare ad un mio contributo dal titolo *Gli "anni di piombo" nella narrativa italiana del nuovo millennio*. Il tempo materiale di Giorgio Vasta, in corso di pubblicazione nel volume che raccoglie gli atti del convegno *Negli archivi e per le strade: il ritorno al reale' nella narrativa italiana di inizio millennio* tenutosi a Toronto nel maggio 2010.

⁴³² Anche Calabresi ha espresso la sua insofferenza verso la retorica dell'eroismo, dichiarando che le vittime dovrebbero essere ricordate come persone normali (Cfr. M. Calabresi, *Spingendo la notte più in là. Storia della mia famiglia e di altre vittime del terrorismo*, Mondadori, Milano 2007).

mentre il discorso mediatico accumula formule di prammatica sui ‘servitori dello Stato’ e sui ‘barbaramente trucidati’, la letteratura riesce a stento a vederli; e al tempo stesso, essa rivela che il terrorista esercita una fascinazione ipnotica e che, sebbene il discorso pubblico cerchi di esorcizzarlo sotto le etichette di ‘folle’ e ‘vile’, di fatto ne è invaso e non riesce a sottrarvisi. Lo spazio straripante che i romanzi concedono ai terroristi è lo spazio che i terroristi occupano davvero nell’immaginario, e che la cattiva retorica delle istituzioni cerca inutilmente di tenere a bada.⁴³³

Se l’immaginario letterario recalcitra alle briglie che vorrebbe imporgli l’ideologia ufficiale, quest’ultima colonizza con più facilità forme narrative maggiormente soggette a controlli da parte delle istituzioni pubbliche: mi riferisco in particolare alle recenti *fiction* televisive sugli anni di piombo (prodotte molto spesso dalla RAI), nelle quali troviamo come protagonisti figure di vittime la cui convenzionalità retorica le rende tuttavia poco attraenti.⁴³⁴

Contro le opacità e i pregiudizi che caratterizzano le rappresentazioni artistiche delle vittime ha protestato con forza Benedetta Tobagi:

A un convegno internazionale sulla rappresentazione del terrorismo italiano nel cinema, ascolto uno studioso spiegare che nelle opere filmiche sul tema scarseggiano quelle che hanno per protagonisti le vittime perché risultano «noiose», laddove il potenziale drammaturgico del terrorista è indubbio. [...]

Perché vedere una grandezza tragica nei fantasmi deliranti dei terroristi e non nella maturità di chi sceglie di fare i conti con la realtà e impegnarsi nel mondo nonostante le molte frustrazioni e contraddizioni, scontrandosi con gli ostacoli del «pratico inerte»? Come si può non cogliere l’idealità intensa, la tragicità persino, di un simile sforzo quotidiano?⁴³⁵

⁴³³ R. Donnarumma, *Storia, immaginario, letteratura*, cit., p. 455.

⁴³⁴ Cfr. *Il sorteggio* (2010) di Giacomo Campiotti con Rosario Fiorello che ricostruisce il primo processo al nucleo storico delle Brigate rosse nel 1977 a Torino; *Il presidente* (2008) di Gianluca Maria Tavarelli con Michele Placido, dedicato al sequestro Moro; *Attacco allo Stato* (2006) di Michele Soavi con Raoul Bova per cui vd. A. O’Leary, *Tragedia all’italiana*, cit.

⁴³⁵ B. Tobagi, *Come mi batte forte il tuo cuore. Storia di mio padre*, Einaudi, Torino 2009, p. 294-5.

Queste considerazioni non possono di certo convertirsi in prescrizioni di poetica letteraria. Cionondimeno, l'assenza delle vittime nel romanzo italiano denuncia un problema non solo di natura etica, ma eminentemente letterario, nella misura in cui mette in luce la sua difficoltà di raccontare il quotidiano, ovvero, per riprendere la definizione del *novel* formulata da Alberto Casadei, la «vita degli individui comuni collocati nella loro società, in genere nel mezzo di situazioni problematiche»⁴³⁶. Per questa ragione la sovra-rappresentazione dei terroristi rispetto alle vittime non può essere spiegata banalmente riconducendola, come fa Paolin, all'uso acritico da parte degli scrittori delle loro fonti, ovvero i memoriali degli ex-terroristi⁴³⁷.

Giovanni Moro non ha tutti i torti quando osserva che «la cultura italiana ha un'autentica passione per i colpevoli», un retaggio forse di qualcosa di assimilabile ad un

«fattore Figliol prodigo», qualcosa che ha a che fare con la cultura cattolica e con qualche malinteso sui Vangeli e che rende i colpevoli massimamente degni non tanto di attenzione, quanto di comprensione e simpatia. Dall'altro ci sono il voyeurismo e la morbosità alimentati dai media e specialmente da tante trasmissioni televisive, alcune delle quali godono di grande considerazione e che letteralmente, come una specie di «Televampiro», si nutrono di sangue e tragedia.⁴³⁸

Bisogna tuttavia ammettere che non si tratta di una specificità italiana: l'attrazione per il terrorista è profondamente radicata nella modernità e

⁴³⁶ A. Casadei, *Stile e tradizione del romanzo italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna 2007, p. 20.

⁴³⁷ Paolin ha infatti scritto che gli autori dei romanzi sul terrorismo hanno usato «come unica fonte la memorialistica degli ex terroristi, come il libro di Peci o il *memoir* della Braghetti [...] La scelta di usare queste narrazioni come struttura portante dei romanzi, però, non ha tenuto minimamente conto dell'intento "giustificatorio" di tali memorie costruite per mettere in scena un io credibile, che faccia passare in secondo piano gli errori compiuti, creando empatia con il lettore. Tale assunzione delle fonti, in parte a-critica e in parte fascinata, rende monca la storia che i romanzi intendono narrare. In questo contesto le vittime sembrano sparire» (D. Paolin, *Tra memoria e finzione: gli anni di piombo nella letteratura*, cit.).

⁴³⁸ G. Moro, *Anni Settanta*, cit., p. 133.

ha dei precedenti nella Francia post-rivoluzionaria. Come ha scritto Sergio Luzzatto

durante il primo Ottocento gli ex rivoluzionari francesi, che pure venivano stigmatizzati come terroristi, facevano figura di autentiche vedettes. Si trovavano in esilio, in Belgio o in Inghilterra. Menavano un'esistenza grama, incapaci di rifarsi una vita dopo la sbornia di potere del 1793. Eppure, gli studenti delle scuole erano impazienti di sentirli evocare le gesta d'un tempo. Gli agitatori repubblicani speravano di coinvolgerli nell'edificazione della città futura. Le case editrici facevano a gara nell'assicurarsi il loro manoscritti di memorie. Insomma i carnefici erano delle star. E facevano notizia molto più delle vittime, o dei discendenti delle vittime.⁴³⁹

Una situazione, come si vede, non molto distante da quella dell'Italia contemporanea.

Dal punto di vista strettamente letterario, dobbiamo convenire, inoltre, che il personaggio del terrorista possiede un maggiore potenziale romanzesco rispetto a quello della vittima: è un principe dell'azione, un romantico *beautiful loser*⁴⁴⁰.

Donnarumma ha osservato che «l'emarginazione narrativa delle vittime è l'emarginazione reale che esse patiscono, e che sta sotto la crosta di commemorazioni e celebrazioni: la letteratura non sa raccontare le vittime, perché la società civile le vuole dimenticare»⁴⁴¹. Basti pensare d'altro canto a un dato molto eloquente: la prima legge a favore delle vittime del terrorismo e della criminalità organizzata è stata varata soltanto nel 2004.

Le vittime sono rimaste per lungo tempo nell'ombra, a differenza dei terroristi convertitisi molto presto in abili *manager* di loro stessi e

⁴³⁹ S. Luzzatto, *Sangue d'Italia. Interventi sulla storia del Novecento*, Manifestolibri, Roma 2008, p. 207.

⁴⁴⁰ Giorgio Bocca ha osservato non a caso che: «Il brigatista si pensa marxista, storicista, materialista, ma la sua filosofia è semmai idealistica e fichtiana» (G. Bocca, *Noi terroristi*, Garzanti 1985, p. 29). Il giornalista riporta a tal proposito alcune dichiarazioni di ex-terroristi come Pasqua Aurora Betti: «la lotta armata per me è stata la massima liberazione di una soggettività che rifiutava di essere addomesticata».

⁴⁴¹ R. Donnarumma, *Storia, immaginario, letteratura*, cit., p. 455.

personaggi da *talk show*. Salvo rari antecedenti come quelli costituiti dal memoriale del giudice Mario Sossi, *Nella prigione delle Br* (1979) e dell'architetto Sergio Lenci, *Colpo alla nuca* (1988), le vittime e i loro parenti hanno preso pubblicamente la parola soltanto negli ultimissimi anni. A dare il via è stato Mario Calabresi con il suo *Spingendo la notte più in là* (2007); gli anni successivi vedono invece la luce i libri di Andrea Casalegno (*L'attentato*, 2008), di Mattei Giampaolo e Giommara Monti (*La notte brucia ancora. Primavalle. Il rogo che ha distrutto la mia famiglia*, 2008), e di Benedetta Tobagi (*Come mi batte forte il tuo cuore*, 2009)⁴⁴².

Come ha scritto Emmanuel Betta, l'intento di questi libri è stato principalmente quello di «ripersonalizzare figure che sono state colpite in quanto simboli spersonalizzati. Ognuno di questi racconti ha tentato di dar corpo ed esistenza a nomi, restituendone la vita concreta, fatta di affetti, relazioni, esperienze, idee. Non più dunque un poliziotto, un giudice, un giornalista, ma un soggetto di legami affettivi, professionali, umani»⁴⁴³.

L'oscurità e il silenzio cui sono state per lungo tempo ridotte le voci delle vittime non possono essere spiegati soltanto con il loro pudore e la loro discrezione, perché hanno radici nelle strutture più profonde della cultura italiana. Secondo Giovanni Moro «la cultura italiana conserva una concezione arcaica e barbara delle vittime dei reati in generale»⁴⁴⁴. Molti studiosi hanno parlato di “vittimizzazione secondaria” alludendo alla scarsa considerazione con cui la vittima viene trattata dalle istituzioni, dal sistema giudiziario e dall'ambiente che la circonda. Come ci ricorda sempre Moro

nella cultura italiana la vittima è vista con sospetto perché si assume che sia portatrice di una domanda di vendetta, del sangue cioè del colpevole; mentre è lo Stato, attraverso la pubblica accusa, che ha il compito di «civilizzare» questa domanda di vendetta trasformandola in esigenza di giustizia.⁴⁴⁵

⁴⁴² Su queste e altre testimonianze scritte delle vittime e dei loro parenti rimando a E. Betta, *Memorie in conflitto*, cit.

⁴⁴³ E. Betta, *Memorie in conflitto*, cit., p. 699.

⁴⁴⁴ G. Moro, *Anni Settanta*, cit., p. 71.

⁴⁴⁵ Ivi, p. 136.

A tal proposito, Augusto Balloni ha parlato persino di una «diffidenza ancestrale»⁴⁴⁶ nei confronti della vittima, come se noi temessimo di venire contagiati.

Alla luce dell'oggettiva marginalità delle vittime nella scena pubblica destano una certa perplessità le considerazioni di Daniele Giglioli in merito all'emergere di una presunta mitologia vittimaria:

Con la crisi delle grandi teorie dell'emancipazione, l'immaginario della vittima ha preso a poco a poco il posto di un vero e proprio mito di fondazione del soggetto, capace di rispondere non tanto a un bisogno di avere (risarcimento, diritto, giustizia), quanto piuttosto a un *desiderio di essere*. La macchina mitologica dell'ideologia vittimaria è il più potente generatore di identità della coscienza postmoderna.

Ragion per cui, conclude il critico «nessuna profanazione della macchina mitologica del terrorismo, dunque, senza che non si accompagni a una critica della vittima»⁴⁴⁷.

Questa riflessione si inserisce all'interno di un autorevole filone di studi all'incrocio tra filosofia politica e sociologia, che hanno rilevato a partire dalla fine degli anni Settanta l'emergere della vittima quale nuovo soggetto politico, in un contesto di frantumazione dell'appartenenza di classe quale dispositivo identitario forte⁴⁴⁸. Tuttavia, nel caso del terrorismo italiano mi pare una posizione eccessivamente severa. Forse vi si può leggere una forma di reazione da parte del ceto degli intellettuali, i quali negli ultimi decenni hanno perso il loro tradizionale ruolo di

⁴⁴⁶ A. Balloni, *La vittima del reato, questa dimenticata*, in *Atti della Tavola Rotonda della Conferenza Annuale della Ricerca*, 5 dicembre 2000, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 2001 (consultabile sul sito www.vittimologia.it).

⁴⁴⁷ D. Giglioli, *All'ordine del giorno è il terrore*, cit., p. 137. Giglioli riprende alcuni punti della sua riflessione anche nel recente *Senza trauma*, cit. (si veda in particolare il capitolo introduttivo).

⁴⁴⁸ Cfr. L. Boltanski, *Lo spettacolo del dolore. Morale umanitaria, media e politica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2000, P. Mesnard, *Attualità della vittima. La rappresentazione umanitaria della sofferenza*, Ombre corte, Verona 2004, C. Eliacheff – D. Soulez Larivière, *Il tempo delle vittime*, Ponte alle Grazie, Milano 2008.

rappresentanti degli oppressi e delle classi subalterne. Il discorso da affrontare sarebbe lungo e complesso e in parte ci porterebbe fuori dai nostri interessi. Mi sembra opportuno comunque ricordare che molti dei parenti delle vittime aspettano ancora di conoscere la verità sulle morti dei loro congiunti. Non bisogna dimenticare che le indagini sulle stragi di piazza Fontana e piazza della Loggia hanno condotto all'assoluzione di tutti gli imputati⁴⁴⁹. Anche per quanto riguarda il terrorismo di sinistra, non sono pochi gli autori di omicidi rimasti sconosciuti o riusciti a sfuggire alla giustizia. Per non parlare poi dei molti giovani militanti uccisi durante i cortei e manifestazioni di piazza, vittime spesso delle stesse forze dell'ordine.⁴⁵⁰

Si tratta di un tema da non sottovalutare soprattutto se si auspica l'avvio di un autentico processo di riconciliazione nazionale. Come ci può essere una riconciliazione se prima non si conosce la verità sul passato? Sinora mancano nel nostro paese le condizioni per l'attuazione della famosa "Commissione per la Verità e Riconciliazione" ispirata al modello Sudafricano⁴⁵¹. La consapevolezza delle circostanze che hanno originato il proprio lutto è il primo passo per la sua elaborazione. Non a caso, come ha osservato Betta, i libri scritti dai parenti delle vittime «sono soprattutto il racconto di un'indagine» nel tentativo di supplire alla mancanza di risposte da parte della politica e della magistratura⁴⁵². Il vero pericolo per le vittime del terrorismo italiano è, come ci ricorda Giovanni De Luna, che, sotto la crosta della memoria pubblica e istituzionale⁴⁵³, i

⁴⁴⁹ «L'Italia detiene il record mondiale (o perlomeno delle democrazie occidentali) di stragi rimaste impunte» (G. Moro, *Anni Settanta*, cit., p. 58-9).

⁴⁵⁰ Su questa categoria di vittime il silenzio è ancora più assordante. In merito segnalo il libro di G. De Luna, *Le ragioni di un decennio*, cit. e l'antologia di racconti *In ordine pubblico. 10 scrittori per 10 storie*, a cura di P. Staccioli, Fahrenheit 451, Roma 2005.

⁴⁵¹ G. Vasaturo, *Verità è giustizia per le vittime del terrorismo italiano. Un'ipotesi di mediazione sociale*, in «Rivista di Criminologia, Vittimologia e Sicurezza», vol. I, n. 2, maggio-agosto 2007 (scaricabile online nel sito: <http://www.vittimologia.it>). A favore dell'istituzione di Commissione di Verità e Riconciliazione si sono espressi Giovanni Moro e l'ex presidente della Commissione stragi Giovanni Pellegrino. Un parere contrario è quello A. Giannuli, *L'abuso pubblico della storia*, Guanda, Parma 2009.

⁴⁵² E. Betta, *Memorie in conflitto*, cit.

⁴⁵³ Con la legge del 4 maggio 2007, il 9 maggio (data della morte di Aldo Moro) è

diversi eredi di quella stagione continuano a celebrare i propri morti, e che quindi le loro memorie restino inconciliate e separate. Gli ultimi fatti di cronaca, come l'apposizione di una nuova targa in via Acca Larentia per commemorare la morte dei tre giovani fascisti uccisi da estremisti di sinistra e dalle forze dell'ordine⁴⁵⁴, confermano l'opinione di John Foot secondo cui «la memoria degli anni Sessanta e Settanta era ed è una memoria divisa. Ciascuno ha i suoi propri martiri, e le memorie dell'«altra parte» sono contestate (talvolta in modo violento)»⁴⁵⁵.

diventato il giorno della memoria per le vittime del terrorismo. Per un approfondimento cfr. G. De Luna, *La Repubblica del dolore. Le memorie di un'Italia divisa*, Feltrinelli, Milano 2011.

⁴⁵⁴ Cfr. *Acca Larentia, lapide: "odio comunista" Proteste antifasciste dai toni accesi*, in "Corriere della sera", 7 gennaio 2012.

⁴⁵⁵ J. Foot, *Fratture d'Italia*, cit., p. 395.

Conclusioni

nella lotta non c'è lotta. Noi colpiamo al cuore
ma il cuore non c'è.

Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*

Il diffondersi dalla metà degli anni Novanta in poi di una moda letteraria del terrorismo è stato salutato da molti come il segnale del tanto atteso superamento di una rimozione collettiva. L'adesione più entusiastica a questo fenomeno editoriale e letterario è stata espressa dai critici francesi Girard, Scotto d'Ardino e Zancarini secondo i quali la recente produzione narrativa sugli anni Settanta e il terrorismo «offre [...] un orizzonte euristico senza paragoni, capace di farci penetrare nel cuore dei conflitti e delle passioni che hanno agitato l'Italia di quegli anni. La fiction, lungi dal ridursi a una messa al bando della realtà, diventa allora uno strumento indispensabile per chiunque voglia dare un senso all'intrico dei fatti e penetrare nel cuore della stagione delle rivolte»⁴⁵⁶. Alla luce della ricognizione critica effettuata in questo lavoro, le considerazioni sopra riportate appaiono del tutto ingiustificate. L'espressione «stagione delle rivolte» rischia, a mio avviso, di ridurre ad un fenomeno unitario la contestazione studentesca, il femminismo e lo svilupparsi della violenza politica e del terrorismo, e, per di più, contiene una sfumatura epica e mitologizzante che compromette la complessità degli eventi che vuole descrivere. Inoltre, come spero sia emerso chiaramente dall'analisi dei testi, la narrativa italiana costituisce in verità una pessima fonte di indagine storica sul terrorismo.

La riscoperta di questa stagione storica da parte degli scrittori si è configurata, per usare un termine gramsciano, come una scoperta "passiva", nel senso che la letteratura è intervenuta in ritardo rispetto al cinema, alla televisione e alla memorialistica degli ex-protagonisti di quegli anni, pagando un tributo molto pesante per ciò che concerne

⁴⁵⁶ P. Girard - L. Scotto d'Ardino - J-C. Zancarini, *Letteratura e «stagione delle rivolte»*, cit., p. 303.

l'autonomia del proprio sguardo e della propria visione sul reale. La libertà romanzesca è stata così sacrificata dal credito offerto agli stereotipi più banali (il terrorismo come odio privato, follia, rivolta contro il perbenismo e l'ipocrisia borghese) e dal peso di giudizi moralistici. Sembra quasi che gli scrittori italiani si siano attenuti alla seguente regola non scritta: si può parlare di terrorismo ma a patto di censurarne la dimensione storico-politica, di farne quindi materia per una rappresentazione immune dai condizionamenti del tempo, una «favola metastorica»⁴⁵⁷ valida anche in altri contesti spaziali e temporali.

Le storie familiari e generazionali prese in considerazione nella mia ricerca sono estremamente sintomatiche dell'imbarazzo provato dagli scrittori di fronte alla dimensione storica e sociale degli eventi, sui quali viene sovrapposto il filtro di immagini mitiche e schemi interpretativi poveri e semplificanti. La decisione di calare il terrorismo nella vita ordinaria delle persone comuni diventa pretesto per una sua banalizzazione e riduzione a mero ingrediente di un dramma sentimentale. L'enfasi posta sul privato a scapito del pubblico è l'effetto di una "soapizzazione" del terrorismo. Molti di questi testi sono delle vere e proprie *soap operas*, il genere televisivo destinato principalmente ad un pubblico femminile, la cui essenza risiede nella «riflessione sui problemi personali e l'enfasi è posta sul parlare e non sull'azione, sullo sviluppo lento piuttosto che sulla reazione immediata, sulla punizione ritardata piuttosto che sull'effetto istantaneo»⁴⁵⁸.

L'azione violenta e l'omicidio sono raccontati per lo più in modo indiretto e obliquo. La scelta quasi unanime di ambientare le vicende nel presente fa sì che gli anni di piombo vengano ridotti per lo più a mero ricordo. La trasposizione narrativa della violenza diffusa degli autonomi, gli omicidi delle Brigate Rosse e le stragi viene mediata spesso dai giornali e dalla televisione, prestandosi così ad una rievocazione nostalgica. Come ci ricorda Morreale, infatti, «una volta tramutata la memoria in memoria televisiva-spettacolare, è possibile la nostalgia di qualunque cosa»⁴⁵⁹, anche di un evento traumatico come la violenza

⁴⁵⁷ Cfr. R. Donnarumma, *Storia, immaginario, letteratura*, cit., p.

⁴⁵⁸ Citazione di Ch. Geraghty tratta da A. O'Leary, *Tragedia all'italiana*, cit., p. 151.

⁴⁵⁹ E. Morreale, *L'invenzione della nostalgia*, cit., p. 259.

terroristica.

Sono molti gli studi (specie all'estero) che hanno interpretato il terrorismo come un trauma collettivo⁴⁶⁰. Del resto, come ha osservato Giglioli, «l'idea di trauma gode oggi di una fortuna senza precedenti»:

Risuona ovunque: nella comunicazione corrente, nel linguaggio giornalistico, negli studi umanistici e nelle scienze sociali. Del trauma si occupano letterati, psicologi, sociologi, politologi e filosofi. Al trauma si intitolano riviste e convegni, monografie e dipartimenti universitari, e perfino una neonata disciplina come i *Trauma Studies*. Ma più ancora al trauma ricorre con frequenza ossessiva il linguaggio quotidiano quando vuole sottolineare l'intensità emotiva di una notizia, di un evento, di uno stato d'animo.⁴⁶¹

Ad un immaginario traumatico corrisponde però, in modo paradossale, una realtà del tutto anestetizzata (almeno apparentemente), poiché oggi

le occasioni di trauma sono state respinte ai margini dell'esperienza quotidiana come mai prima nella storia della specie umana almeno per quanto riguarda le nostre opulente società dei consumi. Niente più guerre qui da noi, carestie, epidemie, conflitti religiosi. Ingentimento dei costumi, diritti dell'uomo, stato sociale, compassione diffusa. Mai la vita umana è stata così protetta, tutelata, santificata a valore assoluto. Mai alla felicità e all'infelicità del singolo è stata data tanta importanza.⁴⁶²

L'analogia tra terrorismo e trauma rischia tuttavia di apparire impropria poiché, come ha notato Donnarumma,

se il trauma è ciò che non accede alla coscienza e non può essere raccontato, poiché recalcitra alla simbolizzazione, il terrorismo è invece una costellazione di eventi su cui da subito sono proliferati discorsi e letture simboliche. Solo che – e qui l'assimilazione può tornare ad avere valore – come il trauma genera i discorsi obliqui, frammentari e non comunicativi del sintomo, del sogno, del

⁴⁶⁰ Cfr. P. Antonello - A. O'Leary, *Introduction*, cit., p. 1.

⁴⁶¹ D. Giglioli, *Senza trauma*, p. 7.

⁴⁶² Ivi, p. 8.

lapsus, così il terrorismo ha prodotto una serie di discorsi letterari che, mentre lo dicevano, insieme lo nascondevano: formazioni di compromesso, insomma, tra bisogno di raccontare, capire, giudicare e resistenza al racconto esteso, alla comprensione piena, al giudizio profondo.⁴⁶³

Al di là di queste riserve del tutto lecite, resta il fatto che la moda letteraria del terrorismo soddisfa il desiderio di restituire all'esperienza un valore e una pregnanza, conferendole una forma traumatica. Si può quindi a mio avviso parlare di un vero e proprio desiderio del trauma. In questo senso, possiamo legittimamente supporre che il ritorno delle Nuove Brigate Rosse con gli omicidi di Massimo D'Antona (1999) e Marco Biagi (2002) abbia non solo risvegliato le nostre paure e riattivato vecchi incubi del passato, ma anche stimolato i nostri sogni più profondi e inconfessabili, riaccendendo la nostra speranza nella possibilità che la storia possa rimettersi in moto e salvarci dal "deserto di noia" del presente, strapparci, per dir così, dal nostro ruolo di meri spettatori televisivi ridandoci in mano un'altra carta da giocare. La letteratura registra i sintomi di questi sentimenti ambivalenti. I romanzi più recenti, scritti nel corso degli anni Zero, costituiscono infatti delle formazioni di compromesso, nelle quali il peso dei giudizi moralistici compensa e nasconde la speranza inconfessata nell'avvento di un cambiamento radicale. Nell'immaginario narrativo confluiscono così la nostra insoddisfazione rispetto all'attuale torpore ideologico e la nostra volontà di ribellarci contro una realtà sociale ridotta a spettacolo e *reality show*⁴⁶⁴.

Ciononostante, il tentativo di riportare il trauma al centro della scena fallisce. Le storie di famiglia prese in esame in questo lavoro lo mostrano molto bene: il trauma ha un carattere del tutto fantasmatico; senza volerlo, gli scrittori raccontano il trauma dell'assenza di trauma⁴⁶⁵. Il terrorismo viene de-traumatizzato immergendolo nello spazio ovattato

⁴⁶³ R. Donnarumma, *Storia, immaginario, letteratura*, cit., p. 442-3.

⁴⁶⁴ Si tratta di un meccanismo psicologico molto simile a quello descritto da Slavoi Žižek per spiegare la reazione americana all'11 settembre: cfr. S. Žižek, *Passioni per il Reale, passioni per l'apparenza*, in Id., *Benvenuti nel deserto del reale. Cinque saggi sull'11 settembre e date simili*, Meltemi, Roma 2002.

⁴⁶⁵ Cfr. D. Giglioli, *Senza trauma*, cit.

della famiglia, al cui interno non c'è nessun nemico, e dunque nessun conflitto. La crisi del modello edipico e l'evaporazione delle figure paterne contribuiscono certamente a questo effetto, ma non dobbiamo dimenticare l'assenza in questi testi di figure antagonistiche come i rappresentanti delle istituzioni pubbliche (giudici, poliziotti, uomini politici). La storia del terrorismo è raccontata esclusivamente attraverso figure di figli, padri, fratelli e coniugi, trasmettendo un'immagine consolatoria e rassicurante che nasconde l'inefficienza dei poteri pubblici.

Mi pare significativo in questo contesto notare come nessuno scrittore abbia mai voluto cimentarsi in un romanzo giudiziario sugli anni di piombo, un romanzo in cui raccontare le vite di uomini pubblici coinvolti nel difficile processo di accertamento della verità.

Se, com'è stato già osservato, la recente *fiction* dedicata al terrorismo e agli anni di piombo ha svolto una funzione compensatoria e suppletiva rispetto al vuoto giudiziario e storiografico⁴⁶⁶, ciò è ancora più vero per molti romanzi scelti in questo lavoro. La centralità del rapporto genitori-figli e di temi come la colpa e il perdono è la dimostrazione di come l'immaginario collettivo deleghi alla famiglia il compito di portare a termine quel processo di riconciliazione col passato che la politica e le istituzioni non sono capaci di svolgere. La scelta di raccontare un tema di portata civile e nazionale come una storia di famiglia è il sintomo più eloquente della sfiducia nelle istituzioni pubbliche della cultura italiana e conferma in qualche misura la ben nota tesi della storiografia anglosassone riguardante il cosiddetto familismo amorale degli italiani⁴⁶⁷. Gli anni Settanta, riletti *sub specie* mitica, diventano così l'ennesimo capitolo dell'autobiografia della Repubblica, il mito di fondazione di un'identità collettiva nella nostra attuale epoca post-ideologica. Ad una stessa sorte sembra destinata, com'è noto, anche la memoria della Resistenza: penso all'equiparazione, avvalorata anche da autorevoli esponenti di sinistra, tra i partigiani e "i ragazzi di Salò".

Ma quale è, a questo punto, l'utilità simbolica dei romanzi esaminati in questo lavoro? La risposta in parte è stata già data. L'immagine della

⁴⁶⁶ Cfr. P. Antonello – A. O'Leary, *Introduction*, cit.

⁴⁶⁷ Cfr. P. Ginsborg, *L'Italia del tempo presente*, cit.

famiglia che traspare da questi romanzi ricorda molto da vicino la visione della società civile propugnata dalla sinistra negli ultimi anni: assenza di conflitti, unanimità forzato, scomparsa del Padre.

Se nella storia italiana gli anni Settanta sono il decennio delle più laceranti contrapposizioni ideologiche, la rimozione di quest'ultime si rivela funzionale ad un processo di pacificazione psicologica e unificazione ideologica portato avanti dalla cultura di sinistra, processo che può dirsi compiuto con la nascita del Partito Democratico e l'esclusione dei vecchi partiti di sinistra dal parlamento. Da questo punto di vista, i romanzi sugli anni di piombo non suppliscono la ricerca storica, poiché la loro funzione consiste appunto nel negare la storia stessa, proponendo una narrazione del passato più accettabile all'interno della costruzione di un nuovo soggetto politico che ha rimpiazzato l'ideologia e la politica con un solidarismo genericamente morale, e rinunciato ad ogni prospettiva utopica per volgere nostalgicamente il proprio sguardo verso il passato.

Ringraziamenti

Ogni lavoro di ricerca, e specialmente questo, è il frutto della collaborazione di più persone, ragion per cui considero i ringraziamenti un rituale doveroso, una sincera attestazione di onestà intellettuale.

Voglio ringraziare innanzitutto Daniela Brogi per avermi incoraggiato più di tutti e prima di tutti ad occuparmi del rapporto tra scrittori e terrorismo e per avermi affidato a Raffaele Donnarumma, il quale nel corso degli ultimi tre anni ha seguito il mio lavoro con pazienza e serietà. Senza di lui, questa tesi sarebbe certamente diversa.

Molti spunti importanti mi sono venuti anche dai brevi quanto intensi colloqui con Pierpaolo Antonello, durante i mesi trascorsi a Cambridge nella primavera e nell'estate del 2011.

Ringrazio infine i miei colleghi di dottorato (Silvia Annavini, Daria Biagi, Francesca Lorandini, Carlo Tirinanzi dei Medici e Vittorio Celotto) e alcuni amici che in modi diversi (fornendomi delle indicazioni bibliografiche o suggerendomi nuovi spunti di riflessione) hanno contribuito a questo lavoro (Stefano Crabu, Francesco Cutrera, Michele Sisto, Enrico Zanette).

Bibliografia

Narrativa

A.A.V.V., *In ordine pubblico. 10 scrittori per 10 storie*, a cura di Paola Staccioli, Fahrenheit 451, Roma 2005.

Arpaia Bruno, *Il passato davanti a noi*, Guanda, Parma 2006.

Baliani Marco, *Corpo di Stato. Il delitto Moro*, Rizzoli, Milano 1998.

Ballestra Silvia, *I giorni della Rotonda*, Rizzoli, Milano 2009.

Battisti Cesare, *L'ultimo sparo*, Derive Approdi, Roma 1998.

Idem, *L'orma rossa*, Einaudi, Torino 1999.

Camon Ferdinando, *Occidente*, Garzanti, Milano 2005.

Idem, *Storia di Sirio*, Garzanti, Milano 1984.

Carbone Rocco, *Libera i miei nemici*, Mondadori, Milano 2005.

Carlotto Massimo, *Arrivederci, amore ciao*, Edizioni e/o, Roma 2001.

Cases Cesare, *Il ballo dei sospetti*, in Id., *Il boom di Roscellino. Satire e polemiche*, Einaudi, Torino 1990, p. 223

Castellani Claudio, *Il marito muto*, Marco Tropea Editore, Milano 2007.

Calvino Italo, *Romanzi e racconti*, 3 volumi, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Mondadori, Milano 1992.

Cenciarelli Gaia, *Sangue del suo sangue*, Nottetempo, Roma 2011.

- Colotti Geraldina, *Il segreto*, Mondadori, Milano 2003.
- Consolo Vincenzo, *Lo Spasimo di Palermo*, Mondadori, Milano 1998.
- Culicchia Giuseppe, *Il paese delle meraviglie*, Garzanti, Milano 2004.
- De Cataldo Giancarlo, *Romanzo criminale*, Einaudi, Torino 2002.
- De Michele, *Tre uomini paradossali*, Einaudi, Torino 2004.
- Doninelli Luca, *Tornavamo dal mare*, Garzanti, Milano 2004.
- Genna Giuseppe, *Nel nome di Ishmael*, Mondadori, Milano 2001.
- Ginzburg Natalia, *Opere*, vol. II, Mondadori, Milano 1987.
- Givone Sergio, *Non c'è più tempo*, Einaudi, Torino 2008.
- Moravia Alberto, *La vita interiore*, Bompiani, Milano 1978.
- Idem, *Opere 1927-1947*, a cura di G. Pampaloni, Bompiani, Milano 1986.
- Ortese Anna Maria, *Alonso e i visionari*, Adelphi, Milano 1997.
- Palandri Enrico, *I fratelli minori*, Bompiani, Milano 2010.
- Pardini Vincenzo, *Lettera a Dio*, Pequod, 2004.
- Parise Goffredo, *Opere*, 2 volumi, Mondadori, Milano, 1987-1989, a cura di Bruno Gallagher e Mauro Portello, con introduzione di Andrea Zanzotto.
- Idem, *Borghesia e altre voci escluse dai Sillabari*, a cura di Silvio Perrella,

Via del vento edizioni 1997.

Idem, *L'odore del sangue* Rizzoli, Milano 2004.

Pennacchi Antonio, *Il fasciocomunista. Vita scriteriata di Accio Benassi*, Mondadori, Milano 2003.

Philopat Marco, *La banda Bellini*, Shake, Milano 2002.

Preiser Alessandro, *Avene selvatiche*, Marsilio, Venezia 2004.

Rastello Luca, *Piove all'insù*, Bollati Boringhieri, Milano 2006.

Ravera Lidia, *Voi grandi*, Theoria, Roma-Napoli 1990.

Idem, *La guerra dei figli*, Garzanti, Milano 2009.

Rossi Nerino, *La voce nel pozzo*, Marsilio, Vicenza 1990.

Rugarli Giampaolo, *La troga*, Adelphi, Milano 1988.

Sartori Giacomo, *Anatomia della battaglia*, Sironi, Milano 2005.

Spinato, *Amici e nemici*, Fazi, Roma 2004.

Tabucchi Antonio, *Tristano muore*, Feltrinelli, Milano 2004.

Tassinari Stefano, *L'amore degli insorti*, Marco Tropea Editore, Milano 2005.

Tavassi La Greca Antonella, *La guerra di Nora*, Marsilio, Venezia 2003.

Vasta Giorgio, *Il tempo materiale*, Minimumfax, Roma 2008.

Veltroni Walter, *La scoperta dell'alba*, Rizzoli, Milano, 2006.

Veraldi Attilio, *Il vomerese* (1980), Avagliano, 2004.

Villalta Gian Mario, *Tuo figlio*, Mondadori, Milano 2004.

Turgenev Ivan Sergeevič, *Padri e figli*, Mondadori, Milano 2009.

Memorie e testimonianze

Braghetti Anna Laura – Tavella Paola, *Il prigioniero*, Feltrinelli, Milano 2003.

Calabresi Mario, *Spingendo la notte più in là. Storia della mia famiglia e di altre vittime del terrorismo*, Mondadori, Milano 2007.

Fasanella Giovanni – Rossa Sabina, *Guido Rossa, mio padre*, Rizzoli, Milano 2006.

Fasanella Giovanni – Franceschini Alberto, *Che cosa sono le BR*, Rizzoli, 2004.

Franceschini Alberto, *Mara, Renato e io. Storia dei fondatori delle BR*, Mondadori, Milano 1998.

Lenci Sergio, *Colpo alla nuca*, Editori Riuniti, Roma 1988.

Moretti Mario, *Brigate Rosse. Una storia italiana*, (intervista di C. Mosca e R. Rossanda), Baldini Castoldi, Milano 2002.

Moro Agnese, *Un uomo così*, Rizzoli, Milano, 2003.

Morucci Valerio, *La peggio gioventù*, Rizzoli, Milano 2004.

Idem, *Ritratto di un terrorista da giovane*, Piemme 1999.

Tobagi Benedetta, *Come mi batte forte il tuo cuore*, Einaudi, Torino 2009.

Saggi e studi

AA.VV., *Cospirazioni, trame*, a cura di S. Micali, Le Monnier 2003.

AA.VV., *Littérature et «temps de révoltes» (Italie 1967-1980)*, convegno internazionale tenutosi a Grenoble nel 2008 (gli atti sono parzialmente consultabili al sito: <http://colloque-temps-revoltes.ens-lyon.fr/>).

AA.VV., *Imagining Terrorism: the Rhetoric and Representation of Political Violence in Italy 1969-2009*, a cura di P. Antonello e A. O'Leary, Legenda, Leeds 2009.

AA. VV., *Il libro degli anni di piombo. Storia e memoria del terrorismo italiano*, a cura di Marc Lazar e Marie-Anne Matard-Bonucci, Rizzoli, Milano 2010.

Allen Beverly, *They're Not children Anymore: The Novelization of "Italians" and "Terrorism"*, in AA.VV., *Revisioning Italy. National Identity and Global Culture*, a cura di B. Allen e M. Russo, University of Minnesota Press, 1997, p. 64.

Idem, *Terrorism Tales: Gender and the Fiction of Italian National Identity*, in «Italice», n. 2, 1992.

Antonello Pierpaolo - O'Leary Alan, *Sotto il segno della metafora: Una conversazione con Giancarlo De Cataldo*, in «The Italianist», n. 29, 2009.

Baldini Anna, *Il comunista. Una storia letteraria dalla Resistenza agli anni Settanta*, Utet, Torino 2008.

Balloni Augusto, *La vittima del reato, questa dimenticata*, in *Atti della*

Tavola Rotonda della Conferenza Annuale della Ricerca, 5 dicembre 2000, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 2001 (consultabile sul sito www.vittimologia.it).

Baudrillard Jean, *L'illusione della fine o Lo sciopero degli eventi*, Anabasi, Milano 1993.

Bellaisai Sandro, *L'invenzione della virilità. Politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*, Carocci, Roma 2011.

Belpoliti Marco, *Settanta*, Einaudi, Torino 2001.

Id., *La foto di Moro*, Nottetempo, Roma 2008.

Benussi Cristina, *Il punto su: Moravia*, Laterza, Bari 1987.

Berardinelli Alfonso, *Non incoraggiate il romanzo. Sulla narrativa italiana*, Marsilio, Padova 2011.

Berisso Marco, *Introduzione a Alberto Moravia, Io e lui*, Bompiani, Milano 2000.

Betta Emmanuel, *Memorie in conflitto. Autobiografie della lotta armata*, in «Contemporanea», n. 3, 2009.

Bo Carlo, *Desideria, la Voce e certi borghesi*, in “Corriere della sera”, 28 giugno 1978.

Bocca Giorgio, *Il caso 7 aprile. Toni Negri e la grande inquisizione*, Milano, Feltrinelli, 1980.

Idem, *Noi terroristi. Dodici anni di lotta armata ricostruiti e discussi con i protagonisti*, Milano, Garzanti, 1985.

Boltanski Luc, *Lo spettacolo del dolore. Morale umanitaria, media e politica*,

Raffaello Cortina Editore, Milano 2000.

Boschetti Anna, *La genesi delle poetiche e dei canoni. Esempi italiani (945-1970)*, in «Allegoria», anno XIX, n. 55, gennaio-giugno 2007.

Bourdieu Pierre, *Il dominio maschile*, Feltrinelli, Milano 1999.

Brogi Daniela, *Sull'equivalenza narrativa terrorismo:oscurità*, in “Le parole e le cose” (<http://www.leparoleelecose.it/>), 29 settembre 2011.

Busoni Mila, *Genere, sesso, cultura. Uno sguardo antropologico*, Carocci, Roma 2000.

Calvino Italo, *Saggi*, vol. I, Mondadori, Milano 1995.

Casadei Alberto, *Stile e tradizione del romanzo contemporaneo*, Il Mulino, Bologna 2007.

Catanzaro Renato, *La politica della violenza*, Il Mulino, Bologna 1990.

Citati Pietro, *La lunga notte del puma*, in “la Repubblica”, 4 giugno 1996.

Clerici Luca, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Mondadori, Milano 2002.

Colleoni Federica, *La violenza politica come spettro e come trauma in Il segreto (2003) di Geraldina Colotti e Arrivederci amore, ciao (2006) di Michele Soavi*, in «Carte Italiane», 2 (4) 2008.

Consolo Vincenzo, *Fuga dall'Etna. La Sicilia e Milano, la memoria e la storia*, Donzelli, Roma 1993.

Crainz Guido, *Il paese mancato*, Donzelli, Roma 2003.

Idem, *Autobiografia di una nazione. Le radici dell'Italia attuale*, Donzelli,

Roma, 2009.

Dal Prà Silvia, *Lo sterminato romanzo degli anni settanta*, «Lo straniero», 60, 2005.

De Biasio Anna, *Studiare il maschile*, in «Allegoria», n. 61, gennaio/giugno 2010.

De Luna Giovanni, *Le ragioni di un decennio 1969-1979. Militanza, violenza, sconfitta, memoria*, Feltrinelli, Milano 2009.

Idem, *La Repubblica del dolore. Le memorie di un'Italia divisa*, Feltrinelli, Milano 2011.

De Rougemont Denis, *L'amore e l'Occidente. Eros e abbandono nella letteratura europea* (1939), Rizzoli, Milano 2006.

Donnarumma Raffaele, *Calvino verso il postmoderno: dalla «Sfida al labirinto» alla «Memoria del mondo»*, in «Allegoria», n. 40-41, 2002.

Idem, *Gadda modernista*, ETS, Pisa 2006.

Idem, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, in «Allegoria», n. 57, gennaio-giugno 2008.

Idem, *Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969-2010)*, in AA.VV., *Per Romano Lupatini*, Palumbo, Palermo 2011.

Erner Guillaume, *La société des victimes*, La Découverte, Paris 2006.

Evangelisti-Genna-Wu Ming e altri, *Il caso Battisti. L'emergenza infinita e i fantasmi del passato*, a cura della redazione di Carmilla, NdA Press 2004.

Filippini Enrico, *Alberto Moravia: quando incontrai la vergine rivoluzionaria...*, in «La Repubblica», 11-12 giugno 1978.

Fofi Goffredo, *Alonso e la luce*, "l'Unità", 10 giugno 1996, poi in AA.VV., *Per Anna Maria Ortese*, a cura di L. Clerici («Il Giannone», anno IV, n. 7-8, 2006).

Foot John, *Fratture d'Italia. Da Caporetto al G8 di Genova la memoria divisa del Paese*, Rizzoli, Milano 2009.

Galli Giorgio, *Il partito armato*, Kaos, Milano 1993.

Idem, *Piombo rosso*, Baldini Castoldi Dalai, 2004.

Gervasutti Luca, *Fantasma di Moravia. Gli intellettuali tra romanzo e realtà*, Aviani, Udine 1993.

Giancotti Matteo, *Fascismo, fascino, tentazioni di un reporter: «L'odore del sangue» di Parise*, in «Studi novecenteschi», n. 1, 2005.

Giannuli Aldo, *L'abuso pubblico della storia*, Guanda, Parma 2009.

Giglioli Daniele, *All'ordine del giorno è il terrore*, Bompiani, Milano 2007.

Idem, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata 2011.

Ginsborg Paul, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Einaudi, Torino 2006.

Idem, *L'Italia del tempo presente. Famiglia, società civile, Stato 1980-1996*, Einaudi, Torino 1998.

Giovagnoli Agostino, *Il caso Moro. Una tragedia repubblicana*, Il Mulino, Bologna 2005.

Golino Enzo, *Sottotiro: 48 stroncature*, Manni, Lecce 2002.

Grignani Maria Antonietta (a cura di), *Walter Mauro parla con Natalia Ginzburg*, in AA.VV., *Natalia Ginzburg: la narratrice e i suoi testi*, Nis, Roma 1986.

Henninger Max, *The postponed revolution: reading Italian insurrectionary leftism as generational conflict*, in «Italice», 2006.

Inglese Andrea, *(Ancora) su "Anatomia della battaglia"*, in "Nazione Indiana", 22 settembre 2007.

Jameson Frederic, *Postmodernismo ovvero La logica culturale del tardo capitalismo* (1991), Fazi, Roma 2007.

La Porta Filippo, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti di fine secolo*, Bollati Boringhieri, Torino 2003 (nuova edizione ampliata).

Lumley Robert, *Raccontare il decennio post '68 tra narrativa e storia*, in «Studi culturali», n. 1, aprile 2008.

Luperini Romano, *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Liguori, Napoli 1999.

Idem, *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli 2005.

Luzzatto Sergio, *Ombre rosse. Il romanzo della Rivoluzione francese nell'Ottocento*, Il Mulino, Bologna 2004.

Idem, *Sangue d'Italia. Interventi sulla storia del Novecento*, Manifestolibri, Roma 2008.

Malerba Luigi, *Parole al vento*, Manni, Lecce 2008.

Mantegazza Raffaele, *Con pura passione. L'eros pedagogico di Pier Paolo Pasolini*, Edizioni della battaglia, 1997, p. 19.

Mantelli Bruno – Revelli Marco, *Operai senza politica. Il caso Moro alla Fiat e il “qualunquismo operaio”. Le risposte degli operai allo Stato e alle Br registrate ai cancelli della Fiat durante i 55 giorni del rapimento di Aldo Moro*, Savelli, Roma 1979.

Mascaretti Valentina, *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, Gedit 2006.

Moravia Alberto – Ravaioli Carla, *La mutazione femminile: conversazione con Alberto Moravia sulla donna*, Bompiani, Milano 1975.

Moravia Alberto – Elkann Alan, *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano 1987.

Moravia Alberto, *Intervista sullo scrittore scomodo*, a cura di Nello Ajello, Laterza, Roma 1978.

Idem, *Raskolnikov in motoretta*, in “L’Espresso”, 9 novembre 1969, ora in Id., *Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*, Bompiani 2010.

Idem, *Impegno controverso. Saggi, articoli, interviste: trentacinque anni di scritti politici*, Bompiani, Milano 2008.

Moro Giovanni, *Anni Settanta*, Einaudi, Torino 2007.

Morreale Emiliano, *L’invenzione della nostalgia. Il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Donzelli, Roma 2009.

Mosse George, *L’immagine dell’uomo. Lo stereotipo maschile nell’epoca moderna*, Einaudi, Torino 1997.

Mughini Giampiero, *Gli intellettuali e il caso Moro*, Feltrinelli, Milano 1978.

Nadotti Marina, *Sesso e genere*, Il Saggiatore, Roma 1996.

Negri Antonio, *Il dominio e il sabotaggio. Sul metodo marxista della trasformazione sociale*, Feltrinelli, Milano 1978.

O'Leary Alan, *Tragedia all'italiana. Cinema e terrorismo tra Moro e memoria*, Angelica 2007.

Orlando Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino 1993.

Paolin Demetrio, *Una tragedia negata. Il racconto degli anni di piombo nella narrativa italiana*, Il Maestrale, 2008 (scaricabile anche dal sito <http://vibrisse.wordpress.com/>).

Idem, *Tra memoria e finzione: gli anni di piombo e la letteratura*, in "Minima et moralia", 21 novembre 2005.

Parise Goffredo, *Sono violenti perché il futuro li terrorizza*, in "Corriere della sera", 4 dicembre 1977.

Idem, *Verba volant. Profezie civili di un anticonformista*, a cura di Silvio Perrella, Liberal Libri, Firenze 1998.

Pasolini Pier Paolo, *Teatro 1. Calderón-Affabulazione-Pilade*, Garzanti, Milano 2010.

Idem, *Teatro 2. Procile-Orgia-Bestia da stile*, Garzanti, Milano 2010.

Idem, *Petrolio*, Mondadori, Milano 2005.

Idem, *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milano 1999.

Idem, *Lettere luterane. Il progresso come falso progresso*, Einaudi, Torino 2003.

Idem, *I dialoghi*, Editori Riuniti, Roma 1992.

Penchini Marta, *“La morte della famiglia” e il femminismo negli anni sessanta e settanta. I romanzi di Lalla Romano e Natalia Ginzburg*, in *Narrativa italiana degli anni Sessanta e Settanta*, a cura di G. Ania e J. Butcher, Dante & Descartes, Napoli 2007.

Perrella Silvio, *Calvino*, Laterza, Roma-Bari 2010.

Idem, *Fino a Salgareda. La scrittura nomade di Goffredo Parise*, Bompiani, Milano 2003.

Pischedda Bruno, *Scrittori polemisti. Pasolini, Sciascia, Arbasino, Testori, Eco*, Bollati Boringhieri, Milano 2011.

Planté Christine, *Deviazioni della lettera*, in AA.VV., *Il romanzo*, IV, a cura di Franco Moretti, Einaudi, Torino 2003.

Porzio Domenico, *Coraggio e viltà degli intellettuali*, Mondadori, Milano 1977.

Raboni Giovanni, *Una voce le comanda di distruggere tutto*, in “Tuttolibri”, n. 24, 24 giugno 1978.

Raimo Christian, *Veltroni, La scoperta dell'alba*, in “Nazione Indiana”, 4 ottobre 2006.

Ravera Lidia, *Né giovani né vecchi*, Mondadori, Milano 2000.

Recalcati Massimo, *Cosa resta del padre? La paternità nell'epoca ipermoderna*, Raffaello Cortina, Milano 2011.

Idem, *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*, Raffaello Cortina, Milano 2010.

Saba Umberto, *Scorciatoie e raccontini* (1946), Mondadori, Milano 1963.

Santoro Vito, *L'autopsia di un'ossessione: L'odore del sangue di Goffredo Parise*, in «Critica letteraria», n. 3, 2008.

Sartori Giacomo, *Gli anni di piombo, Berlusconi, la lingua*, in “Nazione Indiana”, 30 marzo 2006.

Idem, *Gli anni di piombo, il romanzo, il terrorismo*, (intervista di D. Paolin) in “Nazione Indiana”, 4 dicembre 2007.

Idem, *Battisti, le vittime, lo Stato*, in “Nazione Indiana”, 10 gennaio 2011.

Sciaccia Leonardo, *La palma va a nord*, a cura di Walter Vecellio, Gammalibri, Milano 1982.

Scurati Antonio, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Bompiani, Milano 2006.

Siciliano Enzo, *Alberto Moravia. Vita, parole e idee di un romanziere*, Bompiani, Milano 1982.

Spagnoli Luisa, *Mio figlio non esiste, ma lo educo così*, in “Il Mondo”, 29 maggio 1975.

Simonetti Gianluigi, *Sul romanzo italiano oggi. Nuclei tematici e costanti figurati*, in «Contemporanea», 4, 2006.

Idem, *Gli uomini che guardano. Moravia e Parise*, in «Nuovi Argomenti», n. 55, luglio-settembre 2011.

Sisto Michele, *Mutamenti nel campo letterario italiano 1956-1968: Feltrinelli, Einaudi e la letteratura tedesca contemporanea*, in «Allegoria», anno XIX, n. 55, gennaio-giugno 2007.

Siti Walter, *Il tempo veloce nel romanzo contemporaneo*, in A.A.V.V., *Spazi e confini del romanzo. Narrative tra Novecento e Duemila*, a cura di A. Casadei, Pendragon, Bologna 1999.

Spinazzola Vittorio, *Il doppio gioco dello scrittore*, in "L'Unità", 16 luglio 1978.

Idem, *Il romanzo antistorico*, Editori Riuniti, Roma 1990.

Stajano Corrado, *L'Italia nichilista. Il caso di Marco Donat Cattin, la rivolta, il potere*, Mondadori, Milano 1982.

Stoppa Francesco, *La restituzione. Perché si è rotto il patto tra le generazioni*, Feltrinelli, Milano 2011.

Tabacco Giuliano, *Memoria ritratto e romanzo della lotta armata in Italia*, in «Contemporanea», n.4, 2006.

Idem, *Libri di piombo. Memorialistica e narrativa della lotta armata in Italia*, Bietti, Milano 2010.

Testa Carlo, *Film, Literature and Terrorism: Mapping Italy's Political Landscape by Cinematic Means*, «Italice», n. 4, 2007.

Tolomelli Marica, *Terrorismo e società, Il pubblico dibattito in Italia e in Germania negli anni Settanta*, Il Mulino, Bologna 2006.

Traina Giuseppe, *Vincenzo Consolo*, Cadmo, Firenze 2002.

Tricoli Antonio, "Buongiorno, notte". *Perché all'utopia seguì il disincanto*, in Id., *La Repubblica delle Lettere. Generazioni, scrittori, società nell'Italia contemporanea*, Quodlibet Studio, Macerata 2010.

Uva Christian, *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*,

Rubbettino, Catanzaro 2007.

Vasaturo Giulio, *Verità è giustizia per le vittime del terrorismo italiano. Un'ipotesi di mediazione sociale*, in «Rivista di Criminologia, Vittimologia e Sicurezza», vol. I, n. 2, maggio-agosto 2007.

Vitello Gabriele, *Gli "anni di piombo" nella narrativa italiana del nuovo millennio. Il tempo materiale di Giorgio Vasta*, in corso di pubblicazione tra gli atti del convegno *Negli archivi e per le strade: il 'ritorno al reale' nella narrativa italiana di inizio millennio* tenutosi a Toronto nel maggio 2010.

Wood Sharon, *Women as Object. language and gender in the work of Alberto Moravia*, Pluto Press, London 1990.

Wunenburger Jean Jacques, *L'immaginario*, Il melangolo, Genova 2003.

Zavoli Sergio, *La notte della Repubblica*, Mondadori, Milano 1992.

Žižek Slavoi, *Benvenuti nel deserto del reale. Cinque saggi sull'11 settembre e date simili*, Meltemi, Roma 2002.

Zoja Luigi, *Il gesto di Ettore. Preistoria, storia, attualità e scomparsa del padre*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.

Idem, *L'eclissi dei padri*, intervista a cura di Daniele Balicco, in «Allegoria», n. 61, gennaio-giugno 2010.