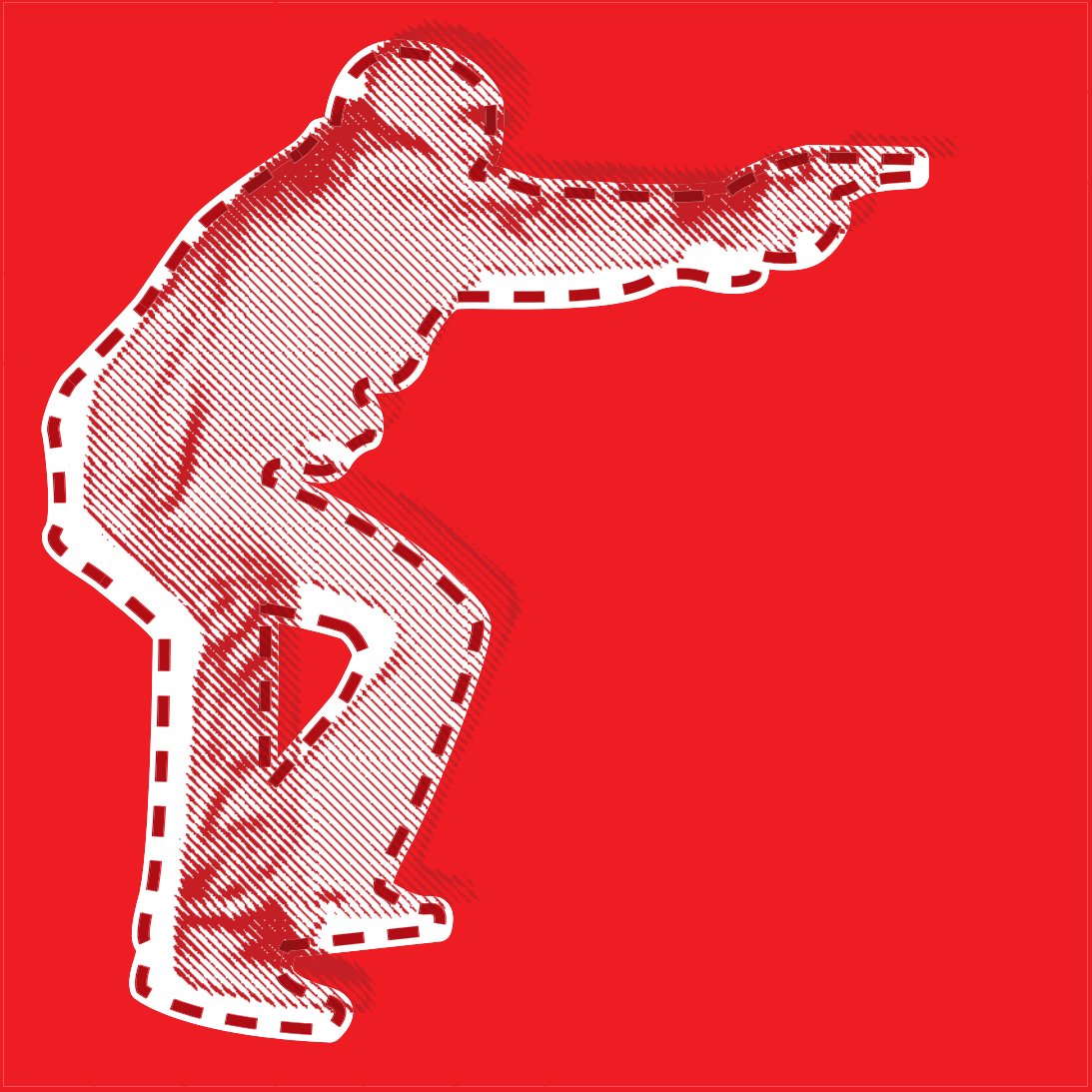
una tragedia negata

Il racconto degli anni di piombo
nella narrativa italiana.

Demetrio Paolin



vibrisselibri

Anfibi

Demetrio Paolin

Una tragedia negata

Il racconto degli anni di piombo nella narrativa italiana

vibrisselibri

Si consente la riproduzione parziale o totale dell'opera e la sua diffusione per via telematica, purché a scopi non commerciali e a condizione che questa dicitura sia riprodotta

© 2006 by *Demetrio Paolin* e vibrisselibri

La nostra casa sul Web è: www.vibrisselibri.net
Il lavoro di redazione per questo libro è stato svolto da: *Gaja Cenciarelli*
Il lavoro di revisione per questo libro è stato svolto da: *Angela Rastelli*
L'impaginazione è stata curata da *Antonio Brancaccio, Gaja Cenciarelli, Margherita Trotta*
Il progetto grafico di copertina è stato realizzato da: *Borean Design*

Una tragedia negata

Il racconto degli anni di piombo nella narrativa italiana

A Marziano Guglielminetti

«lo mio maestro»

Prefazione

Oltre la rassicurante superficie

Filippo La Porta

Mi sono chiesto spesso come mai la nostra narrativa non abbia saputo raccontare in modo adeguato la stagione del terrorismo. Certo, esistono innumerevoli romanzi, saggi, reportage, inchieste, autobiografie, testimonianze, biografie, ecc., ma è come se la verità più profonda venisse sistematicamente elusa. Ad esempio, nella nostra letteratura non si incontra un personaggio della intensità straziante di Merry, la figlia disadattata e terrorista di Seymour Levov, lo "svedese", bello, atletico, vincente, in *Pastorale americana* di Philip Roth. Il terrorismo americano legato alla contestazione del periodo e alla guerra nel Vietnam ha avuto in quel paese un impatto traumatico, sanguinoso (i *Weathermen*), ma è rimasto un fatto abbastanza isolato, non si è intrecciato come da noi alla storia della società e della cultura, a stili di vita e ideologie diffuse. Eppure Roth ha saputo raccontare – dal punto di vista del suo alter ego Zuckerman, amico dello "svedese", e attraverso Merry, ragazza balbuziente e obesa, ribelle e fragilissima, prima terrorista (con un attentato ammazza due persone) poi marginale e barbona, allo sbando, seguace di sette esoteriche – il cupo stravolgimento del sogno americano. Non ci saranno conciliazioni. I figli non torneranno più a casa e i padri resteranno soli. In Italia invece il racconto degli anni di piombo non è mai riuscito ad andare oltre una superficie rassicurante e piuttosto autoconsolatoria. Perché?

Una spiegazione ce la dà questo bel libro di Demetrio Paolin, *Una tragedia negata*, disponibile in rete (su *www.vibrisselibri.net*), ampia e meditata ricognizione su almeno una ventina di libri che hanno trattato quell'argomento: i romanzi di Baliani, Culicchia, Doninelli, De Luca, Lambiase, Moresco, Villalta, ecc., i racconti in prima persona degli ex terroristi (Braghetti, Morucci, Peci), le inchieste di Stajano… La tesi di Paolin, svolta con ammirevole coerenza dentro ogni pagina, si riassume in ciò: in questa vasta letteratura si incontrano anche pagine straordinarie però c'è una decisiva rimozione e negazione della tragedia. Per riprendere le sue parole, tale negazione si esprime «proibendo alcune voci, trasformando gli scenari tragici in interni di casa borghese, anestetizzando la violenza agìta ed eclissando la figura del nemico». Su un tema del genere naturalmente si potrebbe anche sviluppare una riflessione più ampia – letteraria e filosofica –, che riguarda la modernità stessa, con i suoi processi di secolarizzazione e demitizzazione. Ad esempio,

George Steiner ha dedicato pagine memorabili, in anni lontani, al deperimento del genere tragico proprio in quell'Occidente che lo aveva inventato (*La morte della tragedia*, 1961). Si potrebbe anche dire che l'intera modernità, avendo eliminato l'idea di Dio e del destino, si fonda proprio sulla cancellazione del tragico, su una fiducia nella capacità umana di plasmare l'esistenza, di dominare il caso, di rendere ogni esperienza comodamente reversibile. E sappiamo quanto micidiale sia stata una illusione del genere. Cadute le magnifiche sorti e le dialettiche ascendenti (non a caso le pagine di Paolin sono aperte da una citazione di Leopardi) ci ritroviamo invece con il senso doloroso dei limiti e della nostra impotenza.

Ma, lasciando questioni del genere sullo sfondo, limitiamoci per ora a un discorso sul presente del nostro paese e sulla centralità della famiglia. Se in Roth, ebreo e protestante, la cornice familiare, pur così presente, conflagra rovinosamente dentro una impossibilità di dialogo, in Italia la famiglia cattolica si riconferma conciliazione e assoluzione. Nel confortevole, protettivo tinello di casa i fatti cruenti tendono a essere edulcorati e sdrammatizzati e alla fine interviene sempre il perdono. Così, quella sostanza tragica della storia patria recente, che pure nelle loro opere avevano intuito Pasolini (*Petrolio*, la poesia *Patmos*, gli *Scritti corsari*), Sciascia (*L'affaire Moro*) e Ortese (*Alonso e i visionari*) – qui opportunamente rievocati – si smarrisce fatalmente, preferendo sempre un racconto indiretto, ellittico, non troppo frontale. E se non c'è tragedia, avverte Paolin, non c'è neanche immedesimazione né catarsi. Non ci si libera né ci si purifica dalle passioni distruttive. Anzi, vi si resta sempre coinvolti. Anche questo fallimento, questa incapacità di vero racconto, non solo tradisce il silenzio autistico dei protagonisti di allora (in una celebre foto di Uliano Lucas tre "militanti" corrono durante degli scontri e hanno tutti e tre le bocche serrate…) ma rispecchia una difficoltà di crescita civile del nostro paese. Non riusciamo a raccontarci, a ritrovarci in una narrazione condivisa del nostro passato più recente. Buona parte del libro è ispirata da un passo di Cesare Garboli in cui ci si sofferma su certi caratteri propri dell'identità del nostro paese, della sua tradizione: «l'Italia ama recitare, cantare, far ridere, e solo per gioco far piangere…».

Non sempre sono d'accordo con i giudizi di Paolin. Ad esempio a me sembra che il romanzo più bello sugli anni di piombo sia *Tornavamo dal mare* di Luca Doninelli, in cui il dialogo tra madre (ex terrorista) e figlia genera una verità («Finalmente lo strazio era salito alla luce») capace di restituirci almeno una parte di quella tragedia negata. Altre volte Paolin si mostra assai severo, e direi su un piano più morale che stilistico, con gli autori di cui parla. Ma qui non sento di dissentire. Di Erri De Luca, ad esempio, sottolinea l'ambigua, esplicita assunzione di responsabilità, quell'enfatico «siamo tutti colpevoli» che volentieri si rovescia nel «siamo tutti innocenti» (nella trage-

dia greca la colpa, benché ignorata come in Edipo, è "oggettiva"), e ancora quel continuare a rivendicare la superiorità etica della generazione combattente. Anche questa critica così dura esprime però la passione personale con cui è stato scritto il saggio, benché così scrupoloso e attento, sia nell'uso delle citazioni che nella accuratezza della ricerca. Nelle pagine finali l'autore, onestamente e sobriamente, ci rivela poi i suoi moventi e le ragioni più segrete del suo libro, proprio lui che, nato nel 1974 e del tutto estraneo a quelle vicende, non avrebbe «diritto di parola». Ma questo è il punto. Quando nel 2002 si ritrova a Torino, nella manifestazione per Marco Biagi, ucciso dalle Brigate Rosse a Bologna qualche settimana prima, si sente immerso in un clima da anni di piombo, in un tempo che sembra eterno, in un presente immodificabile, con il ripetersi di stereotipi e di retoriche tipiche di quegli anni, che continuano a negare la verità. E allora capisce che queste narrazioni negano il diritto di parola alle vittime (manca sempre l'antagonista, le forze dell'ordine sono anonime, quelli della scorta di Moro evaporano subito a differenza dei protagonisti delle azioni terroriste, magari feroci, sciagurati, confusi, ma pur sempre eroi…).

E anzi di più: quello che viene negato non è solo il diritto di parola del "nemico", ma il diritto di parola dei morti. Dalla percezione di questa espropriazione, di questa sottrazione di verità, di questo "male oscuro", prende le mosse Paolin che, come lo Zuckerman di Roth, prova a raccontarci da un'angolazione appena decentrata omissioni e ambiguità dei racconti sul terrorismo. E si tratta di un male oscuro che evidentemente non riguarda solo la storia letteraria del nostro paese.

«Perché in sostanza
il genere umano crede sempre, non il vero,
ma quello che è, o pare che sia, più a proposito suo».

Giacomo Leopardi, *Dialogo di Tristano e di un amico*

Capitolo primo

Padri e figli

È una corsa. Guardandoli bene non si sa se stanno scappando o se si stanno muovendo verso qualcuno. Una cosa è chiara: sono tre ragazzi che corrono e sono in affanno, stretti nei loro vestiti anni Settanta.

C'è, nei loro occhi e nei loro gesti, qualcosa di precipitoso. Il cervello si spegne, ogni cosa si disfa. I muscoli delle gambe, con il sangue che li inonda a fiotti, si tendono in una corsa violenta. Non si sentono né la fatica né le eventuali ferite, si corre in assenza d'aria, in un'apnea di sensi che è delle bestie e non degli uomini.

La "corsa" è un'immagine topica, un'icona delle scritture che narrano il terrorismo. Quella che ho tentato di descrivere è "la" corsa che Uliano Lucas ha fermato in un istante con la sua macchina fotografica:[1] tre giovani che si muovono contro – o che fuggono da – qualcosa. Corsa più volte ripresa e descritta, in diverse varianti, da specifiche angolazioni, in molte narrazioni sugli anni di piombo: l'utopia dai gesti repentini.

Alcune volte la corsa è un atto irrazionale e inconsapevole, fuga da uno scontro che porta ad avere di fronte il nemico e a decidere – in una frazione di secondo – di prendere una molotov e scagliarla contro il blindato; ma è anche il fiatone, che soffoca non appena ci si è messi al riparo (come dentro a un romanzo di cappa e spada). E così, tra le navate di una chiesa, si capisce lo sconforto, la rabbia e il rifiuto di "armarsi".

> Nel corteo c'è un urlo, Carla viene sbattuta a terra urtata da una massa di persone che scappano in tutte le direzioni. Io l'aiuto a rialzarsi, ci tappiamo la bocca coi fazzoletti lacrimando per i fumogeni sparati a pochi passi da noi, e ci mettiamo a correre per una stradina verso il Pantheon […], corriamo a perdifiato, con gli occhi che bruciano, sento i lacrimogeni fischiare dietro di me ma non mi giro più, corro, corro e basta scavalcando le auto in sosta, a salti. Fabio ha già svoltato l'angolo, ma appena anch'io mi affaccio, mi fermo di botto. […] Vedo un celerino che si gira e con forza gli sferra un calcio in mezzo alle reni […], anch'io gridando insieme agli altri, lancio la mia molotov che si schianta su una panchina a pochi passi dalla camionetta. […] Fabio mi porta dentro una chiesa, […] ma ecco che al tempo stesso mi sale dentro una rabbia, una rabbia contro quelli delle molotov che

[1] Un particolare della fotografia di Lucas è stato utilizzato nella copertina di Girolamo De Michele, *Tre uomini paradossali*, Einaudi, 2004.

> ci hanno messi in mezzo e ci hanno lasciati così. Ma che vadano a fare in culo loro e i loro "salti di qualità nella lotta", come dicevano.[2]

La corsa è anche un'arte che si apprende poco per volta e non si dimentica mai più. Si sa quando è ora di correre, quando di fermarsi. Si annusa l'aria come un animale braccato che cerca di trarsi in salvo.

> Le prime volte sperimenti il vento che fanno i corpi in corsa. Vedi la fuga che ti arriva contro, i tuoi scappano, tu ti tieni su un bordo per non averli addosso. […] Dietro arrivano le truppe in divisa. Tu aspetti la poca terra di nessuno tra i fuggiti e quelli che rincorrono, ti stacchi dal margine, dal muro, tiri quello che hai in mano, tiri basso per far inciampare, poi tocca a te schizzare. Hai avuto tempo di guardare dove ti conviene, dove hai vantaggio, meglio se in salita. […] Tu: chi sei? Sei uno che un giorno dentro una carica delle truppe sei rimasto fermo. […] Ti dava pena la corsa goffa di molte ragazze che allora non andavano in palestre e per i parchi a fare allenamenti. […] Le ragazze non sapevano correre. Imparavano allora, nelle manifestazioni attaccate, affumicate, inseguite.[3]

Il precipitarsi per le vie cittadine, inseguiti dalla celere o inseguendo i nemici del fronte opposto, è una sorta di scaturigine narrativa che dà senso e struttura a queste narrazioni. In alcuni casi, una simile "atletica" da manifestazione è accompagnata dall'autoironia:

> Avete presente quei tipi che dopo un colpo di tosse o una sbronza più forte del solito promettono di *non farlo mai più* di bere o di fumare? Be', non è mai stato il mio caso, ma quella volta sotto la metro c'ero andato vicino, e di molto.
> Seduto contro il muro umido, pensavo che il tambureggiare del mio cuore potesse rimbombare tra le volte della galleria. Troppe sigarette, troppo alcol… e troppo altro. Troppo tutto, per correre così, scappando dai vigilanti che mi tampinavano dal sottopassaggio. Non avevo più un filo di fiato, anche se due di loro piangevano qualche dente in meno, sicuro, e il naso ridotto a carne trita.[4]

In altre occasioni la corsa è epica:

---

[2] Marco Baliani, *Corpo di stato. Il delitto Moro*, Rizzoli, 2003, pp. 31-33.

[3] Erri De Luca, *Il contrario di uno*, Feltrinelli, 2003, pp. 11-12.

[4] Gabriele Marconi, *Io non scordo*, Fazi, 2004, p. 9.

> Gualtiero ed Eurialo sortirono precipitosamente dalla macchina scappando di nuovo in direzione di piazza Piola e via via dietro a loro s'andava infoltendo una folla che li tallonava dappresso, già alcuno tentava di fermarli, di trattenerli. […] Intanto un gigante di quasi due metri aveva afferrato Eurialo per un braccio e lo teneva nella sua stretta, questi con la forza della disperazione lo colpì e lo colpì più forte che poté poi lo rovesciò a terra indi riprese a correre maledicendo di non avere con sé neanche il coltello.[5]

Il correre è fatto di gesti rapidi, i piedi che battono le strade e le suole che scavano gli asfalti in discese e salite furibonde. Si va senza pensare né ragionare, ma spinti dall'istinto di sopravvivenza o dall'insana voglia di gettarsi nella mischia, come eroi di un'Iliade fuori tempo massimo.

Sono azioni che suonano lontane, per tono e significato, dalla bellissima passeggiata con cui inizia *L'affaire Moro* di Sciascia:

> Ieri sera, uscendo per una passeggiata, ho visto nella crepa di un muro una lucciola. Non ne vedevo, in questa campagna, da almeno quarant'anni: e perciò credetti dapprima si trattasse di uno schisto del gesso con cui erano state murate le pietre o di una scaglia di specchio; e che la luce della luna, ricamandosi tra le fronde, ne traesse quei riflessi verdastri. Non potevo subito pensare a un ritorno delle lucciole, dopo tanti anni che erano scomparse.[6]

Una passeggiata lenta e illuminata (le lucciole di pasoliniana memoria sanciscono l'*auctoritas* che Sciascia riconosce allo scrittore di *Petrolio*) che dà il tono all'intero libro.

Tra la passeggiata dello scrittore siciliano e la "corsa" di Lucas è facile evidenziare una serie di giustapposizioni tra due modi di vivere lo stesso tempo, di sentirlo, capirlo e raccontarlo.

In un'ipotetica sinossi tra la foto e le pagine iniziali dell'*Affaire Moro*, dovremmo registrare: la corsa e la passeggiata; il paesaggio urbano contro quello selvatico; il buio degli androni e la luce delle lucciole; l'apnea dei pensieri e la voglia di ragionare; i figli contro i padri.

I padri e i figli. Non si è lontani dai pirandelliani "vecchi e giovani": la Sicilia e il suo differente approccio al Risorgimento. E quest'ultimo riferimento non deve suonare così peregrino.

---

[5] Alessandro Perisier, *Avene selvatiche*, Marsilio, 2004, p. 153.

[6] Leonardo Sciascia, *L'affaire Moro*, Adelphi, 2004, p. 11.

Le narrazioni della stagione terroristica raccontano un rivolgimento epocale: il tentativo di buttare via il vecchiume e di creare una società più nuova e più giusta.

> A volte mi sembra che questa storia si potrebbe raccontare anche in un altro modo, 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.[7]

Baliani ha ragione nel sostenere che la storia del terrorismo e quindi, per estensione, anche quella dei romanzi e delle opere che lo narrano, sia riconducibile a uno scontro tra padri e figli. E si vedrà come l'ambiente familiare sia un elemento portante, strutturale e di trama, di quasi tutti i libri presi in esame. Allo stesso modo risulta interessante confrontare gli scrittori "giovani" con i loro vecchi padri (Ortese, Pasolini, Sciascia) per meglio comprendere le differenze nel raccontare una temperie storica.

Ritorniamo alla foto di Lucas. È importante sottolineare un particolare "fatale". I tre ragazzi, che sono ritratti nell'atto della corsa, hanno le bocche chiuse, serrate. È come se le loro labbra fossero sigillate.

La corsa toglie fiato e voce. Correndo è impossibile parlare, se corri non ti è consentito – è nefando – parlare. A parlare si rischia di essere presi: «Corrono zitti, niente gridi, il fiato serve tutto per le gambe».[8] Inizialmente, quindi, proprio perché impegnati a correre, i figli taceranno e toccherà ai padri raccontare.

I figli sembrano condannati al silenzio, come il personaggio narrante in *Aceto, arcobaleno*, che vive in una sorta di solipsismo sonoro e di gesti, mentre cammina su un crinale dove la catastrofe è prossima:

> Ho molto parlato da solo. […] La dicevo alla casa che aspettava la mia voce. Ho vissuto così a lungo al suo interno che si è stabilito uno scambio tra le sue pietre e me. […] Il suo silenzio è il mio, è interno. Il silenzio di fuori, della campagna, che in certe sere di nebbia è com-

---

[7] Marco Baliani, *Corpo di stato*, cit., p. 22.

[8] Erri De Luca, *Il contrario di uno*, cit., p. 11.

> pleto, non assomiglia al nostro capace di assorbire i suoni, quando anche il respiro e il battito del polso sfumano e non li avverto più.[9]

Il silenzio è condanna, ma anche scelta rituale, come sembra suggerire questo passo:

> Qualche mese dopo sono solo in casa, è notte fonda, fa caldo, le finestre sono aperte. Sono seduto al mio tavolo, sopra è poggiata la mia agenda, tutta consumata. È piena zeppa di numeri, vie, telefoni. […] Comincio dalla lettera A. Stacco la prima pagina, poi la seconda, la terza, accendo un fiammifero, avvicino i fogli e li lascio bruciare. […] Via via lascio bruciare tutte le pagine.
> Avrei tanto desiderato quella notte che il mio gesto fosse stato dettato da umana vigliaccheria, sì, che io fossi stato preso da paura […]. Che insomma il mio fosse stato un atto di cedimento. No, non era così, stavo bruciando qualcos'altro e ne ero perfettamente consapevole.
> Per tutti quelli che non presero le armi e che erano la maggioranza, quelli furono tempi in cui via via ci ritrovammo costretti al silenzio.[10]

Una generazione, intere amicizie, parole, speranze e utopie si depositano in un posacenere. Un silenzio, quindi, bifronte, reticente e difensivo, denso di solitudini, di lacerazioni affettive, amicali e amorose.

> Quando uscimmo impacchettati per salire sul furgone [*della polizia*, N.d.A.], s'era intanto riunita un po' di buona folla di San Lorenzo, uscita di bottega, zitta e seria, affacciata ai balconi. Niente traffico, la via era bloccata dall'operazione di polizia, niente chiasso, la gente stava muta e circondava quelli che circondavano noi. Saremmo tornati di lì a poco, più ribaditi ancora al nostro posto, ma lei no. La ragazza con la gonna blu si staccò quel giorno e chissà chi l'ha meritata tra le braccia.[11]

I protagonisti del periodo entrano in una sorta di zona grigia, pesante quanto obliosa. Anche le patrie lettere sembrano dimenticarsi di quegli anni: qualche saggio o alcuni reportage giornalistici ma nessun romanzo. Gli anni di piombo sono materia per storici e sociologi, non certo per romanzieri.

---

[9] Erri De Luca, *Aceto, arcobaleno*, Feltrinelli, 1992, pp. 11-12.

[10] Marco Baliani, *Corpo di stato*, cit., pp. 70-71.

[11] Erri De Luca, *Il contrario di uno*, cit., p. 30.

Non è un caso che, all'epoca, la cosiddetta forma-romanzo faccia sentire i suoi scricchiolii più decisi. Ed è proprio uno dei protagonisti di quella generazione rabbiosa e rivoltosa, Nanni Balestrini, a togliere i puntelli all'edificio con il libro *Vogliamo tutto* (1971), cui hanno fatto seguito nel 1987 *Gli invisibili* e, nel 1989, *L'editore*.

Il romanzo sparisce, si guasta e si imbastardisce. Diventa una serie di lasse, senza interpunzione o segni grammaticali, un libro-flusso, una voce che è altre voci, così anonima da poter rappresentare tutti e tutte le storie.

> […] non è che qui io voglio raccontare tutta la storia della mia vita e neanche voglio raccontare tutto quello che è successo in questo periodo in cui sono successe tante cose diverse di tutti i tipi contraddittorie che metterle tutte insieme cercare di dargli un senso mi sembra proprio impossibile ma quello che mi interessa qui adesso è soltanto raccontare ma così dal mio punto di vista naturalmente queste storie che mi sono successe così perché forse adesso vale la pena di raccontarle.[12]

Questo testo, dove la storia di un'intera generazione si dà senza mediazioni come un fiume in piena, sancisce l'impossibilità di scrivere un romanzo sul periodo, prediligendo la forma del poema, dal tono tragico-giullaresco.

Altrettanto definitivo è *Il sorriso dell'ignoto marinaio* di Vincenzo Consolo. Lo stesso autore, infatti, mette in relazione la nascita di questo "anti-gattopardo" (il romanzo di Consolo è una diversa rivisitazione del Risorgimento in Sicilia) con il clima dell'epoca: il terrorismo, la contestazione e il ruolo dell'intellettuale nella storia e nella società industriale.

> Mi trovai dunque a Milano di fronte a uno sfondo industriale, a un conflitto sociale fra i più accesi del Dopoguerra, che il potere e le forze della conservazione cercavano di placare con omicidi e stragi, che il terrorismo politico poi con uguale metodo e uguali misfatti contribuì a dissolvere, a una profonda crisi culturale, alla contestazione in letteratura operata dai due fronti contrapposti degli avanguardisti e degli sperimentalisti.[13]

E lo scrittore sceglie di guardarsi indietro e di provarsi con il romanzo storico:

---

[12] Nanni Balestrini, *La Grande Rivolta*, Bompiani, 1999, p. 181.

[13] Vincenzo Consolo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Mondadori, 2004, pp. 172-173.

> […] il romanzo storico, e in specie il tema risorgimentale, passo obbligato di tutti gli scrittori siciliani, era per me l'unica forma narrativa possibile per rappresentare metaforicamente il presente, le sue istanze e le sue problematiche culturali.[14]

L'immediato più bruciante deve essere visto attraverso specchi ed enigmi. Ancora una volta, quindi, si ribadisce in maniera diversa l'impossibilità di dire "quel" presente. Per tornare a essere raccontata la Storia deve fare un passo indietro e diventare minima e minuscola.

Così il romanzo che era l'epos, l'epica dell'"oggi", perde poco per volta la sua funzione sociale e culturale e bisognerà attendere la fine degli anni Novanta perché i romanzieri tornino a parlare "del presente".

I conti con gli anni di piombo, per la narrativa, rimangono in sospeso almeno fino al maggio 2003. Da questa data si assiste a una vera proliferazione di libri sul terrorismo rosso e nero. La maggior parte è costituita da romanzi, opere di fantasia, che tentano di dire la verità sul periodo.

"Verità" non sembri un termine troppo fragoroso per un saggio di letteratura. È certo che di recente sono usciti alcuni testi – *Piombo rosso* di Giorgio Galli e *Che cosa sono le Br*, il libro-intervista ad Alberto Franceschini – che provano a fornire una precisa ricostruzione storica.

La verità che tali romanzi tentano di sondare è il nocciolo duro e oscuro di quegli anni, in cui successero cose tremende, in cui si spezzarono vite, in cui parte di una generazione relativamente ricca e benestante scelse la lotta armata e la clandestinità.

Verità è dire qualcosa su questo strano intrico di sensazioni, su questo buio pesto, su questa calotta di piombo in cui l'Italia fu destinata a vivere.

> Ci fu un'euforia generale, io vidi quasi tutti i compagni in piedi con la mano alzata, i più giovani sempre con la mano disegnavano il logo della P38, Giorgio anche era in piedi con tutto il gruppo degli studenti medi. Io non alzai la mano, ma più per lo stupore che per la consapevolezza di quel che stava accadendo […].
> Sara no, era lì in piedi, raggiante, con la mano a P38 alzata, e quando si girò a guardarmi e vide che io ero rimasto seduto il suo sguardo si riempì di una specie di disprezzo.[15]

A stupire non è solo il numero dei romanzi, ma anche il fatto che a mandarli sul mercato nel giro di pochi mesi siano i maggiori editori italiani.

---

[14] Ibidem.

[15] Marco Baliani, *Corpo di stato.*, cit., pp. 41-42.

Mondadori, Einaudi, Fazi, Marsilio, Garzanti, Feltrinelli, Rizzoli pubblicano una serie di libri che hanno come tema centrale il terrorismo.

Un'elencazione dei testi può sembrare inutile e prolissa. Serve, però, a fornire un colpo d'occhio su un fenomeno interessante, anche per comprendere le strategie culturali e di vendita delle diverse case editrici italiane.

Oltre ai testi che ho già ampiamente citato in questo capitolo (*Corpo di stato. Il delitto Moro* di Baliani e *Il contrario di uno* di De Luca), pubblicati nel maggio del 2003, ecco di seguito i libri usciti tra il novembre 2003 e l'aprile 2004: Gian Mario Villalta, *Tuo figlio*, Mondadori; Giuseppe Culicchia, *Il paese delle meraviglie*, Garzanti; Luca Doninelli, *Tornavamo dal mare*, Garzanti; Alessandro Perisier, *Avene selvatiche*, Marsilio; Antonella Tavassi La Greca, *La guerra di Nora*, Marsilio; Giampaolo Spinato, *Amici e nemici*, Fazi; Gabriele Marconi, *Io non scordo*, Fazi.

Si noti che il libro più vecchio è *La guerra di Nora* (novembre 2003); nell'aprile del 2004 sono usciti contemporaneamente Culicchia, Perisier e Marconi, mentre i restanti possono ascriversi ai primi mesi del 2004.

Tale fenomeno non ha ancora subito un arresto. Einaudi ha fatto uscire, nel giro di pochi mesi (tra giugno e luglio 2004), altri due testi: Girolamo De Michele, *Tre uomini paradossali* e Giampaolo Simi, *Il corpo dell'inglese* (entrambi nella collana Stile libero).

Sempre prima dell'estate 2004, Aragno Editore pubblica *Il vomerese* di Attilio Veraldi. Lo strillo della sovraccoperta recita: «il primo romanzo sul terrorismo italiano». E infatti siamo di fronte alla ristampa di un romanzo – un giallo – pubblicato la prima volta nel 1981.

Non è questo l'unico caso di "recupero": lo stesso *Io non scordo* di Marconi era già uscito una prima volta nel 1999 per una piccola casa editrice, riscuotendo un certo successo tra gli ambienti *underground* della destra.

Capitolo secondo

Genesi di una fioritura

Rispetto a questo lungo elenco di libri viene da chiedersi perché ora, perché proprio adesso gli scrittori abbiano deciso di mettere in piedi il palinsesto di certe storie e perché le case editrici abbiano scelto di pubblicarle. Di sicuro, interrogarsi sulla tempistica di alcuni romanzi può sembrare ozioso, ma nutro la convinzione che il mercato editoriale – forse pecco di un'ostinata ingenuità – non obbedisca solo a dinamiche economiche, ma viva anche di dibattiti più complessi, di sentimenti condivisi che hanno come conseguenza certe scritture e determinati testi.

Ciò che colpisce nei libri presi in esame è l'omogeneità dei temi trattati e dello stile, come se unico fosse il canovaccio, unica la scaletta che ha generato queste narrazioni.

Proprio per evidenziare tale vicinanza di temi e stilemi è necessario indagare gli aspetti generativi, dando seguito alla domanda: perché ora?

Il primo tentativo di risposta non è di un romanziere, ma di un protagonista di allora, Valerio Morucci, che nel suo *La peggio gioventù* dichiara:

> Ci abbiamo messo sessant'anni per smetterla di campare sul male assoluto del fascismo e arrivare a tirare fuori le magagne della Resistenza. Quanto ci vorrà per arrivare agli anni Settanta?[16]

Il brano postula una distanza tra i fatti e il racconto. A conferma della sua tesi prende, ad esempio, due eventi storici tutt'altro che pacificanti: il terrorismo e la Resistenza. Nelle parole di Morucci sembra che solo ora la Resistenza possa essere raccontata in ogni sfaccettatura. L'autore ha in mente un'interpretazione storiografica che prevede – fin dove è possibile – distanza, neutralità e obiettività. Ci si immagina una sorta di punto di vista dall'alto che osservi un fatto quando ormai è spento, quando il sangue versato si è rappreso sui muri. In un certo senso, Morucci non solo ci spiega come deve essere l'occhio, ma anche quando è necessario aprirlo, sostenendo che le armi e il mestiere dello storico sono le uniche adatte a comprendere fino in fondo un determinato periodo grazie alla ricerca svolta negli archivi e allo studio dei memoriali.

La struttura stessa del libro di Morucci, però, sconfessa questa impostazione teorica: il suo testo è una sorta di ibrido dove si alternano parti più

---

[16] Valerio Morucci, *La peggio gioventù. Una vita nella lotta armata*, Mondadori, 2004, p. 30.

strettamente memoriali (che potrebbero interessare allo storico) a racconti liberamente ispirati alle vicende degli anni di piombo.

Esistono, quindi, delle zone in cui la storia e i suoi strumenti devono lasciare spazio a un tentativo diverso di comprensione, che obbedisca alle leggi della scrittura e della narrazione, volte a completare e a incunearsi nelle parti memoriali.

Tanto i ricordi tendono a essere, almeno nel caso di Morucci, limpidi, freddi e obiettivi e accompagnati da una scrittura altrettanto quieta, quanto i racconti sono ridondanti – dal ritmo asfittico – e incalzanti.

A ben guardare, l'ipotesi che il trascorrere del tempo renda dicibile un fatto non regge neppure se si prende in esame il discorso sulla Resistenza. Si pensi a un testo come *La casa in collina* di Cesare Pavese, scritto nel 1946, nel quale compaiono riflessioni sul concetto di guerra civile, di vergogna, di zona grigia, che storici come Claudio Pavone e Angelo D'Orsi porteranno alla ribalta solo tra gli anni Novanta e gli inizi del Duemila.

In questo caso, lo scrittore aveva già chiari nella *fabula* del romanzo una serie di problemi che solo molto più avanti la lente obiettiva degli storici avrebbe preso in esame.

L'accostamento tra esperienza partigiana e quella del terrorismo, soprattutto delle Brigate Rosse,[17] risulta fuorviante anche per altre ragioni. Si prendano due scritti diversi, ma che condividono l'essere stati redatti nell'urgenza dei fatti, come per l'appunto *La casa in collina* e *L'affaire Moro* di Sciascia.

Entrambi hanno in comune alcune caratteristiche: l'immediatezza della scrittura e l'autorevolezza delle pagine, che rimangono tra le più alte e profonde scritte sulla lotta al nazifascismo e sul rapimento di Moro.

Pavese è testimone della generazione cui appartiene, è testimone di coloro che hanno deciso di lottare e di prendere le armi: lo scrittore narra le gesta dei coetanei che hanno compiuto una scelta alla quale lui, per motivi complessi, non ha aderito.

Per Sciascia questa prossimità generazionale non esiste: la sua voce è esterna al movimento, è considerato un padre della letteratura italiana (da qui il tono sapienziale delle sue parole) e si rivolge a coloro i quali hanno intrapreso un percorso che lui non condivide, ma che cerca di analizzare e comprendere.

C'è una profonda differenza di intenti, quindi, tra i due testi ma ritorna la consapevolezza del silenzio mantenuto sia dai testimoni diretti che dai loro coetanei, quelli che decisero di non entrare in clandestinità e nella lotta ar-

---

[17] Si legga, in particolare, il quarto capitolo di questo saggio.

mata, scegliendo il mutismo (l'agenda bruciata del libro di Baliani e il silenzio del protagonista di *Aceto, arcobaleno*).

Questa mia riflessione, forse troppo erratica ma necessaria, non fa che confermare la necessità di capire cosa abbia rotto, dopo trent'anni, la consegna del silenzio.

Va subito detto che non credo esista una sola spiegazione e che le risposte date in queste pagine sono arbitrarie. Alla domanda «Perché solo ora gli scrittori e le case editrici mandano alle stampe testi che parlano del terrorismo?» si potrebbe replicare avanzando una giustificazione storica. Tra la fine degli anni Novanta e l'inizio del Duemila si è assistito a una recrudescenza del fenomeno delle Brigate Rosse. Gli omicidi di Massimo D'Antona e di Marco Biagi dimostrano che il terrorismo era dormiente, ma non sconfitto e l'arresto di Nadia Desdemona Lioce ci ha riportato a quegli anni, facendoci riscoprire parole come "cellula", "rivendicazioni" o frasi fatte come «mi dichiaro prigioniero politico».[18]

A questo si aggiunga che la tragedia dell'11 settembre ha risvegliato le nostre paure. Si potrebbe ipotizzare che la ferita inferta dal crollo delle Twin Towers sia stata così enorme che per parlarne si è preferito, con una scelta molto manzoniana, guardare al passato.[19]

Il cinema è stato il primo a prendere coscienza della letteratura sugli anni Settanta e di ciò che questo periodo significò per l'Italia, producendo una serie di opere importanti come *I cento passi* e *La meglio gioventù* di Marco Tullio Giordana e *Buongiorno, notte* di Marco Bellocchio.

Anche da un rapido esame superficiale è chiaro che i suddetti film hanno influenzato i libri qui analizzati. Si pensi a *Corpo di stato*, il cui autore ha costruito il testo, almeno nella prima parte, seguendo un doppio piano: la morte di Moro e quella di Peppino Impastato. Un parallelismo tra due capri espiatori, tra due vittime innocenti che segnano la fine di un'epoca.

---

[18] Si noti una particolarità. Spulciando i giornali, soprattutto dopo il pentimento di Cinzia Banelli, si può ricostruire una sorta di biografia dei terroristi part-time o "flessibili". In particolare «Il Foglio», in un articolo che risale ad alcuni mesi or sono, ha parlato della storia delle Nuove Br, partendo proprio dai legami familiari recisi, dai problemi di convivenza tra la scelta terrorista e gli impegni della vita normale. L'immagine dei brigatisti che progettano di cambiare il mondo, di sabotare il sistema e poi sono alle prese con i problemi più infimi mi pare debba essere ricondotta a una scelta stilistica. Si predilige, infatti, una narrazione che lasci sullo sfondo la tragedia e privilegi altre tonalità (la farsa, il dramma borghese).

[19] Non è di certo strano che l'attentato terroristico di Madrid abbia fatto pensare a – e scrivere di – immagini già note: quelle della strage di Bologna di 26 anni fa.

> Di Aldo Moro ognuno di noi ha fissata nella memoria l'immagine di un corpo riverso intravisto dal portellone aperto di un'auto, una Renault rossa.
> Di Peppino Impastato, uno della mia stessa generazione, un compagno, uno che era andato a combattere la sua battaglia in Sicilia, tra la sua gente, lottando contro la mafia, di lui, ucciso lo stesso giorno di Aldo Moro, non sono rimaste immagini per la nostra memoria.[20]

L'espediente è già utilizzato da Giordana nel finale de *I cento passi*; la scelta di Baliani non è solo una semplice citazione, ma il riconoscimento di un modello di racconto. La struttura del film, quindi, penetra nell'ossatura della narrazione; rappresenta l'ipotesi da cui nasce il racconto. Lo stesso Baliani lo conferma quando dice che *Corpo di stato* non poteva che nascere in quella maniera, mettendo sullo stesso piano il giovane contestatore ucciso dalla mafia e il vecchio statista rapito e freddato dalle Brigate Rosse.

> Abbiamo tenuto un solo compagno col suo nome e cognome: Peppino Impastato, ucciso dalla mafia nello stesso giorno in cui Moro veniva mitragliato. Ci abbiamo pensato molto ma alla fine è deciso: comincerò proprio raccontando queste due morti in parallelo, con sequenze veloci e dense, passando da una all'altra come fossero un unico evento.[21]

Altre volte la citazione è più smaccata: si torni al titolo del libro di Morucci, *La peggio gioventù*, per capire come le immagini dei film di Giordana siano diventate patrimonio delle scritture e dei romanzi che vogliono parlare di questo periodo.

Oppure si noti come il romanzo di Spinato *Amici e nemici* venga dato alle stampe dopo il grande successo di *Buongiorno, notte*, che giustifica e, in parte, spiega il rischio di pubblicare un libro su quel tremendo fatto di cronaca.

Rimango dentro la metafora cinematografica. Le immagini possono sovrapporsi le une alle altre, si può, con un abile gioco di zoomate, di inquadrature e con perizia nel montaggio, fare in modo che i fotogrammi di repertorio siano visti come «quasi la stessa cosa» di quelli ricreati artificialmente in uno studio cinematografico. Faccio un'ipotesi opposta: si elabori, con un processo di invecchiamento, una sequenza di immagini del G8 di Geno-

---

[20] Marco Baliani, *Corpo di stato*, cit., p. 15.

[21] Ivi, pp. 102-103.

va, per poi montarla insieme alle immagini degli scontri di piazza degli anni Settanta. Chi potrebbe dire quali sono le immagini vere e quali quelle contraffatte? Avviene una sorta di cortocircuito temporale, in cui il presente e il passato si confondono, come se nulla fosse realmente successo e si vivesse una sorta di tragicomica sospensione.

La vita non è affatto mutata, tutto ciò che era vero e reale negli anni Settanta lo è ancora adesso ed è questa sensazione di *loop* temporale a fare da humus germinativo ai romanzi esaminati. Se proprio si deve individuare una data, la migliore è quella che Nanni Balestrini scrive in calce alla poesia proemiale de *La Grande Rivolta*.

> ci ritroviamo invece di nuovo con kossiga
> i padroni che spadroneggiano impuniti
> amnistie per poveri tangentisti maltrattati
> un vuoto culturale e spazzatura
>
> per cui ci appelliamo a voi beneamati lettori
> adesso come altre volte in tempi bui
> in cui discorrere di rivolte è quasi un delitto
> ascoltateci ancora una volta con indulgenza
> (1993)[22]

I versi in questione suonano come la presa d'atto che niente è cambiato, che tutto è rimasto (per grazia? per disperazione?) bloccato. Questa è solo una delle possibili sovrapposizioni. Erri De Luca, ne *Il contrario di uno*, descrive, come abbiamo già visto, una corsa precipitosa. Spiega l'arte della fuga e della sopravvivenza quando la folla si volge in caos e la polizia ti sta alle calcagna. Alla fine del racconto, quasi senza più fiato, l'autore si chiede perché abbia raccontato questa storia.

La spiegazione è semplice: quelle camicie, simili a vele al vento, non appartenevano ai giovani degli anni Settanta, ma ai partecipanti alla manifestazione di Genova.

> Ma ci fai cosa, tu e altri della tua specie ed età, in mezzo a questi nuovi? Poco e niente ci fai, che possa servire a loro, però ci stai lo stesso, richiamato in strada dal rosso di Genova, di piazza Alimonda, della notte alla Diaz, del resto alla caserma Bolzaneto, dal rosso sparso apposta che per vie misteriose risale alle tue arterie e ti appartiene.[23]

---

[22] Nanni Balestrini, *La Grande Rivolta*, cit., p. VII.

[23] Erri De Luca, *Il contrario di uno*, cit., p. 18.

Una tale coincidenza di gesti, di corse e di rumori è tanto fisica – i corpi dei giovani del G8 sono simili a quelli dei ragazzi degli anni Settanta – quanto la sovrapposizione che descrive Balestrini è politica: la solita gente, le medesime facce e le stesse vessazioni.[24]

È naturale che la suddetta spiegazione non chiarisca ancora il perché di certe pubblicazioni. Un anno prima che Balestrini scrivesse la poesia, nel 1992, usciva un altro testo importante per stabilire tali criteri generativi: Corrado Stajano, *L'Italia nichilista*,[25] cui si deve aggiungere *Mi dichiaro prigioniero politico* di Giovanni Bianconi,[26] molto più recente, ma che si muove in linea con la ricerca storiografica di Stajano. Mi sono voluto soffermare su questi libri perché forniscono una sorta di mappa (in cui esistono luoghi accessibili e altri vietati) delle possibili narrazioni sugli anni di piombo.

I romanzi, soprattutto quelli che trattano determinati periodi storici, devono fare i conti con quanto è già stato prodotto e scritto. Si confrontano con ipotesi di narrazione che vengono fatte in altre sedi: articoli di cronaca, atti dei processi, reportage giornalistici e scritti di memoria.

Tale – enorme – massa d'informazioni crea una serie di divieti e permessi, di situazioni che lo scrittore può trattare o meno. Non si veda, nella presente ipotesi, qualcosa di restrittivo, ma più semplicemente il riconoscimento che la letteratura vive sempre gettata all'interno di un territorio delimitato e si muove entro determinati codici.

È questa dinamica, infatti, che permette di definire un genere letterario; è questa prossimità di temi, di stilemi, questa omogeneità di scrittura, come Maria Corti mette in evidenza, a generarlo:

> il testo, salvo casi eccezionali, non vive isolato nella letteratura, ma proprio per la sua funzione segnica appartiene a un insieme, cioè a un genere letterario, il quale perciò si configura come il luogo dove un'opera entra in una complessa rete di relazioni con altre opere.[27]

Certe "vicinanze" possono essere volute (penso agli autori di "genere"); causate da eventi esterni (i racconti sulla deportazione sono un esempio più che calzante), oppure dovute a una messe di scritti preesistente che ne in-

---

[24] Si tratta di una situazione simile a quella di Vincenzo Consolo, ne *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, dove l'autore rivede nelle lunghe e travagliate azioni del Risorgimento siciliano qualcosa che ha molto a che fare con l'Italia a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta.

[25] Corrado Stajano, *L'Italia nichilista*, Einaudi, 1992.

[26] Giovanni Bianconi, *Mi dichiaro prigioniero politico. Storia delle Brigate Rosse*, Einaudi, 2003.

[27] Maria Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, 1976.

fluenza le strutture. I due libri che ho citato rappresentano, in un certo senso, la sintesi finale di un processo di aggregazione di materiale documentario/testimoniale sulle vite di terroristi.

L'Italia nichilista di Stajano, ad esempio, non è solo la storia di un terrorista *sui generis*, ovvero quella di Marco Donat Cattin, figlio di uno dei notabili più in vista della Democrazia Cristiana. Stajano sceglie di mettere in risalto non solo la storia pubblica (gli attentati, i ferimenti, i processi, la vita) del terrorista, ma anche e soprattutto il conflitto con il padre.

Baliani aveva individuato il conflitto generazionale come possibile chiave di lettura per comprendere questi testi e leggere gli anni di piombo. Molti dei romanzi del *corpus* che ho preso in esame pongono in primo piano lo scontro familiare. Penso a *Tuo figlio* di Gian Mario Villalta, dove il racconto prende le mosse proprio dalle ferite di un ragazzo abbandonato dalla giovane madre terrorista, e indaga le tensioni provocategli dalla lacerazione subita. Si legga *La guerra di Nora*, dove il conflitto tra la protagonista, Nora, e il padre è interpretato tramite la lente della psicoanalisi. C'è poi il caso di *Tre uomini paradossali* dove le vicinanze con Stajano sono ancora più profonde: il giallo inizia con il suicidio di un padre e con un terribile segreto, che solo il figlio, la sua identità, le sue scelte di vita e la sua militanza politica riusciranno a portare alla luce.

In questo caso, la tesi di Stajano, secondo cui la scelta di campo del figlio era una ribellione aperta al padre, è ritenuta fondamentale per mettere a fuoco il cuore oscuro di una vicenda sospesa tra terrorismo e affarismo rampante.[28]

C'è, nelle pagine de *L'Italia nichilista*, anche una scelta stilistica netta che conferma una tendenza tipica della narrativa italiana: l'assoluta mancanza del tragico. Stajano (spaventato forse dalla vicinanza – quasi coincidenza fra tragedia e retorica) rifugge da questo tipo di approccio. Si prenda lo stralcio:

> Il senatore non ha perso l'aggressività e poche ore dopo le dimissioni [*Carlo Donat Cattin si era dimesso il 31 maggio 1980*, N.d.A.] incontra in una trattoria romana un giornalista del «Corriere della Sera», Gaetano Scardocchia e si sfoga con lui. È un altro quadretto politico-famigliare. A tavola siedono, con il senatore, la signora Amelia, il segretario dottor Fantasia, il senatore milanese Vittorino Colombo e un altro dirigente della Dc, Sandro Fontana.[29]

---

[28] Il volume di Stajano è citato da Girolamo De Michele in *Tre uomini paradossali*.

[29] Corrado Stajano, *L'Italia nichilista*, cit., p. 361.

Carlo Donat Cattin, uomo potente della Democrazia Cristiana, è descritto mentre rumina pensieri e, senza appetito, mangia una fetta di prosciutto e alcune olive. L'ambientazione borghese è lo sfondo costante nei libri esaminati in questa sede, quasi che gli squassi macroscopici del terrorismo nella società possano essere meglio descritti nelle sue microscopiche declinazioni interne al nucleo familiare.

Anche Bianconi opera seguendo l'esempio de *L'Italia nichilista* e traccia alcune biografie "esemplari" di terroristi, in cui la scelta della lotta armata spesso germina in uno stato di assoluta normalità, come nel caso di Angela "Augusta" Vai, che progetta attentati, recluta persone per le Br, ma ogni sera torna a casa, accudisce i fratelli e si occupa della famiglia.

> Di mattina è ancora la maestra Vai, che gira da una scuola all'altra della cintura torinese, sempre precaria, a caccia di supplenze. Nella casa di Collegno, a pranzo e a cena, è rimasta Angela, figlia e sorella-madre che si occupa delle necessità di tutti; dalla mamma da accompagnare in ospedale ogni volta che la malattia lo richiede alle necessità dei fratelli […]. Di pomeriggio e di sera d'ora in avanti è Augusta, una militante regolare ma non clandestina delle Br […].[30]

Simili a questi racconti sono due libri altrettanto importanti: *Io, l'infame*[31] di Patrizio Peci e *Il prigioniero*[32] di Anna Laura Braghetti, che hanno in comune non solo il fatto di essere stati scritti con l'aiuto di un giornalista (Giordano Bruno Guerri nel caso di Peci e Paola Tavella nel caso della Braghetti), ma di condividere un tono e una scelta d'ambiente.

Ne *Il prigioniero*, dove il punto di vista è quello dell'unica protagonista femminile del sequestro Moro, a colpire è l'indugio dell'autrice non tanto di fronte all'enormità di ciò che stava succedendo, quanto davanti alle piccole e grandi traversie familiari da lei vissute insieme ai suoi compagni. Involontariamente, questo racconto consegna la descrizione di un interno terrorista dove gli amori finiscono o nascono per un'"azione" da portare a termine, o per non "bruciare" un covo; dove è fasullo tutto, dove una speciale forma di autismo dei sentimenti e delle sensazioni è utile e necessaria per continuare a sopravvivere.

Il libro di Peci indugia sulla medesima materia: la torbida e grigia vita dell'uomo o della donna in clandestinità. La differenza sta nel tono di fondo,

---

[30] Giovanni Bianconi, *Mi dichiaro prigioniero politico*, cit., p. 73.

[31] Patrizio Peci, *Io, l'infame*, a cura di Giordano Bruno Guerri, Mondadori, 1992.

[32] Anna Laura Braghetti e Paola Tavella, *Il prigioniero*, Feltrinelli, 2003.

più ilare e guascone, che vede la farsa anche nei momenti più seri (gli infiniti piccoli scorni e ritardi che un terrorista vive prima di un'operazione progettata per mesi; oppure i giorni passati a lavare banconote, l'assenza di futuro, la mancanza della famiglia).

Molti dei suddetti temi, tutti o in parte, ritornano nei testi di cui mi sto occupando. Anche se a una prima lettura queste narrazioni sembrano poco inclini al grottesco e alla farsa, preferendo una scrittura media, che predilige allo scoppio verbale e linguistico (escludiamo Perisier, e in un certo senso, Culicchia) una prosa piana e riflessiva.

Nello svolgere tali argomentazioni ho parlato di ciò che può essere detto (il permesso). Esistono, però, anche temi che non vengono trattati (il divieto).

Queste che ho preso in esame sono storie di terrorismo cui, a ben guardare, manca l'antagonista: il poliziotto. Le forze dell'ordine sono massa anonima, vuota lontananza, semplice parvenza. Non si entra mai nel merito di quella scelta, non si analizza cosa significò stare dall'altra parte. Riprendendo la metafora della corsa, nessuno degli scritti in questione si interroga su cosa si provò a rincorrere gente in fuga, oppure a picchiarla o arrestarla. È un aspetto della storia lasciato da parte, dimenticato. La figura del poliziotto[33] non ha cittadinanza narrativa nei testi analizzati, l'agente non ha il permesso di parlare, perché non esistono memoriali, reportage, trasmissioni televisive che spieghino cosa voglia dire essere stati poliziotti, carabinieri o rappresentanti dell'esercito durante gli anni di piombo.

Ciò avviene perché la storia è stata raccontata da una sola delle due parti, per la quale il nemico era una sorta di soggetto anonimo, vuoto, brutale: un individuo inesistente.[34]

---

[33] Come sempre, il cinema si dimostra più lungimirante o, semplicemente, adotta schemi più collaudati (buono *vs* cattivo). Ne *La meglio gioventù* di Giordana e in *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa, il poliziotto viene raccontato e mostrato al pubblico in tutte le sue sfaccettature. Proprio la visione del film di Chiesa mi ha portato a rilevare le grandi anomalie e mancanze presenti in questi libri.

[34] Quest'ultima affermazione, forse, può sembrare troppo politica e poco letteraria, ma è invece tutta conclusa da ragioni di scrittura. I romanzi che narrano del terrorismo dimenticano di parlare dei poliziotti. Ugualmente i memoriali scritti dai terroristi ritraggono la polizia come un potere repressivo, come soggetto unico e non come una serie di singoli e di persone in carne e ossa. Tale mancanza si rivela una pecca per chi sceglie di voler raccontare quegli anni.

Capitolo terzo

Uno sguardo differente

3.1 Una morte in-diretta

Un'altra immagine in grado di guidarmi nella mia ricognizione è quella di un edificio sventrato dopo un'esplosione. La foto, però, non dà ragione dell'odore nauseante e dell'aria irrespirabile del dopo-bomba. Neppure trasmette le urla, le grida strazianti dei sopravvissuti e dei moribondi. Una foto del genere racconta solo il silenzio impercettibile e misero che aleggia appena un decimo di secondo dopo una deflagrazione di tale potenza; un silenzio irreale, in cui ogni cosa appare come ricoperta d'ambra, immobile.

La storia del terrorismo e dei romanzi che cercano di raccontarla inizia con un'esplosione. È il tardo pomeriggio del 12 dicembre 1969,[35] siamo a Milano e un uomo entra nella Banca Nazionale dell'Agricoltura con sede in piazza Fontana. L'uomo lascia, sotto un tavolo dove si stanno compilando bollettini e sbrigando altre incombenze, una valigia nera e poi, senza dare nell'occhio, se ne va. La grande sala è colma di gente, è giorno di mercato, nessuno fa caso alla persona che entra con una valigetta e ne esce senza.

Passano pochi istanti, l'esplosione è devastante.

I corpi vicini alla valigia sono ridotti a brandelli: mobili, membra, carte, tutto quanto è investito dall'onda d'urto viene distrutto, divelto. Poi la nube provocata dalla bomba si disperde e agli occhi dei soccorritori si presenta uno scenario tremendo.

È uno choc: la gioiosità degli anni Sessanta, fatta di boom economico e contestazione studentesca, finisce brutalmente in quel cratere che, come un buco nero, ingoia qualsiasi cosa.

Dunque, gli anni Settanta iniziano un mese prima: nel dicembre 1969. Allora tutti comprendono, in modo irreparabile, di aver perduto per sempre la propria innocenza. Il veleno della violenza, che ha intossicato silenziosamente la storia della Repubblica Italiana dell'epoca, si mostra in tutta la sua virulenza.

Quella di piazza Fontana è una rivelazione inaspettata quanto inaudita, un'apocalissi vera e propria, a partire dalla quale niente sarà più come prima: l'Italia, e con lei ognuno di noi (un noi che arriva a lambire anche il presente), cambia il proprio modo di vedere e di osservare. È una questione di sguardi, di occhi e di visione.

---

[35] A chiudere il periodo sarà, paradossalmente, un'altra esplosione; quella che il 2 agosto 1980 sventrò la stazione ferroviaria centrale di Bologna.

Non stupisce quindi che Pasolini dedichi all'episodio una delle sue poesie più belle e civili, intitolata *Patmos*. In queste lasse di versi lunghi e irregolari, che verranno pubblicate prima in «Nuovi Argomenti» e, in seguito, nel volume di poesie *Trasumanar e organizzar*, Pasolini dantescamente[36] immagina una forma di profezia *ex post*.

Egli dice di essere san Giovanni che, secondo la tradizione, scrisse l'ultimo libro del Nuovo Testamento nell'isola di Patmos dove, vecchio ed esiliato, gli fu concessa da Dio la visione dei tempi futuri.

Basta leggere l'*incipit* dei versi in sinossi con l'intestazione del libro giovanneo (*Apocalisse*, 1.1) per capirne l'intento tragico:

> Sono sotto choc
> è giunto fino a Patmos sentore
> di ciò che annusano i cappellani
> i morti erano tutti dai cinquanta ai settanta
> la mia età fra pochi anni, rivelazione di Gesù Cristo
> che Dio, per istruire i suoi servi
> – sulle cose che devono ben presto accadere –
> ha fatto conoscere per mezzo del suo Angelo
> al proprio servo Giovanni.[37]

> Rivelazione di Gesù Cristo che Dio gli diede per rendere noto ai suoi servi le cose che devono presto accadere, e che egli manifestò inviando il suo angelo al suo servo Giovanni.

La profezia è uno strumento retorico che Pasolini usa spesso, come lui stesso conferma nel poscritto a *Poesie in forma di rosa*:

> È sicuro che tutto questo libro di poesie e poemi – di Temi, Treni e Profezie, di Diari, e Interviste e Reportages e Progetti in versi – tenda all'idea nata nell'ultima pagina: ossia *a*) la negazione di ogni possibile ufficialità o stabilizzazione ideologica, *b*) la vocazione a una "opposizione pura" come di chi per troppo amore, non possa poi in pratica "amare nessuno e non essere amato da nessuno", *c*) la scoperta che ormai "la Rivoluzione non è più che un sentimento".[38]

---

[36] Non bisogna dimenticare che, all'epoca, Pasolini ha appena scritto la *Divina Mimesis* e sta producendo quel mirabile brogliaccio che sarà poi *Petrolio*, due testi in cui il debito con Dante è fortissimo.

[37] Pier Paolo Pasolini, *Bestemmia. Tutte le poesie*, 2 voll., Garzanti, 1993, vol. I, p. 945.

[38] Ivi, p. 826.

Si prenda il famoso passaggio de *Il romanzo delle stragi*, giustamente celebrato e conosciuto, dove Pasolini, con movimenti anche in questo caso danteschi e biblici, si presenta come colui che sa, che conosce, che ha avuto in dono una visione:

> Io so. Ma non ho le prove. Non ho nemmeno indizi. […]
> Tutto ciò fa parte del mio mestiere e dell'istinto del mio mestiere. Credo che sia difficile che il mio "progetto di romanzo" sia sbagliato, che non abbia cioè attinenza con la realtà, e che i suoi riferimenti a fatti e persone reali siano inesatti. Credo inoltre che molti altri intellettuali e romanzieri sappiano ciò che so io in quanto intellettuale e romanziere. Perché la ricostruzione della verità a proposito di ciò che è successo in Italia dopo il 1968 non è poi così difficile.[39]

Questo articolo è la pietra di paragone con la quale si sono misurati coloro che hanno tentato di raccontare gli anni di piombo. La sensazione è che il lascito di Pasolini non sia stato rispettato. Dire ciò che era successo all'Italia dalla fine degli anni Sessanta non era così facile come lo scrittore corsaro aveva pensato. Allo stato attuale, quindi, il progetto pasoliniano

> Di seguire tutto ciò che succede, di conoscere tutto ciò che se ne scrive, di immaginare tutto ciò che non si sa o che si tace; [un progetto] che coordina fatti anche lontani, che mette insieme i pezzi disorganizzati e frammentari di un intero coerente quadro politico, che ristabilisce la logica là dove sembrano regnare l'arbitrarietà, la follia e il mistero.[40]

non ha trovato seguito. Nessuno dei libri in esame ristabilisce la logica cui fa cenno Pasolini. Ciò che emerge è un sentimento vago, un indefinito senso di disagio, che non spiega, ma che ci abbandona davanti a un vetro opaco. La debolezza di molti tra questi romanzi sta nell'orizzonte angusto da dramma familiare e borghese che sembra essere l'unica ambientazione possibile.

Anche quando ciò non avviene, penso ad *Amici e nemici* di Spinato, il risultato è così diseguale da confermare l'impressione di avere di fronte una "tragedia negata".

---

[39] Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*, Garzanti, 2001, p. 89.

[40] Ibidem.

Un autore di grande consapevolezza civile come Marco Baliani decide, ad esempio, di narrare la storia del rapimento Moro,[41] raccontando come lui e i suoi compagni vissero quei giorni.

Questo profondo cambiamento di prospettiva, dal politico al privato, per quanto legittimo e che, in alcuni casi, ha portato a libri di potente interesse, disattende ciò che Pasolini aveva prefigurato come programma di lavoro.[42]

Patmos mette in scena una vera e propria profezia, l'autore assume su di sé i panni dell'oracolo e "finge" che alcuni fatti siano "pre-veduti". In questi casi, con fine ironia, il lettore è avvertito in nota, come per il verso «Solo un suicidio porterà sulle tracce del responsabile di tal pianto» e la successiva annotazione: «Questi versi sono stati scritti tra il 13 e il 14 dicembre; prima che si sapesse del suicidio dell'anarchico Pinelli».[43]

L'andamento della poesia è presto scoperto, i versi declinano i nomi delle diverse vittime e forniscono una breve biografia.

> Io, Giovanni, vostro fratello,
> che partecipa con voi alla stessa tribolazione
> al regno e alla perseveranza di Gesù,
> mi trovai relegato nell'isola chiamata Patmos
> a causa del Vangelo di Dio e delle testimonianze che rendevo a Gesù.
> L'Autorità dello Stato moderato non contempla la realtà dei sensali.
> Pietro Dendena (presente!) 45 anni,
> abitava a Lodi in un nuovo edificio di Via Italia 11
> con la moglie Luisa Corbellini, la figlia Franca, 17 anni,
> che frequenta il corso di segretariato d'azienda,
> e il figlio Paolo, 10 anni, alunno di quinta elementare.
> Di professione mediatore,
> frequentava regolarmente il mercato di Piazza Fontana
> non mi meraviglierei da letterato schizoide,
> che comparisse tale e quale in un olio del Prado
> né che avesse un debole per l'Inter;
> ci son portichetti a Lodi, tetramente settentrionali –
> contro un cielo buio, con nuvole basse –
> micragna dei tempi degli Antenati, odor di vacche!

---

[41] Si legga il capitolo 6 al paragrafo 2.

[42] L'unica eccezione, a mio parere, è data, come vedremo nel prosieguo del saggio, da *Piombo* di Duccio Cimatti.

[43] Pier Paolo Pasolini, *Bestemmia*, cit., vol. I, p. 945.

L'è il dì di mort (tutti presenti).[44]

Ricordare i morti, i nomi e le loro piccole esistenze è il filo conduttore anche del libro di Duccio Cimatti, *Piombo*. Egli è forse l'unico autore che cerchi di costruire un romanzo delle stragi e lo fa con uno stile feroce, al limite del paradosso, con una scrittura nervosa (non sempre all'altezza della tensione narrativa), ma che nei momenti migliori dà una scossa e una sferzata di intelligenza e di passione:

> È proprio che non lo voglio leggere il nome di fioravanti valerio [*sic*] e di quelli come lui in fondo a un articolo di giornale. Non sono eroi e non sono vittime. È gente che uccideva e si sentiva importante […]. Non dico che dovrebbero stare in fondo a un pozzo, ma certo non vivere di rendita delle loro atrocità.
> Sono ormai persone diverse?
> Buon per loro. Mi viene il dubbio che oggi sarebbero diverse pure le persone che hanno ammazzato, magari avrebbero un passato alle spalle invece che una croce vicino alla fotografia. […] I nomi di valerio fioravanti e di francesca mambro [*sic*] li conoscono tutti, questi invece non li conosce nessuno.[45]

Seguono alcune pagine (pp. 93-95) in cui sono scritti i nomi degli ottantacinque morti nella strage alla stazione di Bologna: ogni nome ha a fianco l'età, mentre l'ora, le 10.25, è uguale per tutti. Alla fine di questo lungo elenco, Cimatti aggiunge:

> Sono 85 nomi, 85 persone, uomini, donne, ragazzi, ragazze, bambini, vecchi: fateglielo scrivere a loro un libro se ci riuscite.[46]

La tensione etica e la pietà di Cimatti, come quella di Pasolini, sono visibili nella scelta feroce di far parlare i morti, di far scrivere a loro, alle vittime, la storia degli anni di piombo. Nel capitolo precedente sostenevo l'ipotesi che a questi romanzi mancasse il punto di vista dei poliziotti. Cimatti si spinge oltre, affermando che manca la voce più importante, l'unica portatrice di verità, quella dei morti.[47]

---

[44] Ivi, p. 947.

[45] Duccio Cimatti, *Piombo*, Piemme, 2005, pp. 92-93.

[46] Ivi, p. 96.

[47] Nel quinto capitolo sarà più chiaro che a mancare sono le voci di alcune vittime.

In *Patmos* è possibile riscontrare una tensione simile, scevra forse dell'ironia acre e violenta che è la cifra stilistica di *Piombo*. Si noti come il parlato piano di questi versi, dove convivono le citazioni di Giovanni e di Delio Tessa, abbia come orizzonte una profonda *pietas* biografica, grazie alla quale l'autore rivive il calvario di tutte le vittime che la bomba di piazza Fontana ha cancellato in un attimo. Una pietà e uno sgomento religioso che ritroviamo intatti nei versi dedicati alla figura del suicida (Pinelli? Pasolini aggiunge che sono stati scritti prima della morte dell'anarchico):

> Tu ti suiciderai
> se avevi tutto da guadagnare e nulla da perdere
> e quindi non sei un fascista di sinistra, che, poverino,
> coi suoi ideali estremistici ora così tragicamente frustrati,
> è divenuto mio caro fratello, e vorrei abbracciarlo forte;
> tu ti ucciderai, fascista pazzo,
> e il tuo suicidio non servirà ad altro
> che a dare una disgraziata traccia alla Polizia.[48]

Il lascito, più o meno consapevole, di questa poesia civile nei testi che raccontano gli anni di piombo è legato allo sguardo con cui il poeta narra l'episodio. A colpire è il punto di vista di Pasolini: esiliato, distante, esterno.

Fingersi l'autore dell'Apocalisse lo estrania dalla realtà che racconta, mettendo una distanza tra sé e l'accaduto; anche dal punto di vista visivo, questo procedimento è ben delineato. Pasolini passa dall'assoluto – i versetti del Libro Sacro – per zoomare con precisione sui diversi morti:

> Io sono il Primo e l'Ultimo, il Vivente.
> Giulio China, 57 anni, presente!!
> Era uno dei più importanti commercianti di bestiame
> di Novara,
> ove possedeva due cascine. Lascia la moglie e due figlie
> sposate.
> Ho subìto la morte, ma ecco, ora vivo nei secoli dei secoli
> (a differenza di Giulio China)
> e tengo le chiavi della morte e dell'inferno.
> Mario Pasi, cinquant'anni: presente,
> abitava con la moglie in un bell'appartamento
> di Via Mercalli 16.[49]

---

[48] Pier Paolo Pasolini, *Bestemmia*, cit., vol. I, p. 953.

[49] Ivi, p. 950.

3.2 Un piccolo difetto di vista

Ne *Gli esordi*[50] Antonio Moresco, con stile volutamente allusivo e simbolico, racconta di un comizio che il protagonista deve tenere in un piccolo paese. Vi si descrivono, in maniera minuziosa quanto irreale, i preparativi dell'evento. Tuttavia, durante la lettura si viene colti da uno strano dubbio: e la gente, dov'è?

Sembra, infatti, che la manifestazione sia destinata ad andare deserta. A parte la corte dei miracoli che segue il protagonista non c'è nessun altro nei paraggi. Nello stesso tempo si comincia a nutrire qualche dubbio anche sull'oratore, che sembra piuttosto inetto. Il comizio è un'arte rigorosa ma innata: bisogna avere nel sangue la capacità di tenere la gente in pugno, di capirne gli umori, perché non deve essere detto tutto, ma soltanto ciò che le persone vogliono sentirsi dire in quel preciso istante.

La gente manca, comunque.

Poi il protagonista toglie gli occhiali e vede una piazza affollata. Tutto cambia: la voce diventa potente, l'oratore scalda la gente che risponde, e alla fine è un trionfo. Naturalmente, non appena gli occhiali ritornano al loro posto, la realtà si ri-mostra quella che era.

Questo piccolo *exemplum* conferma come il tema dello sguardo sia essenziale nei testi analizzati, tanto che, per rappresentare la realtà, hanno fatto una scelta uguale a quella del protagonista de *Gli esordi*.

È una visione, prefigurata da Pasolini in *Patmos*, tipica di chi è esule e assiste ai fatti da un altro luogo, come in una profezia dove ogni cosa veduta è chiara nel lampo della visione, ma poi si offusca, simile a una figura osservata da un miope senza occhiali.

Un simile difetto visivo è forse una delle caratteristiche più interessanti di questi testi, che raccontano quegli anni da una prospettiva sghemba.

L'autore non ci fa assistere in presa diretta al fatto, ma lo consegna alla pagina in una sorta di differita, ponendo uno spazio tra i lettori e l'evento in corso di svolgimento.

Un esempio molto interessante viene da Giuseppe Culicchia ne *Il paese delle meraviglie*. Il libro racconta la storia di due ragazzini di un piccolo paese del nord. Uno dei due protagonisti, Attila, ha una sorella, Alice, cui è legato da affetto profondo. Per il ragazzo lei rappresenta la possibilità di fuga e di vittoria rispetto alle angustie della piccola vita di provincia, al padre taciturno e alla madre beghina, dagli strani appetiti sessuali. Nel suo universo familiare, escludendo il nonno, è proprio lei l'unica persona luminosa. Alice, pe-

---

[50] Antonio Moresco, *Gli esordi*, Feltrinelli, 1998.

rò, sembra nascondere sempre qualcosa; è tanto affettuosa quanto reticente. Nulla si sa di questo segreto, finché un giorno:

> E poi arrivo a casa. E apro la porta di casa. E in cucina trovo papà in lacrime. E mia madre muta. […] E poi guardo lo schermo. E sullo schermo vedo una faccia. Lì per lì quasi non la riconosco. Ma è la faccia di Alice. La sua faccia in fototessera. E improvvisamente sento le parole che sta dicendo il giornalista.
> "*Questa mattina alle cinque le forze dell'ordine hanno circondato a Milano l'edificio dove sotto falso nome viveva la terrorista, pedinata da alcune settimane dalla Digos dopo essere stata notata mentre depositava un pacco di volantini in una cabina telefonica. […] Gli uomini del nucleo antiterrorismo hanno suonato il campanello, e non ottenendo risposta hanno sfondato la porta. La terrorista li stava aspettando con la pistola in pugno. Sembra che, vistasi in trappola, abbia sparato subito con cieca volontà omicida, ferendo gravemente uno dei militari e uccidendone un altro. […] Colpita ad una gamba, la terrorista ha cercato di sottrarsi alla cattura buttandosi dal balcone dell'alloggio del primo piano. […] A quel punto, gli uomini delle forze dell'ordine hanno fatto il loro dovere. E la terrorista è stata uccisa*".
> E poi il televisore trasmette altre immagini. E in una si vede un corpo steso a terra. […] È il corpo di una ragazza con addosso il pigiama e un giaccone. E quella ragazza è Alice.[51]

La tremenda rivelazione arriva in differita dalla televisione; la verità, che la ragazza aveva tenuto nascosta a tutti, giunge tramite il racconto neutro del giornalista televisivo. Nel libro di Culicchia il teleschermo è descritto come una sorta di fessura da cui il mondo entra nella vita privata di Attila.

Il paese delle meraviglie, di cui Alice era l'incarnazione, va in frantumi davanti al televisore: lo sguardo indiretto di Culicchia su questa morte rappresenta bene il taglio del racconto, dove si parla dell'amicizia, delle speranze, degli amori, degli "scazzi" e delle botte tra Attila e Franz, mentre il mondo (il romanzo è ambientato nel 1977) rimane sullo sfondo e soltanto alla fine, con la morte della sorella, penetrerà profondamente nel vissuto del protagonista.

È importante notare che il libro finisce proprio nell'attimo in cui avviene questo urto. Quando il racconto del terrorismo irrompe, la narrazione si fa muta come Attila che non parla più, lasciando che sia la maglietta con su scritto "IO ODIO TUTTI" a dire per lui.

Qualcosa di simile capita anche a Nora, protagonista del romanzo di Antonella Tavassi La Greca. Anche lei, dopo un lungo periodo di latitanza, ri-

---

[51] Giuseppe Culicchia, *Il paese delle meraviglie*, Garzanti, 2004, pp. 311-312.

torna a Roma e rivede alcune scene dolorose della sua vita da terrorista. Tra tanti rammemoramenti si impone quello dell'arresto dell'uomo che amava.

In che modo Nora rivive questo momento fatale, che ha deciso la sua fuga e il suo esilio parigino?

Nella sua mente, Nora vede le immagini di un telegiornale:

> Al telegiornale assistetti al tuo arresto in diretta: una violenza terribile. Eri in manette e per infilarti in macchina ti costrinsero con un gesto duro tenendoti una mano sulla testa per non farti sbattere. Ho rivisto spesso al cinema e alla televisione scene come quella, quasi un rituale della polizia al momento della cattura, e sempre quel gesto mi pare di una violenza inaudita, anche se dalla violenza vorrebbe riparare.[52]

La televisione si pone ancora una volta come *medium* per presentare un momento di verità alla protagonista: Nora capisce, assistendo all'arresto, di essere sola e fuggiasca.

Anche la confessione dell'omicidio commesso è in-diretta; in tal caso, a fornire una specie di schermo al fatto in sé, alla nuda crudezza dell'ammazzamento, sono il fattore temporale e la circostanza in cui avviene il *confiteor*.

Il racconto di Nora è introdotto dalle seguenti parole:

> Sono stesa sul lettino di Fernand e ho gli occhi socchiusi.
> La luce nello studio è liquida, rossastra, studiata perché i pazienti si rilassino.[53]

La protagonista è, quindi, nello studio di uno psicoanalista e racconta il fatto con precisione di dettagli:

> Il bersaglio è lì, con il suo spolverino color fango, gli occhiali spessi, la borsa di cuoio logora che tra pochi istanti si spruzzerà di sangue.
> Capisco al volo che non c'è tempo da perdere […].
> Con il silenziatore il rumore è appena uno scatto, un rantolo.
> Voglio essere certa che sia morto e sparo altre due volte.
> Il bersaglio si ripiega su se stesso, come un fantoccio.[54]

---

[52] Antonella Tavassi La Greca, *La guerra di Nora*, Marsilio, 2003, pp. 57-58.

[53] Ivi, p. 137.

[54] Ivi, p. 138.

Durante una seduta analitica, il paziente non viene giudicato per le sue azioni, qualsiasi esse siano, e dove l'indistinzione tra bene e male lo lascia libero di parlare. Il racconto ha subìto, poi, uno sfasamento temporale. Nora sta spiegando ai lettori, *adesso*, di quando, alcuni *anni or sono*, raccontò a Fernand, il medico, dell'omicidio commesso *tempo prima*.

Nuovamente si decide di narrare, ma per vie traverse, smontando il fatto. Non a caso i dettagli dell'operazione – la decisione di colpire il "bersaglio", il pedinamento, l'appostamento, l'agguato e la fuga – sono raccontati nel libro tramite *flashback*, senza seguire l'ordine cronologico degli avvenimenti. Si è, ancora una volta, in presenza di uno sguardo "esterno" e laterale, quasi che con una visione frontale ci si possa ferire.

Usare il mezzo televisivo per raccontare un fatto di terrorismo è un *escamotage* presente anche in *Libera i miei nemici* di Rocco Carbone. Il protagonista, Lorenzo, lavora come redattore al Dizionario Enciclopedico e nei giorni liberi insegna presso il carcere della sua città: una vita piatta, da vero e proprio Travet, nessun sussulto o sogno.

Anche quando varca le porte dell'istituto di pena non sembra perdere la sua abituale calma. L'unica richiesta è che nella sua classe venga inserita una donna, Luisa, che ha militato nella lotta armata.

Nel libro si assiste al complicarsi e all'arricchirsi del rapporto tra Lorenzo e Luisa, che va oltre, almeno per la donna, la classica relazione tra professore e alunna. Nello stesso tempo si scopre che Lorenzo nutre verso questa persona un'ossessione di tutt'altra natura, tanto da avere registrato su alcune videocassette il processo di cui lei è stata protagonista.

Proprio durante una delle registrazioni, Lorenzo viene a sapere la verità che temeva e sospettava:

> Entrammo in azione due giorni dopo. Era un lunedì mattina, arrivammo in una strada stretta e lunga e vedemmo da lontano un gruppo di studenti che affollavano il marciapiede, tutti riuniti nello stesso posto. Ci fermammo alla loro altezza, io scesi, attraversai la strada e tirai fuori la pistola. Sparai un primo colpo, che andò a vuoto. Premetti di nuovo il grilletto, ma la pistola si inceppò. Dopo il primo sparo tutti si erano messi a scappare. C'era una gran confusione, urla, ragazzi che correvano in ogni direzione. Presi l'altra pistola che avevo con me, nella borsa, e sparai di nuovo due, tre volte, quasi senza guardare. Vidi un corpo a terra, che si muoveva appena. Era una ragazza.[55]

Ancora una volta il racconto è indiretto, l'autore presenta il cuore di tenebra del suo personaggio, mostra il suo incubo attraverso una registrazione

[55] Rocco Carbone, *Libera i miei nemici*, Mondadori, 2005, p. 197.

televisiva. Certo, l'onnipresenza della televisione e dei mezzi di comunicazione potrebbe essere spiegata come il risultato di un cambiamento epocale avvenuto proprio in quel periodo.

Gli anni Settanta furono il primo decennio completamente mediatico. Alle cronache dei giornali si mischiarono le immagini in diretta; un tale cambiamento deve aver di certo modificato la percezione della realtà.

Gli occhi dei personaggi fissi sul televisore sono sintomatici dell'atteggiamento degli autori verso questi fatti di sangue e danno la misura del racconto.[56]

È una "sindrome da fratelli minori": non potevano essere direttamente in piazza per vivere in presa diretta questa "avventura" e quindi dovevano accontentarsi di vedere certe "gesta" in televisione. È la narrazione tipica di chi è escluso dall'evento. Se per il Pasolini di *Patmos* o per lo Sciascia de *L'affaire Moro* questa esclusione era cercata e rappresentava una scelta stilistica voluta (una delle grammatiche migliori per narrare la realtà), negli autori presi in esame è qualcosa che avviene loro malgrado, quasi non si potesse prendere visione dei fatti senza uno schermo o un mezzo per osservarli.

È un approccio così pervasivo da coinvolgere anche chi visse quel periodo in prima persona. Emblematico è il caso di *Avene selvatiche*. L'autore è stato uno dei protagonisti della lotta armata e ora sconta la pena in carcere. Alessandro Perisier è uno pseudonimo che lo scrittore ha scelto nel momento in cui il libro veniva dato alle stampe.

Questa fortissima scissione (tra l'io che ha vissuto e l'io che narra) è rafforzata dal fatto che il racconto si sviluppa in terza persona: una scelta neutrale, che non entra mai nel merito degli accadimenti, cercando di presentarsi il più possibile obiettiva rispetto alla realtà narrata.

Anche nel caso di *Avene selvatiche* esiste un luogo, più o meno ampio, in cui l'autore può posizionarsi per osservare la realtà, sempre dal di fuori e mai quando gli eventi sono in corso di svolgimento. Per chi legge, quindi, è sempre forte l'impressione di essere leggermente, di un'inezia, fuori sincrono rispetto agli avvenimenti.

Questo sentimento di esclusione si fa intensissimo nel romanzo di Gian Mario Villalta, *Tuo figlio*, che narra la storia del figlio di una terrorista abbandonato da una madre costretta alla clandestinità. Quello che Riccardo verrà a sapere gli sarà sempre riferito da altri. Ne è un esempio la scoperta della morte della donna. Il protagonista sta leggendo un trafiletto sul giornale:

---

[56] Viene in mente la diretta tenuta dalla Rai a via Fani subito dopo il rapimento di Aldo Moro. L'invasività e la potenza di quella trasmissione hanno certamente modificato la memoria e l'immaginario collettivo di un'intera generazione.

> A destra delle foto di cronaca, una foto-tessera sbiadita dentro un trafiletto: "È morta nel carcere di ***** la terrorista *****, catturata nel corso delle indagini sull'attentato al capo della squadra mobile di Napoli Antonio Ammaturo, avvenuto nel mese di luglio dell'82. Era gravemente malata da tempo. Le cure prolungate non sono valse a nulla".[57]

Mentre scorre queste parole, un avventore del bar gli si fa vicino e, indicando la foto della terrorista, dice: «Accopparli, altro che spendere in cure. E se andiamo noi in ospedale ci dicono di tornare dopo tre mesi. Una di meno, accopparli tutti».[58] Il lettore si aspetterebbe una reazione istintiva e rabbiosa, ma il protagonista tace ed è un silenzio simile a quello di Attila ne *Il paese delle meraviglie*:

> Riccardo esce dal bar, per fortuna il meccanismo è scattato anche stavolta: non sente niente, non prova altro che un dispiacere lontano, una nausea appena accennata, ma come per qualcosa che non gli appartiene. Niente gli appartiene veramente, non quella roba, no, quella non gli appartiene.[59]

Questo sentimento di nausea e di estraneità alla vita della madre torna quando un amico di lei cerca di salvarne la memoria e di giustificarne le scelte in una lunga lettera:

> 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. […] Vogliono far passare i combattenti, coloro che hanno sacrificato la loro vita per una causa, come squilibrati mitomani, serial killer.[60]

A queste parole, Riccardo tradisce un pensiero:

> In tutto ciò che l'uomo ha scritto, […] qualcosa di vero deve esserci, comunque qualcosa che nessuno dice, dato che sua madre, come lui la ricorda, era convinta di sacrificare la propria vita per il bene degli altri.

---

[57] Gian Mario Villalta, *Tuo figlio*, Mondadori, 2004, p. 58.

[58] Ivi, p. 59.

[59] Ibidem.

[60] Ivi, p. 80.

> Come si fa a essere convinti di questo e allo stesso tempo uccidere a sangue freddo qualcuno per strada, mettere bombe in mezzo alla gente? Quando arriva a questo ragionamento, la rabbia che gli viene da tutto il corpo si raggruma nello stomaco. La nausea gli sale in gola.[61]

Il dialogo tra figlio e madre è un dialogo indiretto, in cui si frappone sempre qualcuno, in cui la verità di Riccardo è semplice nella sua fanciullesca assurdità. Lui avrebbe voluto stare con lei, tutto qui. Avrebbe voluto vivere direttamente la vita di sua madre:

> Ma tuo figlio lo dovevi portare in combattimento, se volevi combattere. Ero grande abbastanza, ti ricordi?
> Uno che è grande abbastanza per stare solo, è grande abbastanza per tutto il resto. […]
> Ma che rivoluzione è, in questo modo, per chi? Se non mi tenevi con te. O forse dopo saresti venuta a cercarmi e mi avresti detto "guarda qui, ti ho fatto trovare pronta la rivoluzione"?
> No, non ti odio. A quattordici anni avrei fatto la rivoluzione con te. Ero grande abbastanza e tu lo sapevi.[62]

Questo passaggio di Villalta consegna appieno la distanza e l'assenza: luoghi da cui gli autori dei testi sul terrorismo raccontano le loro storie.

---

[61] Ivi, p. 81.

[62] Ivi, pp. 17-18.

Capitolo quarto

Lessici familiari

4.1 Un'oscura storia da salotto borghese

Non è da tutti vedere uno degli uomini più potenti degli anni Settanta e Ottanta in vestaglia. Non lo è, di certo, vederlo uscire dalla sua camera da letto e appoggiarsi a un mobile del salotto nella sua elegante casa. Il momento potrebbe essere tragico, ma tutto assume un'aria vagamente grottesca da commedia all'italiana targata anni Sessanta.

Eppure questi fatti sono accaduti realmente, il 25 aprile 1980.

Patrizio Peci, l'uomo delle Brigate Rosse, il primo pentito, l'infame, come lo definiranno i compagni, ha iniziato a parlare e a fare alcuni nomi, tra i quali uno eccellente: Marco Donat Cattin. Il cerchio, quindi, si stringe attorno al figlio di uno degli uomini più potenti della Democrazia Cristiana e d'Italia. Questo momento tremendo che, nella vita di un uomo, potrebbe significare la rovina di tutto, viene raccontato da Corrado Stajano ne *L'Italia nichilista* con le connotazioni di un dramma borghese: i fondali non sono la piazza, l'università occupata, la sede dei gruppi extraparlamentari, il covo di qualche cellula terroristica, ma le carte da parati costose, il parquet di legno pregiato, i mobili, i tappeti. Gli attori che vi partecipano non hanno passamontagna calati sul viso, non alzano la mano mimando il simbolo della P38, ma indossano vestaglie di lusso, sono in pantofole, e parlano all'amico del figlio.

È nei salotti della Torino bene che si gioca questa partita, è dietro le tende che danno sui corsi signorili, nella case dove i rumori dell'esterno giungono miracolosamente attutiti, che la storia di questa Italia si palesa.

Sono pagine claustrofobiche: si passa da un salotto all'altro, da quello dei Donat Cattin a quello dei Sandalo, che si frequentano da sempre e dove le mogli, la signora Amelia e la signora Rita, chiacchierano delle cose tipiche della ricca borghesia: «Parlammo dei soliti argomenti e cioè vestiti, pellicce, nipotini».[63]

Torniamo, però, al 25 aprile 1980. È mattina presto, sono le otto, la signora Amelia chiama Sandalo: è molto preoccupata e chiede all'uomo notizie di suo figlio. Sandalo dice che saranno cinque o sei mesi che non vede e non sente più Marco, ma che farà di tutto per mettersi in contatto con lui.

---

[63] Corrado Stajano, *L'Italia nichilista*, cit., p. 319.

La signora Amelia, come ogni madre, ci mette il cuore e prega l'amico di dire al figlio che «la mamma ha urgente bisogno di parlargli».[64]

Si è nel pieno del luogo comune, nel *topos* della famiglia preoccupata per la vita scapestrata del figlio; la madre sembra dimenticare che le bravate in questione sono azioni terroristiche, ammazzamenti e rapine. Ed è proprio in questo momento che si assiste all'entrata in scena del padre.

> Poi, ancora in pigiama, compare il senatore. Sandalo lo vede di persona per la prima volta: "Senta Sandalo, qua il Peci a Pescara ha fatto il nome di mio figlio; ha parlato di un'uscita di Prima linea capeggiata dal figlio del ministro e si è capito subito che si trattava di mio figlio; ho saputo che a Pescara si sono venduti i verbali per due milioni a copia; i cancellieri o chi per essi".[65]

Il senatore parla da pari a pari con il giovane, lo mette a conoscenza di cose che Sandalo poteva leggere solo sui giornali e che invece gli vengono raccontate in prima persona: entrano in scena le stanze del governo, ministri, presidenti del consiglio, segretari personali.

> Sandalo ascolta attento. La sua vanità è premiata: il vicesegretario della Democrazia Cristiana, uno degli uomini più potenti di Torino e d'Italia, ha bisogno di lui, gli parla da pari a pari, gli racconta le cose finora lette, di terza o di quarta mano, sui settimanali. "Ieri sera Cossiga, nel suo studio privato, per essere sicuro che nessuno ci ascoltasse, mi ha detto: 'Carlo, dal ministero degli Interni ho saputo che tuo figlio è stato tirato in ballo' [...].[66]

Il tutto avviene mentre la signora Amelia, proprio come da copione, «entra ed esce dalla sala da pranzo e dai segreti di stato».[67] Durante questo dialogo fa la sua comparsa il segretario personale del senatore che lo informa di come sia fallito un blitz americano per liberare gli ostaggi prigionieri in Iran. Proprio per seguire gli ultimi sviluppi, una domestica di casa Donat Cattin porta una radio nel salotto, dove i due sono seduti, intenti a concludere la loro conversazione.

---

[64] Ivi, p. 314.

[65] Ibidem.

[66] Ibidem.

[67] Ivi, p. 315.

> Il senatore parla con Sandalo senza velami, prudenze o finzioni. Perché racconta a quello sconosciuto ragazzo amico del figlio del suo incontro con il presidente del Consiglio Cossiga? […] Gli sta chiedendo infatti un favore che i codici chiamano favoreggiamento e gli deve far capire che è protetto, anche Cossiga sa, anche Cossiga vuole che Marco sia salvato. Non deve temere di nulla: ma deve far sapere a Marco che non ha scampo.
> "Sai trovarlo? Possiamo partire subito, anche senza scorta, posso rischiare". E ancora: "Se puoi far la cortesia, avendotene usate parecchie, cercalo".
> Sandalo promette che si darà da fare per trovare l'amico o per fargli conoscere il messaggio.[68]

La situazione ricorda, pur in un contesto sociale differente, le circostanze raccontate da Culicchia ne *Il paese delle meraviglie.* Anche in quel caso la morte della sorella, terrorista, avviene in uno scenario familiare: la cucina degli anni Settanta, le orribili mattonelle, la televisione in bianco e nero con i due canali. Cambia, ad esser precisi, lo status sociale, ma l'ambito rimane invariato. Sono numerose, nel romanzo dell'autore torinese, gli interni con mamma e papà e figli seduti al tavolo della cucina con un piatto davanti e il televisore acceso sul telegiornale. Anche questa è un'immagine ricorrente nei testi esaminati; valga per tutti Spinato in *Amici e nemici*, dove il racconto del rapimento Moro è delegato alla televisione, mentre in sottofondo assistiamo a un dialogo tra padre e figlio:

> Dai che è tardi, andiamo!
> Secondo le prime testimonianze i terroristi avrebbero…
> Allora?!
> … costretto il Presidente a salire su un'autovettura…
> Mi hai sentito?!
> Ma, ripeto, stiamo parlando solo di ipotesi per ora…
> Muoviti, t'ho detto!
> Sto arrivando!, grida il figlio, immobile davanti al video.
> … Trattandosi, continua il mezzo busto nel televisore: Della pagina più buia nella storia nella Repubblica – ecco, vedete, queste sono immagini girate pochi minuti dopo l'attentato…[69]

Oppure si ricordino alcune scene di *Buongiorno, notte*, il film di Bellocchio, in cui l'attrice che impersona la brigatista sta stendendo i panni e sbrigando

---

[68] Ivi, pp. 315-316.

[69] Giampaolo Spinato, *Amici e nemici*, Fazi, 2004, p. 42.

le faccende domestiche, proprio come una brava donna borghese degli anni Settanta, e grazie alla televisione accesa nel salotto viene a sapere che il colpo dei compagni è andato a buon fine.

Sembra che la storia del terrorismo nostrano sia adatta a divenire conversazione da tè. I romanzi presi in esame in questa sede confermano che il "salotto" possa essere un paradigma narrativo valido.

Sono, infatti, "cose" di famiglia, certamente con differenze notevoli tra l'una e l'altra, le storie di Villalta, Doninelli, De Michele, Tavassi La Greca, Sartori e Arpaia.

Come già anticipato nel primo capitolo, le vicissitudini che Stajano racconta, soprattutto nella seconda parte de *L'Italia nichilista*, hanno a che fare anche con una sensazione non definita, ma che riguarda il rapporto tra genitore e figlio. È questo nesso che si vorrebbe interrogare, non soltanto perché disegna una parabola stilistica dei romanzi analizzati, ma perché fornisce un quadro sociale in cui il fenomeno del terrorismo e la sua mai avvenuta espiazione riescono a trovare ragione.

La prima a comprendere la tenebra oscura di cui sembra intessuta la storia degli anni Settanta, è Anna Maria Ortese che, nel suo romanzo *Alonso e i visionari*, fornisce un'immagine potente di questa tensione:

> Più tardi, di nuovo davanti al fuoco, mi misi invece a riflettere – […] – sulla storia di Decimo, una vera storia italiana, atroce, segreta, mai veramente chiarita, riportata male, come accade, da questo o quel cialtrone di giornalista, con contraddizioni e sangue, e un senso di silenzio e di prodigio.[70]

La Ortese è chiara: si tratta di una storia italiana che riguarda tutti ma che nessuno è mai riuscito a dire pienamente. Anzi, i fatti sono stati travisati, traditi dalle semplificazioni dei giornali e della comunicazione che, come sempre, gioca a sbrogliare le matasse, purgandole del mistero. Gli episodi che l'autrice mette in scena sono, quindi, esemplari – non ci si aspetti come negli altri romanzi una aderenza "cronachistica" alla realtà, che si è mostrata fallimentare – e avvengono *sub specie aeternitatis*.

> Ma supponevo, dopotutto, che si trattasse solo di una brutta storia familiare, una storia di odio tra padre e figlio: il figlio che distrugge col suo comportamento la figura morale del padre, e il padre che, dopo essere stato la causa, forse involontaria, di tanta rovina, si chiude

[70] Anna Maria Ortese, *Alonso e i visionari*, Adelphi, 1996, p. 13.

> nel silenzio della malattia pur di non contribuire a far luce sul possibile uccisore del figlio.[71]

Ci si trova di fronte a una situazione "mitica", in cui la politica, il terrorismo e la rivoluzione sono la superficie di un sentimento più profondo. Per la Ortese, gli anni Settanta furono, se la nostra interpretazione è plausibile, un novello scontro tra Saturno e i suoi figli, dove ognuno cercò di mangiare l'altro per conquistare il predominio.

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.

Julio ha dato vita a un gruppo «della peggior specie anarchica, e chiaramente banditesco»,[72] alcuni, i meno attenti forse, dissero che essi «aspiravano a prendere il potere; in verità avevano solo smodate ambizioni e violenza».[73] Il loro desiderio, il loro programma politico, era di «far paura, uccidevano senza scrupoli, ma ammantandosi di purezza, come cacciatori in un bosco».[74]

Cosa spinge la Ortese a indagare su questa storia?

> Se mi fermai su questa storia, fu perché capivo anch'io che la politica era solo una maschera, e si vedeva: vanità e assassinio gratuito erano i moventi principali. Nemmeno il denaro. Perciò il paese, soprattutto, negli anni più bui, identificò in Antonio Decimo, che invece ne era sopraffatto, il mandante, lo individuò come tale soprattutto a causa di alcune opere un tempo famose: *Contro il padre*, o *Diritto alla non responsabilità*.[75]

Il segreto e la soluzione del dramma non sono affidati agli strumenti dell'investigazione poliziesca o della magistratura, essendo legati al cuore stesso dell'uomo. Non è, quindi, una storia "criminale" quella che si racconta:

> Vorrei ricordarle solo che i segreti delle polizie sono infimi, infantili. I veri segreti, là dove bisognerebbe muovere alte polizie, riposano ap-

---

[71] Ibidem.

[72] Ivi, p. 25.

[73] Ibidem.

[74] Ibidem.

[75] Ibidem.

> punto nel cuore dell'uomo. Qualcosa ne trapela, e subito scompare: sta a noi *non cercare* subito, in basso, le vere motivazioni dell'odio, dei massacri, delle insensatezze – ah, davvero oceaniche, per estensione e tumulto – che agitano la terra.[76]

L'autrice napoletana è forse colei che più di tutti, insieme a Sciascia, si è avvicinata al segreto di questa «brutta storia italiana»,[77] segreto che ha a che fare con la rimozione del tragico.

I romanzi esaminati eludono la tragedia presente in *Alonso e i visionari* trasformandola in semplice cronaca, proprio come Bruno Arpaia che, alla fine del suo *Il passato davanti a noi*,[78] fornisce al lettore una vera e propria *Bibliografia*[79] e una cronologia degli avvenimenti italiani in *1970-80. L'Italia anno per anno*.[80]

Più volte, nel suo testo, Arpaia parla del desiderio di voler raccontare tutta la storia di quegli anni senza omettere niente, mostrando il buono e il malvagio del decennio di piombo. Il libro è costruito come un ritorno del protagonista al paese natale, dove rivede gli amici di un tempo, quelli con i quali ha vissuto la giovinezza negli anni Settanta. Il percorso di recupero della memoria collettiva, fatta di volantini, di documenti, di ricordi personali e condivisi, di concerti rock e assemblee fiume (d'altronde quegli anni furono gli anni del «il personale è politico») avviene a casa della madre.

> Questa volta tua madre ha cucinato rotolo di spinaci e cotolette. Ottimi, come sempre. Ma i complimenti suonano smorzati, sembrano le campane di un paese sperduto in cima ad un monte. […] "Insomma" dici come se stessi raccogliendo una per una le parole rimaste per la strada, "è proprio questo il punto… Pochi, pochissimi, hanno deciso di fare come Angelo [*che fece la scelta della clandestinità*, N.d.A.]. Però quegli anni adesso si ricordano come anni di sangue, punto e basta".
> "Porto le cotolette?" fa tua madre.
> Tu annuisci in silenzio. Mentre le servi e fai girare il piatto con le melanzane, cerchi di ricordare quella frase che hai letto non ricordi dove. Ah, ecco: era di Giorgio Bocca. Più o meno sosteneva che aver avuto

---

[76] Ivi, p. 118.

[77] Ivi, p. 221.

[78] Bruno Arpaia, *Il passato davanti a noi*, Guanda, 2006.

[79] Ivi, pp. 491-493.

[80] Ivi, pp. 495-507.

> ragione su Piazza Fontana ha tolto lucidità alla sinistra, l'ha imprigionata dentro i suoi sospetti e le sue ire.[81]

Piazza Fontana, la scelta del terrorismo e Giorgio Bocca vengono raccontati tra un rotolo di spinaci, le cotolette e le melanzane. È come se l'autore volesse rendere meno incandescente la materia. Per questa dimidazione si sceglie di calare tali argomenti in un contesto che li renda più malleabili e trattabili.

È un'ulteriore spia dell'esclusione del tragico, che si conferma come l'atteggiamento più cogente delle narrazioni sugli anni di piombo.

A riprova di ciò, si legga l'*explicit* poco convincente del testo di Arpaia. Alla fine del romanzo il protagonista cerca di scrivere la storia che è stata narrata nelle pagine del libro. Una delle sue paure più grandi è quella di non riuscire a dare forma compiuta a questo brogliaccio:

> Il tuo dannato libro non si chiude. Non c'è un epilogo per tutte queste vite. D'altronde, per chi scrive romanzi, le vite vere sono proprio un guaio: intreccio esile, povertà tematica, luoghi comuni, sentimentalismi, dialoghi scadenti, diceva Martin Amis.[82]

L'autore sta tentando di trovare un senso alla narrazione: è il finale a fare luce sulla storia che si è andati componendo per pagine e pagine.[83] Simbolicamente, il mancato finale significherebbe che quel periodo non è "passato" ma è ancora tanto vivo da risultare irriducibile a qualsiasi tentativo di rappresentazione. Suonerebbe anche come il fallimento di tutto il racconto di Arpaia, il quale ha voluto narrare qualcosa che sfugge allo stesso autore, che ha per le mani eventi, personaggi, sentimenti riottosi al tentativo – questo sì, tipicamente italiano – di voler scrivere un «e vissero tutti felici e contenti».

Così, nelle ultime pagine de *Il passato davanti a noi*, la famiglia ritorna come autorappresentazione consolante del rapporto padre-figlio. Tutta l'oscurità di *Alonso e i visionari* si stempera in una luce positiva.

Ecco, quindi, entrare in scena Andrea, figlio del protagonista. Viene descritto come un infaticabile bambino settenne che «già si inventa battaglie

---

[81] Ivi, p. 233.

[82] Ivi, p. 487.

[83] Ibidem.

planetarie fra i suoi mostri».[84] Al suo apparire, si sa già che sarà lui il *deus ex machina* chiamato a risolvere le ambasce in cui è caduto il padre scrittore.

Il dialogo avviene in una tipica *Notte in Italia*:[85] «Sono quasi le nove, fuori è estate. Il sole è ancora basso e brilla lento sulla collina di fronte alla finestra».[86]

> "Ciao, papà".
> "Ciao, gnocco".
> "Che fai?"
> "Lavoro".
> "Ancora quel romanzo?"
> "Ancora".
> "Ma di che cosa parla?"
> "Di quando papà e mamma erano giovani".
> "E poi, come finisce?"
> Lo prendi per un fianco, te lo sistemi sopra le ginocchia e gli dai un bacio in fronte. Sei felice.
> "Così, Andrea, così. Così finisce".[87]

È una conclusione retorica, che suona come un'autoassoluzione: le domande e le interrogazioni che si sono aperte durante la narrazione rimangono drammaticamente inevase. Non è un padre che improvvisamente capisce di essere felice con il proprio figlioletto tra le braccia, la risposta che ci si attende. La tragedia non avviene, perché non c'è catarsi ma semplice giustificazione di sé e degli altri, tutta giocata sulla ricerca del lieto fine.

4.2 Inabissarsi, clandestinità familiari.

Il passaggio dal salotto alla clandestinità, dalla vita in famiglia a quella della cellula terroristica è descritto in maniera ironica da Sergio Lambiase. In *Ter-*

---

[84] Ibidem.

[85] Titolo di una famosa canzone di Ivano Fossati.

[86] Ibidem.

[87] Ivi, pp. 487-488.

roristi brava gente[88] l'autore racconta come l'esistenza clandestina del terrorista non abbia nulla di eroico o di straordinario, ma come il più delle volte sia gretta, chiusa. Una vita paranoica, dove per un nonnulla, per un banale errore, si può finire arrestati e fermati dalla polizia. Il terrorista in clandestinità è un animale braccato:

> Mica è avventurosa la vita di un terrorista. È tale solo nei giornali, nelle ricostruzioni della televisione, nei film. Invece, allora: senso profondo di attesa, noia, *pippe*, e scorpacciate di fumetti.
> Certo, s'aggiungeva una buona dose d'angoscia. Col terrore anche d'una porta sbattuta o del fruscio del vento in strada. […] Da terroristi vivevamo nel terrore![89]

Quella del terrorista, però, non è la vita borghese che nel romanzo rimane sempre sullo sfondo e viene descritta con un misto, mai ben specificato, di rimpianto e di esecrazione. Ad esempio, il protagonista, guardando gli operai, dice:

> Ma la sera amavano rifugiarsi nei loro ventri di balena con le tendine ricamate e le mogli a pavoneggiarsi nelle sottovesti di seta prima di lasciarsi succhiare fra veglia e sonno. Intendo dire che erano stronzetti piccolo-borghesi peggio di noi, anzi noi tentavamo di uscire dalla nostra pelle e loro ambivano ad entrarci […].[90]

Il passaggio dallo stato normale a quello clandestino non avviene, però, per una profonda scelta consapevole, ma per forza di inerzia, come una biglia che scorre su un falso piano.

Succede che dalle manifestazioni, dalle giornate passate davanti al ciclostile o consumate nelle lunghe riunioni di sezione, si arrivi, quasi per incantamento, a essere terroristi e a progettare assalti e attentati.

La storia prende una brutta china e il protagonista, inconsapevolmente, ne è risucchiato:

> Come sia scivolato a un certo punto nella vita spuria e clandestina non lo capirò mai. Non riesco neanche a ricordare come sia avvenuta

---

[88] Sergio Lambiase, *Terroristi brava gente*, Marlin, 2006. Peccato che questo tono ironico-grottesco, che poteva essere una cifra diversa, si perda nel corso della narrazione, soprattutto nelle pagine finali sul carcere, dove diventa più stentato e meno verosimile.

[89] Ivi, p. 94.

[90] Ivi, p. 11.

> questa metamorfosi, e come capitammo, la prima volta, in questa casa dei Camaldoli fra banchi di nebbia che giungevano dagli Astroni, dopo nervosi tam tam e conversari cifrati che durarono più di un mese.[91]

Il termine fondamentale nel romanzo di Lambiase è "inabissarsi". Il protagonista lo usa più volte, come a definire con questo vocabolo il percorso che ha portato lui e la sua generazione a fare ciò che hanno fatto.

"Inabissarsi" è un termine che suona stonato nel contesto della lingua usata nel romanzo, impastata com'è del parlato gergale. È un termine che può riportare alla memoria un altro tuffo, un'esperienza altrettanto dolorosa e tremenda di cui resta «quel nulla/d'inesauribile segreto»:[92] il tuffo nella guerra. L'esperienza diretta di una tale, immensa atrocità modifica la percezione del mondo e della natura. L'inabissarsi è, quindi, veramente doloroso, una stimmata che rimane impressa in chi si trova a vivere determinate vicende.

Ben diverso è l'atteggiamento dei personaggi di Lambiase, che soffrono della reversibilità dell'esperienza che Filippo La Porta descrive nel suo ultimo libro.[93]

La Porta evidenzia come l'"esperienza" abbia perso i connotati di prova e di sprofondamento diretto nel reale per diventare molto più leggera e volatile. L'esperienza ha perduto la sua tragica ineluttabilità, trasformandosi in qualcosa di riproducibile e dalla quale si può tranquillamente tornare indietro.

> Il punto è che nella società contemporanea non si sente alcun bisogno di fare esperienza: […] ma al suo posto sembra subentrare una condizione fantastica (o meglio l'illusione di una condizione fantastica), senza tempo e senza età, in cui possiamo in ogni momento scegliere ciò che ci pare e poi tornare indietro a piacimento. […] Nella società dell'informazione un comodo autoreverse dell'esperienza è accessibile alle nuove generazioni, traboccanti di informazioni, di "cultura" non vissuta, ma dotate di una libertà vuota, che non incontra mai vere resistenze.[94]

---

[91] Ivi, p. 39.

[92] È ovvio il riferimento alla lirica *Il porto sepolto* di Giuseppe Ungaretti.

[93] Filippo La Porta, *L'autoreverse dell'esperienza. Euforie e abbagli della vita flessibile*, Bollati Boringhieri, 2004.

[94] Ivi, p. 13.

I personaggi di *Terroristi brava gente* sono prigionieri dell'euforia descritta da La Porta, come si può leggere nell'episodio durante il quale il protagonista e la sua ragazza dicono addio alla vita "normale".

Evelina, la ragazza del protagonista, aveva l'abitudine di annotare su un diario ogni cosa, nomi, cognomi, fatti e quant'altro: debolezza che poteva costare cara a tutti. Perciò Febo, il protagonista, le ordina di liberarsene: «Da oggi lo butti al mare questo coso».[95]

La ragazza, inizialmente riluttante, si era in seguito persuasa e «aveva preso in parola l'idea di sprofondare negli abissi le sue pagine».[96] Di conseguenza, una mattina i due salgono in barca e vanno al largo.

L'inabissamento, già esplicitato nell'infinito "sprofondare", non è più metafora ma diventa parte integrante della messinscena. Siamo davanti a un battesimo, dall'acqua usciranno due persone rinnovate, non più Febo ed Evelina, ma due clandestini appartenenti a una cellula terroristica.

> Evelina mi guardava; anch'io la guardavo, ma seguendo altri pensieri; poi si è svestita e si è tuffata tutta nuda dinnanzi al panorama del Vesuvio. No, non era esattamente una "strafica", e sotto le ascelle facevano quasi tenerezza quei ciuffi arruffati. A quel punto anch'io mi sono messo nudo per concedermi una nuotatina […], poi sono risalito e il mio cazzo s'era tutto raggrinzito per il freddo ma lei mi diceva, ridendo: "Mi piace lo stesso, amore!", e io, di rimando: "Vieni a riscaldarlo!"[97]

Il novello battesimo diventa grottesco e ironico, tanto che lo stesso protagonista dichiara di aver completamente dimenticato il motivo per cui sono in mezzo al mare e cerca di ridare un tono al momento:

> […] quasi c'eravamo scordati di essere lì per una cerimonia di congedo (dal diario, dagli agi e dai turbamenti della vita borghese) che domandava un sussulto di gravità. La città era sullo sfondo, bella e insolente, e fra poco ci saremmo inabissati nella vita clandestina…[98]

Paradossalmente, lo sprofondare descritto da Lambiase è un inabissarsi superficiale, che sembra non tenere conto dell'ineluttabilità delle scelte. Sia-

---

[95] Sergio Lambiase, *Terroristi brava gente*, cit., p. 44.

[96] Ivi, p. 45.

[97] Ibidem.

[98] Ibidem.

mo di fronte alla condizione fantastica di cui parla La Porta, la stessa che ha svuotato e reso vano il termine "esperienza", impoverendolo di qualsiasi ricchezza, derubricandolo da tragico a comico, dove l'umiliazione di sé è ben simboleggiata dall'uomo nudo e con il sesso intirizzito.[99]

La clandestinità descritta da Lambiase suona come una crasi rispetto alla vita precedente, o meglio, questo è quanto i protagonisti credono di vivere. Nella realtà di tutti i giorni, la vita del terrorista è simile alla quotidianità piccolo-borghese. La famiglia e la sua retorica rimangono comunque dominanti.

Il covo diventa una "casa", le donne del gruppo si trasformano in angeli del focolare domestico, tutto – come in un disegno in scala – assume un aspetto più "familiare", quasi non si potesse fare a meno di questa istituzione che, come Proteo si trasforma e si ripresenta di continuo ai nostri occhi.

Interessante è, poi, il passaggio da "covo" a "casa": una metamorfosi che conferma come certe storie siano affari di famiglia.

> "Sono nuovamente a casa" aveva detto a un certo punto Evelina con assoluta serietà. Cercò anche da qualche parte le sue ciabatte, e non trovandole, quella sua sensazione piacevole, e tattile, che conosceva bene, delle mattonelle calpestate a piedi nudi come in una casa estiva, seguendo la danza del sole sul pavimento.[100]

Il covo come casa, non una qualsiasi ma quella estiva delle vacanze, di quando si è bambini e si sta con la mamma e il papà; il covo come luogo dove i desideri si fanno minimi, insignificanti. «Il covo era il momento di tutte le voglie insoddisfatte»[101] dice Lambiase, dove ognuno avrebbe dato un anno di vita per un barattolo di amarene, per del sanguinaccio, «quello della mia infanzia con i savoiardi inzuppati».[102]

È una dimensione che diventa centrale, così come la "cura" della tana dei terroristi, di coloro che vorrebbero colpire il cuore dello Stato e che, invece, passano i giorni ai mercati delle pulci e dipingendo:

---

[99] Sulla categoria dell'umiliazione di sé come sentimento comico mi rifaccio a Giorgio Agamben. Sarà necessario ritornarci nelle conclusioni del presente saggio, perché si tratta di un tema decisivo per descrivere i percorsi attraverso i quali il tragico, come sentimento e come tono della narrazione, è stato escluso dai romanzi esaminati in questa sede.

[100] Sergio Lambiase, *Terroristi brava gente*, cit., p. 93.

[101] Ibidem.

[102] Ibidem.

> Ridipingere o non ridipingere il covo per donargli un aspetto rassicurante? Abbiamo passato mesi a ridipingere i nostri luoghi di accoglimento. Se avessi continuato, avremmo disseminato la città di lindi appartamentini per giovani coppie innamorate. Ci fu un periodo nel quale frugavamo i mercatini in ore antelucane per addobbarli. Con pescatorelli, posacenere, abat-jour, fremito di tendine ricamate.[103]

Lambiase, in questo caso sì, con ironia feroce e ben riuscita, narra in poche pagine la mutazione del covo in casa e la trasformazione del terrorista rivoluzionario in una persona capace di «governare, fare bucati, ripulire fornelli, stirare camicie e riparare spine della luce difettose. Ecco il vero tirocinio rivoluzionario, altro che lubrificare mitragliette o trafficare con l'esplosivo».[104]

Nella casa dei terroristi ci si immagina a fare sesso: qui l'amore è quello delle «molte chiavate immaginarie»,[105] oppure è relegato a esperienze masturbatorie[106] che segnano un cammino a ritroso dei protagonisti verso un'adolescenza adulta, condizione dalla quale risulta difficile separarsi. Il covo, da tana per una bestia braccata, si trasforma in casa e infine in nido dove trovare rifugio e conforto:

> Do un consiglio gratuito ai transfughi, ai covisti che verranno, ai futuri rivoluzionari […]. Non affezionatevi mai troppo alla stazione di posta del vostro peregrinare rivoluzionario, ovvero a quello che Bachelard chiama "nido" e da cui facciamo fatica a separarci. E quando si abbandona il covo, mai voltarsi indietro per carezzare con lo sguardo, e per l'ultima volta, quel luogo provvisorio in cui si è creduto ad un certo punto di mettere radici.[107]

Se Lambiase cerca di fornire un quadro verosimile della vita del terrorista, Villalta predilige un altro punto di vista, descrivendola attraverso gli occhi di un uomo, che da bambino è stato abbandonato dalla madre per segui-

---

[103] Ivi, pp. 93-94.

[104] Ivi, p. 94.

[105] Ivi, p. 95.

[106] Ivi, p. 91.

[107] Ivi, p. 96.

re la strada del terrorismo. In questo caso, l'inabissarsi, più che deciso, è subìto:

> Sua madre lo aveva messo sul treno in una città diversa da quella dove abitavano […]. Sua madre piangeva perché lui andava via. Era lei che lo spediva, aveva pensato Riccardo, guardando dal finestrino mentre il treno cominciava a muoversi.
> Si era messo a sedere subito, senza aspettare che la figura di lei sulla banchina rimpicciolisse e poi scomparisse lontano, come aveva visto nei film.[108]

Da questo abisso in cui Riccardo è precipitato arrivano le lettere della madre, che non tradiscono nessun segno d'affetto, ma che giustificano la sua scelta di vita. Non c'è amore nelle parole, ma dottrina:

> Adesso dicono che ho attentato alla sicurezza dello stato, ho commesso dei delitti. 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.[109]

Riccardo, il protagonista, scopre che le decisioni della madre (la militanza politica, la clandestinità e quindi il forzato abbandono del figlio) sono legate a una storia di famiglia, al nonno partigiano: storie di Resistenza, che tramandano l'idea di una liberazione a metà, dove i partigiani furono bloccati per ragioni di convenienza.

E, infatti, il mito della Resistenza tradita viene indicato dai rappresentanti delle Brigate Rosse come fondante rispetto alla scelta della lotta armata. A confermarlo è lo stesso Franceschini che, alla domanda su chi ha influenzato di più le sue scelte, se il padre o il nonno, risponde: «Mio nonno, senza alcun dubbio. I suoi racconti sulla Resistenza erano le mie favole. Mio padre era più legato al sindacato […]. Mio nonno, invece, era un guerrigliero, un ribelle».[110] E, infine, aggiunge:

---

[108] Gian Mario Villalta, *Tuo figlio*, cit., p. 16.

[109] Ivi, p. 17.

[110] Giovanni Fasanella e Alberto Franceschini, *Che cosa sono le Br*, BUR, 2004, p. 15.

> Lui era anziano, sapeva che non avrebbe fatto in tempo ad assistere allo scoppio della rivoluzione. Però, in qualche modo, trasmetteva a me le sue idee. Mi diceva che la democrazia era una truffa, che le cose si decidevano sempre sulla testa della gente. […] Ricordati, mi diceva, che l'unico modo di prendere il potere è fare come in Russia. Questo era il messaggio che mi comunicava, convinto che io avrei preso il testimone.[111]

Le Brigate Rosse si sentirono, quindi, continuatrici dell'esperienza della Resistenza e anche alcuni partigiani la pensarono allo stesso modo, consegnando le armi a questi giovani, così da sancire una continuità. È sempre Franceschini a raccontare:

> Cominciammo a esercitarci andando a sparare sulle montagne con i mitra che ci davano gli ex partigiani. Sapevano che le loro armi noi le avremmo usate. Avevano fatto la guerra di Liberazione, dopo il 25 aprile avrebbero voluto continuare a combattere per costruire una società socialista, ma il Pci, il loro partito, li aveva traditi. Non avevano più l'età per ritornare sulle montagne, e passarono a noi ragazzi le loro armi, con la certezza che le avremmo usate.[112]

Il protagonista del romanzo di Villalta, Riccardo, scoprendo che il nonno, Adamo, era stato partigiano, subisce la medesima esperienza. Villalta ci racconta una sorta di educazione familiare: l'uomo porta il nipote sulle montagne dove non venne ammazzato perché il padre di Riccardo, allora poco più di un bambino, lo avvertì di quanto stava per succedere, salvandogli la vita. È l'accadimento che rappresenta l'ingresso in una storia di affetti e di sangue che non è mai chiusa, ma ancora attuale.

A questo punto, a Riccardo vengono mostrate le armi ancora nascoste tra gli alberi, sulla sommità di una collina, lontano da tutti, come se il tempo non fosse passato. Il nonno racconta:

> "Quando sono tornato erano morti anche quelli che volevano ammazzarmi. Tranne uno, che però era diventato un uomo così importante da non pensare più a me".
> "E tu l'hai fatto fuori".
> "Ci ho pensato. Ma il tempo era passato. […] L'odio deve tenersi vivo nel tempo con i pensieri, ma io non avevo più pensato a lui, quelli

---

[111] Ivi, p. 17.

[112] Ivi, p. 40.

> come lui li odiavo tutti, non lui in particolare. Posso combattere un sistema, non ammazzare un ometto".[113]

Per la madre e il nonno di Riccardo siamo ancora in guerra: è normale che esista una parte sbagliata e una giusta, che sia necessario scegliere. È questo il tenore della lettera che la madre scrive al protagonista prima di morire. Riccardo desidera semplicemente tenerezza, qualcosa che riguardi loro due e invece gli tocca leggere una sorta di narrazione da libro di storia. È una situazione contraddittoria: il figlio desidera dalla madre solo un gesto d'affetto:

> Volevo che scrivesse a me, a me, hai capito? Quanto tempo ho aspettato quella lettera? Un ricordo, volevo, un momento passato insieme, sapere che l'aveva tenuto nella sua testa sempre, come avevo fatto io. Non frasi da libro di storia![114]

Dall'altra parte il nonno difende la lettera della figlia come estremo atto d'amore, situandola all'interno di una scelta legata a un preciso lessico familiare. Proprio perciò l'uomo esorta Riccardo: «non passare la propria vita a guardarti l'ombelico»,[115] spiegandogli che «non è una cartolina dalle vacanze», ma che «è qualcosa di più, quella lettera».[116]

Il protagonista, però, è estraneo a tutto ciò, come se l'inabissamento nella vita clandestina della madre fosse toccato in sorte a lui, che esperisce la drammaticità di tale scelta su di sé:

> […] sua madre era un'escrescenza di pelle – della sua propria pelle – che non poteva toccare senza provare ripugnanza, senza staccare subito le dita con un brivido. E per cancellare l'effetto di quel brivido diventava uno stronzo.[117]

È una storia – così attuale per opportunismo politico e scelte di potere – che narra il tradimento della Resistenza e separa madre e figlio:

---

[113] Gian Mario Villalta, *Tuo figlio*, cit., p. 33.

[114] Ivi, p. 56.

[115] Ibidem.

[116] Ivi, p. 57.

[117] Ibidem.

> Ma la sua vita è sempre stata estranea a tutto questo, nonostante sua madre, nonostante Adamo. Né sua madre né Adamo sono mai riusciti a mostrargli dove si innesca il meccanismo […]. Dove scatta il gesto, la parola con cui una persona qualsiasi inizia a far parte della corruzione, ne diventa complice. Come fa una persona a stare dalla parte giusta, quali certezze può avere.[118]

Riccardo fatica a capire l'etica decisiva che ha spinto il nonno prima, e la madre poi, a prendere parte a certe azioni.

> "Se tu sei pacifista, questo non impedisce che ti ammazzino" gli aveva detto Adamo.
> "Ma che guerra è" aveva ribattuto Riccardo, "se ammazzi qualcuno che non sa niente, che vuole vivere e basta, che crede solo di vivere?"
> "Peggio per lui" aveva risposto Adamo, "se non sa che c'è una guerra, allora vuol dire che non sa niente".[119]

È in questa irriducibilità tra chi vuole semplicemente vivere e chi ha deciso che il mondo debba essere cambiato a ogni costo e contro chiunque la tensione del libro di Villalta. Bisogna rovesciare lo Stato sacrificando non solo la propria di vita, ma anche quella dei propri cari. Come sottintende Franceschini, riferendosi a Gallinari:

> Prospero era disposto a tutto. Per la causa avrebbe fatto qualsiasi cosa. Se fosse stato necessario fucilare la mamma, lui l'avrebbe fucilata. Magari prima le avrebbe detto, piangendo: mamma, mi dispiace, ma devo fucilarti, scusami. E poi l'avrebbe ammazzata. Era di questa tempra, lui si assumeva la responsabilità di tutto quello che faceva.[120]

4.3 Lettere ai padri

Una delle canzoni simbolo degli anni Settanta è *The End* di The Doors, un pezzo celebre per il suo inizio, «This is the end, beautiful friend, this is the end, my only friend», che getta la luce buia del nulla su tutta la generazione. Questa *suite* musicale ha, poi, un recitato piuttosto particolare, in cui entrano

---

[118] Ivi, p. 81.

[119] Ivi, p. 82.

[120] Giovanni Fasanella e Alberto Franceschini, *Che cosa sono le Br*, cit., p. 37.

in scena nuovamente le figure dei genitori. Il testo racconta un omicidio rituale che, alle orecchie più attente, ricorda la storia di Edipo:

> The killer awoke before dawn
> He put his boots on
> He took a face from the ancient gallery
> And he walked on down the hall
>
> He went into the room where his sister lived
> And then he paid a visit to his brother
> And then he walked on down the hall
> And he came to a door
> And he looked inside
> Father
> Yes son?
> I want to kill you
> Mother, I want to…[121]

La canzone tiene in sé le due sollecitazioni che ho cercato di descrivere fin qui: da un lato l'inabissarsi, lo sparire al mondo, e dall'altra i conti mai chiusi con le figure del padre e della madre, che continuano a porsi come centrali nei libri presi in esame. Sono romanzi che equivalgono a una resa dei conti tra generazioni, quasi che la fine dei padri riverberasse qualcosa della storia che i figli hanno voluto vivere, ma di cui stentano a capire il senso profondo.

Non è un caso che molti dei testi analizzati raccontino un lutto, la perdita di un genitore. In *Tuo figlio*, lo sfondo della narrazione è la morte della madre del protagonista. Ne *La guerra di Nora* di Antonella Tavassi La Greca, il ruolo del padre morente è fondamentale, perché costringe la protagonista a tornare a Roma dopo il suo esilio parigino. È un ritorno che mette in scena una serie di ricordi e riflessioni dove il ruolo del padre emerge come problema irrisolto della vita della terrorista, la quale porta dentro di sé il dolore di aver deluso l'uomo che tanto l'aveva amata; un genitore melomane, appassionato di musica classica e così severo da non essere mai andato a trovarla a Parigi. Le prime pagine vivono della trepidazione di questo incontro, che Nora dice non volere ma che, in realtà, desidera:

---

[121] «L'assassino si è svegliato prima dell'alba/Si è messo gli scarponi/Ha preso un volto dall'antica galleria/E ha proseguito il suo cammino nella sala/È entrato nella stanza dove viveva sua sorella/Poi ha fatto visita al fratello/E ha proseguito il suo cammino nella sala/Ed è arrivato a una porta/E ha guardato dentro/Papà?/Sì, figliolo/Voglio ucciderti/ Mamma, voglio…».

> Tosca [*sorella di Nora*, N.d.A.] rompe il silenzio: "Se non sei stanca, ti porto in clinica direttamente: la mamma è impaziente di vederti e papà è sempre grave, ma stamattina ha avuto degli sprazzi di lucidità, forse sarà in grado di riconoscerti".
> Mi precipito a dire di no: "No, stasera no. Domani".[122]

Mentre sono in viaggio per tornare verso casa, arriva la telefonata della madre. Il padre ha avuto un arresto cardiaco, la situazione si complica, ma la sorella è fiduciosa, vuole che Nora veda suo padre ancora in vita:

> "Un arresto cardiaco. Speriamo di trovarlo vivo. Non puoi più rifiutarti. Mi dispiacerebbe tanto se non facessi a tempo… ti aspettava, sai".
> Mi trattengo dal dire quello che mi verrebbe da dire.
> È troppo tardi per aspettarmi. In tutti questi anni non ha voluto rivedermi, come fossi morta.[123]

Il padre muore mentre stanno per raggiungere l'ospedale: è l'ultimo gesto, l'estremo rifiuto di vedere la figlia terrorista, scappata in Francia per sfuggire alla cattura. È un gesto assoluto proprio perché avviene alla fine. In quel momento, Nora realizza l'ineluttabilità degli eventi:

> Subito dopo la mia partenza per Parigi mi aveva scritto una lunga lettera in cui diceva che mi avrebbe aiutato sempre […], ma si interrogava su dove avesse sbagliato, come aveva fatto ad allevare il mostro che ero diventata. Sarei stata io a fare il primo passo verso di lui, soltanto quando avessi capito la gravità dei miei errori. Lui avrebbe atteso.
> Ha atteso invano.
> Ora è definitivamente tardi.[124]

Il romanzo ripercorre diversi episodi di queste due vite fatte di distanze e solitudini. Il momento cruciale della narrazione è quando Nora, dopo aver assistito in diretta televisiva alla cattura del compagno, complice con lei di omicidio, si ripresenta a casa dei suoi, dopo tredici mesi di clandestinità. La protagonista sa che deve fuggire, che non le resta altro da fare, e quindi torna nell'elegante quartiere romano dei Parioli.

---

[122] Antonella Tavassi La Greca, *La guerra di Nora*, cit., p. 14.

[123] Ivi, p. 15.

[124] Ivi, p. 24.

Il padre sta suonando e, mentre è davanti alla porta d'ingresso, la donna viene travolta dall'onda della musica. Un primo scampanellio, un secondo, poi l'incontro: lo stupore del padre «dura una frazione di secondo»:[125] lui sa già tutto. Sul tavolino dell'elegante salone, infatti, ci sono i giornali con «le fotografie di Luca in manette e si parlava dell'arresto».[126] È lo stesso padre, però, a fornirle la salvezza:

> Scese a comprarmi il biglietto aereo, a ritirare i soldi in banca. Da un cassetto della scrivania aveva tirato fuori il mio passaporto, che avevo lasciato a casa quando credevo che non mi sarebbe servito più. Il passaporto con il mio nome vero era pronto per me, con la sua marca da bollo.[127]

L'altro rapporto importante che Nora ritrova al ritorno a Roma è con la sorella Tosca, la sua gemella. Sono due gocce d'acqua e si somigliano in tutto, anche se Tosca è ciò che Nora non sarà mai. Ha finito gli studi, è rimasta sempre accanto ai genitori, ha condotto una vita borghese, senza perdersi nei sogni utopistici di palingenesi del mondo sperati dall'altra sorella.

Per tutto il romanzo, Nora e Tosca sono una l'immagine dell'altra, come uno specchio che riflette e rovescia:

> Anche lei ha tagliato i capelli corti, con un taglio simile al mio.
> 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. […]
> Il mio viso non esprime la sorpresa o il disagio: nel suo si può leggere come in un libro aperto ed è sempre stata una bella lettura.[128]

---

[125] Ivi, p. 58.

[126] Ibidem.

[127] Ivi, p. 59.

[128] Ivi, pp. 11-12.

La differenza è soprattutto nell'atteggiamento verso il padre. Nora si sente colpevole di averlo fatto soffrire,[129] mentre Tosca non ha mai avuto "niente da rimproverarsi".[130] Tuttavia, il rapporto tra le due sorelle è molto più articolato di quanto lo stesso libro dica. C'è qualcosa di oscuro che lega Nora a Tosca ed entrambe al padre defunto.

Solo alla fine di questa storia si viene a conoscenza del segreto, ovvero che Tosca non esiste. Lo si scopre grazie alla madre di Nora che colloquia con Fernand, lo psicoanalista e compagno della protagonista nell'esilio di Parigi. Mentre Fernand parla dei rapporti tra Nora e Tosca, la donna esclama:

> "Io e Guglielmo avevamo una sola figlia, Norma appunto, che aveva eliminato la *m* al suo nome, per farci dispetto, come sempre. Non ha mai avuto gemelle, neanche sorelle o fratelli! Guglielmo avrebbe preferito per lei il nome Tosca, io preferii Norma".[131]

Perciò Nora ha inventato una se stessa uguale, ma al contempo diversa, che risponde perfettamente alle aspettative del padre. Non a caso il nome che sceglie è quello che l'uomo avrebbe voluto per la figlia. E non solo: Tosca è archeologa, il padre era appassionato di archeologia e desiderava tanto che la figlia si laureasse in questa materia. Nella sua mente, Nora crea una persona che lo risarcisca delle sofferenze procurategli, che azzeri le sue scelte, diminuendo il senso di colpa.

Sempre durante il colloquio con Fernand si viene a sapere che il rapporto tra Nora e il padre era esclusivo: «ma io tra mia figlia e mio marito ho sempre avuto un ruolo secondario: avevano una forte intesa, da cui ero esclusa».[132] A unirli era poi la musica, quella musica felice che, secondo la madre, Nora e il padre suonavano sempre e che l'uomo smise di eseguire dopo la fuga in Francia della figlia; fatto confermato dalla stessa Nora la quale sostiene che quel pezzo fosse il momento di maggiore complicità tra Tosca e il padre.

---

[129] Paradossalmente è questa mancata approvazione del padre che tormenta di più Nora, il fatto di aver distrutto l'ambiente familiare, di averlo gettato nel dramma a causa della sua scelta. L'aver ucciso un uomo è, di certo, per la psicologia di Nora, meno decisivo, meno importante.

[130] Antonella Tavassi La Greca, *La guerra di Nora*, cit., p. 17.

[131] Ivi, p. 213.

[132] Ivi, p. 207.

Ne *La guerra di Nora*, si fa più volte riferimento al mito di Orfeo ed Euridice, che diventa una sorta di filo che riunisce tutte le storie del romanzo. Stavolta il racconto mitico è rovesciato: Euridice (Norma) scende negli inferi per ritrovare il suo Orfeo (il padre, lontano e inabissato durante l'esilio della figlia) e per cercarne lo sguardo che le è negato, perché il padre, come Nora/Tosca grida a se stessa, «non ti ha aspettato!».[133]

Il "mancato" dialogo in *limine mortis* tra padre e figlia è anche al centro del romanzo di Luca Doninelli *Tornavamo dal mare*,[134] libro molto potente che racconta la storia, anche questa familiare, di Ester, la mamma, e di Irene, la figlia. Le due donne vivono una vita abbastanza felice e anonima, almeno fino al giorno in cui il passato di Ester ritorna presente.

Un passato che non può neppure essere taciuto alla figlia, che ne è coinvolta in prima persona, essendo nata dalla relazione tra la madre, attiva in un gruppo di terroristi, e il capo della sua cellula.

Ancora una volta, mi sembra importante sottolinearlo, il terrorismo, i nodi irrisolti di quel passato, si mostrano ai nostri occhi come una storia di famiglia attraverso la figura del padre morente.

L'incontro tra padre e figlia è costruito intorno a una totale assenza di dialogo. Quando entra nella camera dove lui riposa, ormai allo stremo delle forze, Irene si trova davanti una larva:

> Appena fuori dal cerchio luminoso un uomo che sembrava anziano e molto malato, con gli occhi semichiusi, sedeva su una poltrona reclinabile […]. Irene guardò le caviglie bianche e sottili dell'uomo. I capelli erano lunghi e radi, le mani se ne stavano abbandonate senza forza sui braccioli. La sua bocca, dalla piega naturalmente sprezzante, sembrava adesso nient'altro che una ferita.[135]

A questo punto tocca alla madre, intenta a imboccarlo, fare le presentazioni e dire alla figlia che quel fagotto di vestiti abbandonato sulla sedia è suo padre. E, infatti, Ester «trasse un sospiro per darsi coraggio»:

> "Questo…".

---

[133] Ivi, p. 16.

[134] Luca Doninelli, *Tornavamo dal mare*, Garzanti, 2004.

[135] Ivi, p. 165.

> Ma le vennero ugualmente le lacrime. Inghiottì, si morse un labbro. Il mento le tremava. Poi, con l'ultimo filo di voce, "questo", disse, "è il tuo papà…".[136]

Irene non resiste a tanto e fugge da quella stanza angusta in cui ha scoperto di avere un padre ormai morto, di cui ignorava tutto tranne le gesta terroristiche. La ragazza vivrà per sempre con il dubbio di non sapere nulla del padre, delle scelte che ha fatto, di cosa provava nel farle, di cosa prova adesso che la sua vita va spegnendosi.

> Altre domande premevano, a proposito di quell'uomo. C'era ancora dell'odio in lui? Forse sì: forse, pensò Irene, sconfortata, nessuna sofferenza fisica può liberare un uomo da una vita fatta di sospetti, processi sommari – anche interiori, se non intimi – e condanne a morte. La maledizione può oltrepassare i confini di una vita umana: questo lo sapevano bene gli antichi, secondo i quali gli spiriti malvagi sopravvivevano alla corruzione del corpo.[137]

Tutti questi interrogativi, però, sono destinati a rimanere senza risposta: Irene non vedrà più suo padre e non riuscirà a realizzare il semplice desiderio della «mano di un papà che la sera, dopo una giornata di mare, tolga, sulla porta di casa, la sabbia rimasta sulle gambette svelte ma stanche del suo bambino».[138]

La contemplazione della morte del padre e del lento disfacimento del corpo è al centro del romanzo di Giacomo Sartori *Anatomia della battaglia*[139] che, come recita l'aletta di copertina, «non è un romanzo psicanalitico; non è un romanzo politico; non è un romanzo familiare. È, si potrebbe dire, un romanzo sull'ambiguità del sentimento eroico». È ancora di più un romanzo sul padre, un romanzo su quel corpo, sul suo venir meno, sull'assottigliarsi della presenza fisica fino alla completa sparizione. Ed è proprio per prepararsi a questa assenza, che il protagonista del libro incomincia a raccontare la sua storia di giovane terrorista, affiancandola a quella del padre, fascista mai pentito, uomo forte e tutto d'un pezzo, che gli farà scoprire quanto nel-

---

[136] Ivi, p. 166.

[137] Ivi, p. 179.

[138] Ivi, p. 181.

[139] Giacomo Sartori, *Anatomia della battaglia*, Sironi, 2005.

le sue scelte politiche ed esistenziali avesse contato, in maniera muta e sottile, l'esperienza del genitore e il suo modo eroico di affrontare la vita.

> Io gli ero riconoscente, che a differenza degli altri genitori non mi avesse mai criticato per i cortei o le occupazioni […]. Ce l'aveva con i democristiani e i socialisti, non con i comunisti. […] E forse preferiva pur sempre che a differenza dei miei fratelli mi battessi per qualcosa, come alla mia età aveva fatto anche lui. Il mio comunismo era altrettanto integro del suo fascismo, altrettanto intransigente: forse per qualche aspetto si riconosceva. Ci rispettavamo come combattenti di opposte coalizioni, ma con un unico nemico.[140]

Il protagonista decide di aderire alla sinistra extraparlamentare proprio per "reazione" al fascismo del padre, ma anche perché nella sua famiglia esisteva una singolare differenza tra adulti e bambini:

> La differenza […] era che questi ultimi non avevano vissuto la GUERRA. Non avendo vissuto la GUERRA i bambini erano appunto dei bambini, e verosimilmente lo sarebbero stati tutta la vita. Perché l'unico modo per sapere cos'era la guerra era averla FATTA: chi non aveva FATTO LA GUERRA non poteva capire in cosa consistesse la vita, non l'avrebbe mai capito. Quello che avevano in comune mio padre e mia madre, l'unica cosa che mitigava sporadicamente la loro irriducibile inconciliabilità, era la guerra.[141]

La partecipazione alla lotta armata è un'ammissione di come una simile differenza fosse ritenuta vera anche dal protagonista, che infatti ha scelto di andare a combattere una guerra diversa da quella del padre (volontario nel secondo conflitto mondiale e nell'esercito dei repubblichini), ma con uguale coraggio e intransigenza. Solo così sarebbe stato considerato un adulto e non un ragazzo viziato come i figli degli amici ricchi della madre che, stando alle parole del padre, «per opportunismo politico e per interesse votavano il partito cattolico di maggioranza».[142]

Come si è visto, per il protagonista e i compagni, la scelta del terrorismo coincide con il proseguimento della lotta armata sui monti contro il nazifa-

---

[140] Ivi, p. 40.

[141] Ivi, p. 16.

[142] Ivi, p. 22.

scismo. Lo conferma la storia di Beppe che «rinuncia a vedere il figlio di un anno: ha fatto voto di clausura».[143]

> Sotto la contrizione di facciata si intuiscono la soddisfazione e l'orgoglio: finalmente segue le orme del padre partigiano che tuttora due volte l'anno va a oliare le armi nascoste alla fine della guerra.[144]

Per motivi opposti e, al contempo, medesimi il protagonista di *Anatomia della battaglia* decide di fare politica attiva e a quattordici anni taglia i ponti con i genitori:

> 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.[145]

È la descrizione di un sentimento ambiguo: da un lato la scelta dell'impegno politico suona come una sorta di ribellione adolescenziale: si decide di essere "contro i genitori" e le motivazioni politiche sono minime (non si sceglie di diventare comunisti perché indignati dalla povertà e dall'ingiustizia, ma per fare uno sgarbo al padre). D'altro canto, questa scelta afferma la volontà del protagonista di essere alla pari con il proprio padre, che viene visto come modello.

La battaglia, che il protagonista conduce per diventare adulto e per conoscere la vita è destinata al fallimento, come lo è stata, per motivi diversi, quella del padre. In una simile dissezione di corpi e sentimenti è la sconfitta a farla da padrona e a dare un segno di eroicità agli atteggiamenti del padre, che non si arrende alla storia e alla malattia. L'atteggiamento più eroico che il protagonista riconosce al padre è il suo non darsi per vinto anche quando la sconfitta è certa.

> Lui però adesso non era più quello di prima: le sue spalle cadevano sui lati, la sua voce era sfilacciata, scemava sul finire delle frasi. Il ventennio e la guerra erano ormai lontani anni luce, appartenevano a un periodo senza più mordente sul presente: un capitolo come un altro

---

[143] Ivi, p. 108.

[144] Ibidem.

[145] Ivi, p. 19.

> della Storia. La depressione […] si era portata via le ultime scorie di quel passato che per lui era sempre stato così importante, come una mareggiata che lava e spiana la sabbia.[146]

È la descrizione di un reduce, e reduce, infatti, è il protagonista del romanzo, sopravvissuto agli anni di piombo, che ha cercato rifugio in Africa. La presa di coscienza di tutto ciò avviene proprio quando si specchia nei gesti del padre, mentre entrambi salgono in montagna:

> Ma anche le nostre velleità rivoluzionarie, mi dicevo ricalcando i suoi passi lenti e implacabilmente regolari, erano ormai una nebbia lontana. La Storia aveva fatto una delle sue piroette da illusionista, aveva trasformato la lucente lama di acciaio in un fazzoletto senza consistenza né peso. […] Eravamo entrambi dei reduci, degli sconfitti, anche se non potevamo dircelo. Io ero più precoce di lui, ero già vecchio a ventisette anni.[147]

È un cammino che ha come conclusione naturale la sconfitta e la morte: la ricerca del protagonista, il suo viaggio nel corpo e nella vita propria e del genitore, si conclude con lo smacco finale. Nel romanzo, il protagonista indaga anche sulla figura del nonno, di cui in famiglia si tace un passato forse scomodo e terribile:

> Probabilmente mio nonno non era responsabile solo del trasferimento in Germania dei lavoratori coatti, era davvero colpevole anche della deportazione di un numero imprecisato di prigionieri politici, forse anche di qualche ebreo. A dispetto dell'edulcorata versione familiare aveva delle precise e gravissime responsabilità.[148]

Le colpe dei padri e dei nonni pesano sulle spalle dei figli. La storia dei propri genitori è intimamente legata a quella delle giovani generazioni: anche Sartori crea un legame tra la mai pacificata storia dell'Italia fascista e della sua liberazione, e il terrorismo anni Settanta, ma qui si è di fronte a un meccanismo di azione e reazione, che non riesce a nascondere una colpevolezza mai espiata completamente:

---

[146] Ivi, p. 42.

[147] Ibidem.

[148] Ivi, p. 241.

E quindi anch'io in qualche modo, […] ero responsabile. Il mio stesso coinvolgimento nel terrorismo andava riletto alla luce di quella macchia non espiata. Sapevo che prima o poi avrei dovuto osservare da vicino quel grumo scuro dentro di me. Ma nell'impellenza della crisi che vivevo l'istinto mi incitava a soprassedere, mi dicevo che per il momento dovevo provare a vivere.[149]

[149] Ibidem.

Capitolo quinto

Ipotesi di purità

5.1 Un'azione di violenza

Durante il concerto del Primo maggio 2006, organizzato da CGIL, CISL e UIL a Roma, alla piazza bastano quattro accordi per esplodere in un boato. La canzone è *Contessa*. Nel corso dell'esecuzione c'è, però, anche nell'ascoltatore più disattento, un certo stupore: le parole delle strofe non tornano rispetto alla memoria, è una *Contessa* diversa da quella sentita per anni. Nei giorni successivi i giornali riportano la *querelle* tra l'autore della canzone, Paolo Pietrangeli, e il gruppo dei Modena City Ramblers.

Su «La Stampa» del 3 maggio 2006, a firma di Franco Giubilei, leggiamo un titolo: "*Contessa* fa il *restyling*. Via le strofe rivoluzionarie". L'occhiello recita: «Un gruppo rock ha "ammorbidito" le parole del celebre brano di protesta».

A leggere in sinossi le due strofe la revisione è stata tutt'altro che indolore. «I compagni dai campi e dalle officine» sono diventati «i compagni precari e sottopagati», che non scendono più in «piazza a picchiare» ma vanno «in piazza a manifestare». Nella versione originale si grida: «Ma se questo è il prezzo/vogliamo la guerra/vogliamo vedervi finir sottoterra». Nell'altra si dice: «Ma se questo è il prezzo/siamo pronti a gridare/che questo sistema/dobbiamo cambiare». La rivoluzionaria *Contessa* si è trasformata in un testo "socialdemocratico". A catturare l'interesse è la riflessione che ha portato il gruppo a riscrivere questo classico della canzone di protesta.

Massimo Ghiacci, membro storico della band, dice: «Da quando cantavamo in concerto *Contessa* sono cambiate molte cose: gli omicidi Br di D'Antona e Biagi e poi, nel 2001, il G8 di Genova con la morte di Carlo Giuliani. Allora abbiamo deciso di stare molto attenti a quel che dicevamo nelle canzoni. Dopo i fatti di Genova avevamo smesso di cantarla dal vivo, perché contiene passi potenzialmente pericolosi se decontestualizzati. Voglio dire che se venisse presa alla lettera e qualcuno si comportasse di conseguenza ci potrebbero essere problemi seri. Allora abbiamo cambiato la parte di testo relativo alla lotta rivoluzionaria, in cui oggi non possiamo assolutamente riconoscerci».

Paolo Pietrangeli difende la sua opera come fotografia di un momento: «È sbagliato come principio: così ne fai una specie di edulcorazione, mentre la cosa bella di *Contessa* è la voglia di cambiare tutto, di stravolgere tutto dalle fondamenta. Se l'annacqui così non rimane niente».

Dietro queste riflessioni si nasconde un problema complesso, che viene appena toccato dall'articolo e dalle dichiarazioni dei protagonisti, ovvero quello della violenza, parola che crea imbarazzi silenziosi da parte dei protagonisti del periodo.

La rappresentazione dello scontro è presente nei libri presi in esame, che mancano, però, di una riflessione rispetto a una pratica endemica negli anni Settanta.

Le parole di Pietrangeli sembrano confermare questo atteggiamento: *Contessa* rappresenta un documento storico che non può essere discusso, è l'istantanea di un tempo verso il quale non ci sono rimpianti, ripensamenti, né tanto meno revisioni.

È importante, però, dare notizia di uno dei pochi ragionamenti sulla violenza a firma di Anna Bravo che, per le pagine di «Genesis», scrive un lungo saggio-riflessione dal titolo "Noi e la violenza. Trent'anni per pensarci".[150]

Il tema trattato tocca marginalmente ciò che sto studiando, perché focalizza la propria attenzione su tematiche (si perdoni la grossolana semplificazione) più strettamente femminili.

La riflessione iniziale, però, incide su un nervo scoperto per tutti e ha il merito della chiarezza:

> […] vorrei aggiungere il rapporto irrisolto con la violenza. Non la violenza che lo stato e i gruppi neofascisti hanno rovesciato sui movimenti, non la violenza esercitata contro il corpo delle donne, ma quella di cui in vario grado portiamo una responsabilità per averla agita, tollerata, misconosciuta, giustificata – una questione che è rimasta fuori o ai margini estremi della ricerca storica e della riflessione politica.[151]

Le parole della Bravo mettono in evidenza come la violenza abbia una duplice faccia, quella subìta e quella agìta. Solitamente le narrazioni fin qui esaminate possiedono una medesima anomalia: 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 passa-

---

[150] Anna Bravo, "Noi e la violenza. Trent'anni per pensarci", in «Genesis. Rivista della Società Italiana delle Storiche», III/1, 2004. Per la numerazione delle pagine ho fatto riferimento al testo scaricabile dal sito della Società delle Storiche (www.societadellestoriche.it).

[151] Ivi, p. 1.

to 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".

Ciò avviene per quasi tutti i romanzi e conferma quello che, in un intervento su «Nazione Indiana», Giacomo Sartori scrive a proposito di una «retorica»[152] dei romanzi sugli anni di piombo, fatta di «interpretazioni convenzionali che la nostra società ha su di essa, senza ricucire in modo originale i fili della storia e delle reazioni psicologiche, senza crearsi degli strumenti linguistici idonei per farlo».[153]

Un simile tipo di scrittura sottintende, a mio avviso, il pensiero riassunto nelle parole di Erri De Luca che afferma come «siamo stati tutti responsabili di quanto è accaduto», e conclude: «Ognuno di noi avrebbe potuto uccidere Calabresi».[154]

Questo ragionamento, che si riveste di una patina d'eroica e religiosa accettazione, nasconde in realtà una volontà assolutoria, come evidenziato dalla Bravo:

> Dire "ognuno" non è solo un'iperbole, è la teoria del "tutti colpevoli", che può facilmente rovesciarsi in "nessun colpevole", e che consegna all'irrilevanza i contrasti interni. Non è stato per caso o perché non gli era stato chiesto che qualcuno/a ha rifiutato di partecipare a determinate pratiche, e anche fra chi ha accettato potevano esserci responsabilità diverse. […] Ma – almeno su una cosa De Luca ha ragione – si poteva essere estranei, innocenti no.[155]

Le parole di Erri De Luca e le interessanti riflessioni della Bravo mi portano a formulare alcune domande: quando e perché una persona diventa vittima e un'altra bersaglio? "Cosa" divide la prima dalla seconda? E ancora, qual è la discrepanza che porta a raccontare la violenza subìta e a giustificare quella agìta? Quando e dove è situabile il processo mentale in cui la memoria dei propri martiri si affianca all'oblio delle proprie vittime?

---

[152] In questo contesto il termine non è usato in modo spregiativo ma tecnico, per indicare l'analisi delle funzioni espressive e delle scelte lessicali e stilistiche fatte dai diversi autori.

[153] Giacomo Sartori, "Gli anni di piombo, Berlusconi, la lingua", in «Nazione Indiana» (www.nazioneindiana.com), 30 marzo 2006.

[154] Claudio Sabelli Fioretti, "Terzo grado", in «Magazine del Corriere della Sera», 9 settembre 2004.

[155] Anna Bravo, "Noi e la violenza", cit., p. 20.

Sono interrogazioni complesse che potrebbero trovare risposta solo se, come immagina Cimatti in *Piombo*, i morti potessero prendere vita e parola. La risposta assolutoria fornita dai testi analizzati in questa sede, invece, è formulata da De Luca:

> […] quella era la parte migliore della gioventù di questo paese, dal dopoguerra in avanti. La parte migliore: compresa quella che è andata alla malora con il terrorismo e con l'eroina. La peggiore è rimasta a casa in quegli anni, la pessima è sugli schermi.[156]

Con l'idea della «meglio gioventù», l'autore napoletano salva sé e gli altri rinunciando all'innocenza – «siamo tutti colpevoli» – per qualcosa di inattaccabile come la convinzione di essere puri. Perciò, quanto è successo nelle piazze durante gli anni Settanta non deve essere giudicato dai tribunali, perché riguarda un nucleo intangibile di purità che non può essere scalfito in nessun caso. I gesti, gli atti (lanciare le molotov, gambizzare, uccidere) sono accessori rispetto a questo grumo di "io collettivo", che non è trattabile, perché puro, santo e, come tale, buono.

Il che spiega anche l'impossibilità del bersaglio di trasformarsi in vittima. Le narrazioni sugli anni di piombo faticano a definire vittime coloro che sono morti a causa di azioni terroristiche, perché a loro non viene riconosciuto tale *status*. Una vittima, infatti, è per sua natura "buona" e i morti negli attentati compiuti dai terroristi venivano scelti perché percepiti come "cattivi" e quindi, per definizione, destinati a perdere e scomparire.

Attraverso questa lente si può interpretare la lettera dedicatoria che De Luca scrive per l'autobiografia di Prospero Gallinari, uscita per i tipi di Bompiani.[157] Se, per assurdo, la lettera venisse letta da una persona completamente ignara della natura delle Brigate Rosse,[158] questa si troverebbe di fronte al ritratto di un uomo integerrimo:

> Malgrado il tuo continuo richiamo a una ragione politica, credo che le tue scelte siano dipese da una tua rettitudine, da una misura che ha per unità di peso il palmo di una mano.

---

[156] Erri De Luca, *Una storia di strada*, in AA.VV., *In ordine pubblico. 10 scrittori per 10 storie*, a cura di Paola Staccioli, Fahrenheit 451, 2005, p. 75.

[157] Prospero Gallinari, *Un contadino nella metropoli. Ricordi di un militante delle Brigate Rosse*, Bompiani, 2006.

[158] Anche se periodicamente sui giornali vengono pubblicate ricerche, indagini che mostrano come soprattutto tra i giovani la storia degli anni Settanta sia un completo buco nero.

Un uomo che ha sperimentato su di sé la solitudine, come quando si parla della «clausura ostinata e ostile verso chiunque», quella degli anni Ottanta, che Gallinari vive in prigione:

> Tu l'hai smaltita nella spezzettata comunità delle prigioni, nelle discussioni, nei documenti politici, ultime voci degli ammutoliti.

È un ritratto agiografico: dell'uomo Prospero Gallinari vengono descritte l'accettazione della solitudine, la probità morale, la saggezza («tu sei una persona d'ascoltare»), la *pietas* verso i compagni («ho apprezzato […] il tuo modo di nominare le persone»), e infine la pazienza verso la sofferenza «procurata dal comportamento di molti compagni fidati». È questa, proprio, un'idea martirologica che possiede in sé la rimozione del nemico.

5.2 La rimozione del nemico

Cosa è stata la violenza negli anni Settanta?

Si può dire che essa abbia rappresentato un *habitus* per la generazione di quegli anni, un vero e proprio orizzonte, dal quale non si poteva prescindere. Gabriele Marconi, nel suo *Io non scordo*, lo conferma raccontando la sua militanza politica (nel suo caso nell'estrema destra):

> è difficile spiegare quello che ci frullava nella testa… c'era un'assimilazione della violenza che non si può capire adesso… era un'atmosfera che coinvolgeva tutti, un po' belfastiana e un po' sudamericana. Bande, bombe, sbarre e tombe erano pane quotidiano per le redazioni di tutti i giornali. Pane e companatico.[159]

È interessante vedere come Marconi tenda, più volte nel suo racconto e soprattutto nella scelta delle epigrafi, a presentare sé e i propri compagni, come portatori di qualcosa di eroico, di sacro: «Non conosco la resa/né la paura/preferisco morire nel sole/nell'istante medesimo in cui il sole muore»[160] recita la poesia di Antonio Tentori posta in epigrafe al libro. Sono dello stesso autore anche i versi che si trovano in esergo: «Quanto sangue e solitudine costa/essere samurai/vivere una gioia pericolosa».[161]

---

[159] Gabriele Marconi, *Io non scordo*, cit., p. 101.

[160] Ivi, p. 7.

[161] Ivi, p. 187.

Un atteggiamento simile è condiviso da Alessandro Periser in *Avene selvatiche*, romanzo che possiede, come osserva Magris nella sua nota *Bildungsroman '70*, una cifra interpretativa più interessante nella «rappresentazione epica»[162] degli anni di piombo.

Già dalla scelta del nome del protagonista, Eurialo, l'autore sembra confermare che quanto andrà raccontando sarà un poema epico, scelta rafforzata dalla lingua aulica, sostenuta e antica con cui le vicende sono rievocate.

È uno "stile" che ha la funzione di schermare il racconto, di renderlo meno ustionante, per attutire le scene di violenza, facendole "arrivare" meno nette e più sfumate:

> Silvano soggiunse: "Mettiamoci tutti contro il muro!".
> Così fecero nel mentre i katanghesi avanzavano a passi decisi sotto i portici a una trentina di metri da loro. Quando quelli furono a una decina di metri Silvano estrasse fulmineamente il coltello e lo fece scattare bene in vista; immediatamente dopo, con gesto identico e sincrono, fecero lo stesso gli altri dodici e crepitarono altre dodici lame di coltelli. […]
> Gli occhi di Silvano sfavillavano grifagni così come quelli degli altri dodici, erano occhi pervasi da un'esaltazione fredda, i coltelli nelle loro destre erano saldi e le lame luccicavano d'un bagliore sinistro; qualcuno masticava gomma americana, qualche altro lasciava trasparire, come Silvano, dietro le labbra trucemente atteggiate, una specie di sorriso.[163]

Il precedente stralcio è uno dei possibili esempi presenti nel libro: un tale modo di raccontare si pone come *medium* tra lettore ed evento accaduto che viene, per l'appunto, travestito e camuffato sotto una patina epica volta a renderlo meno vivido e reale.

Anche Antonio Moresco, ne *Gli esordi*, consegna una descrizione volutamente epica degli scontri in piazza, in cui tutto, però, viene trasfigurato attraverso una lente grottesca.

> I piumanti stavano con gli occhi sbarrati, contro il muro.
> "Ecco… il tronchese!" sentii che stava sussurrando al mio fianco la voce, un po' assonnata.
> Un guerriero era arrivato balzando in silenzio contro il muro. Fece volare via con un calcio l'elmo di un piumante che si era lasciato cadere a terra, e stava seduto in silenzio, la schiena abbandonata contro

---

[162] Alessandro Periser, *Avene selvatiche*, cit., p. 268.

[163] Ivi, p. 110.

> il muro e le gambe disarticolate e allargate sul selciato. Sollevò molto in alto, con entrambe le mani, un tronchese. Si chinò improvvisamente in avanti. Un istante dopo capii che stava tranciando di netto il gozzo del piumante, e che l'esofago stava schizzando fuori come un tubo di gomma dalle carni.[164]

La scena descritta da Moresco è una sorta di fumetto: snatura la violenza, la fa diventare altro, la estirpa dal reale e la sposta in una dimensione più comoda, così da poterla eludere o mostrare eufemisticamente. Nella rappresentazione, anzi, c'è una certa compiacenza verso i dettagli crudi che finiscono per disinnescare la violenza in questione:

> "Hai visto? Gli ha conficcato tutto quell'ago in una narice…" sentii bisbigliare al mio fianco.
> "No, no, non può essere…" pensavo senza più spostare la testa, senza respirare.
> La suora nera aveva sfilato già tutto l'ago dalla narice. Ci stava passando sopra due dita, per pulirlo, si stava portando alle labbra i frammenti di cervello rimasti appiccicati, prima di rimetterlo ancora una volta, pazientemente, nelle maglie.[165]

Leggendo queste narrazioni si ha l'impressione di trovarsi davanti a un film:

> Poi ci sono altre corse per le scale, che generalmente corrispondono a certi momenti del liceo (chiamasi "risse", *of course*), ma il contorno di quelle è fatto di urla più roche e nessuna risata (a dire la verità, *quasi* nessuna… fateci caso: in ogni foto di risse, tra gente che si cazzotta e si prende a calci, c'è sempre uno che ride come se stesse guardando un film… deve essere una legge universale).[166]

Non a caso ne *Il paese delle meraviglie* di Culicchia è centrale la visione di un film che scombina completamente le percezioni dei due giovani protagonisti. Il film in questione è *Il mucchio selvaggio* (1969).

> Poi però c'è la scena della rapina in banca. E la violenza bestiale che si sprigiona dallo schermo ammutolisce le ragazze e frena perfino

---

[164] Antonio Moresco, *Gli esordi*, cit., p. 248.

[165] Ivi, pp. 249-250.

[166] Gabriele Marconi, *Io non scordo*, cit., p. 26.

> Franz, che butta il pezzo di bambù e si mette a fissare affascinato i corpi che colpiti dalle pallottole cadono a terra al rallentatore. […] E quando i banditi si preparano a morire contro tutto e contro tutti e William Holden dice ai suoi *Andiamo* e insieme si incamminano per salvare l'amico torturato e affrontare tutto quanto l'esercito messicano, restiamo davvero fulminati.[167]

La violenza non è solo mostrata, ma subisce una teatralizzazione. Il gesto violento, con abili tecniche di regia, viene isolato, avulso dal contesto, rendendolo un atto che nega ancora una volta la presenza di chi lo subisce.

Ci si trova di fronte a una tensione rappresentata dalla scena finale, dove i protagonisti decidono di farsi massacrare perché, perduta ogni speranza, capiscono di non avere futuro. Una corsa verso il nulla, verso il proprio annientamento.

È, questa, un'altra anima degli anni Settanta che si incarnerà poi nel punk, dove il nichilismo, l'assenza di futuro e la critica senza costrutto daranno vita a una rivolta in cui il nemico è superfluo.

Il punk è il risultato finale del decennio, non solo dal punto di vista temporale, ma anche perché sancisce l'indifferenza verso il nemico. I grandi ideali della sinistra e i sogni epici dei militanti della destra finiscono entrambi accomunati nel ritornello di una canzone dei *Sex Pistols*: *No future*. Nessun futuro.

Non è quindi casuale che Gabriele Marconi inizi il suo romanzo descrivendosi come un punk in piena regola e fuori tempo massimo:

> E mi ritrovavo nelle stesse condizioni di quando ero partito, anzi, qualche metrata più in basso… "Ne avevi fatta di strada", direte voi. Veramente ci vivevo, per la strada, visto che ero diventato punk, con borchie, capelli crestati e tutto l'armamentario di rito.[168]

Così come è pervaso da una furia punk il capitolo finale di Culicchia, dove il protagonista, dopo la morte della sorella, terrorista, vive in una sorta di clausura autistica e sorda:

> Ascolto musica.
> Tutto il giorno.
> Tutta la notte.
> Tutti i giorni.
> Tutte le notti.

---

[167] Giuseppe Culicchia, *Il paese delle meraviglie*, cit., p. 137.

[168] Gabriele Marconi, *Io non scordo*, cit., pp. 9-10.

> Hanno abbattuto anche la mia quercia. Era sul percorso della superstrada. Guardo la maglietta che ho addosso.
> IO ODIO TUTTI, c'è scritto.
> IO ODIO TUTTI.
> IO ODIO TUTTI.
> IO ODIO TUTTI.[169]

L'«Io odio tutti» di Culicchia è simile al «siamo tutti colpevoli» di Erri De Luca. In questo caso l'odio generalizzato si trasforma in odio per nessuno, atteggiamento che nasconde in sé un processo più o meno consapevole, in cui il nemico diventa un indeterminato "tutto" cui è più facile opporsi.

Tornando all'inizio di questo capitolo, si noterà che una delle motivazioni della revisione di *Contessa* erano stati i fatti di Genova. Nel luglio del 2001, infatti, nel capoluogo ligure, Carlo Giuliani muore durante un violentissimo scontro di piazza. Questo drammatico fatto di sangue spalanca una memoria, una serie di ricordi e di racconti, in cui s'imbastiscono le storie dei vari "Carlo Giuliani" degli anni Settanta. Quando la violenza da raccontare è quella subìta, la strategia delle narrazioni si modifica: gli autori eleggono un nuovo registro, divenendo più diretti, cercando di far presa sui sentimenti e lasciando che l'emozione traspaia; questo perché deve risultare chiaro agli occhi del lettore che certi morti sono "diversi" rispetto a chi è rimasto ucciso dal fuoco degli attentati terroristici.

In particolare, è interessante leggere e confrontarsi con un libro di racconti di autori vari, edito nel 2005 da Fahrenheit 451. Il testo si intitola *In ordine pubblico. 10 scrittori per 10 storie*, che la bandella di copertina riassume così:

> Dieci scrittori per narrare le storie di dieci ragazzi che negli anni Settanta hanno perso la vita in piazza, uccisi dalle forze di polizia. Colpiti da candelotti lacrimogeni, da proiettili sparati ad altezza d'uomo o travolti da camionette durante cariche contro i cortei.
> Oppure per mano dei fascisti, davanti a poliziotti che non hanno fermato gli assassini.
> Storie assolute, definitive. In contrasto con l'età dei protagonisti, tutti intorno ai vent'anni, come Carlo Giuliani.
> Piccole storie da custodire non solo nell'intimità della memoria individuale, ma anche in quella collettiva.

---

[169] Giuseppe Culicchia, *Il paese delle meraviglie*, cit., p. 315.

L'assolutezza e il carattere definitivo delle storie sono evidenti anche dopo un semplice spoglio dei racconti, la maggior parte dei quali narra in presa diretta un *hic et nunc* dell'emozione che li rende simili a certi *acta* dei martiri.

In queste pagine Carlo Giuliani è, nelle intenzioni degli autori, la dimostrazione dell'eternità dell'oppressione; non è un caso, infatti, che molti dei protagonisti dei racconti siano "figura" del giovane morto negli scontri di Genova:

> Non posso credere che nel 2001 un questore o un ministro degli interni possa coprire l'assassinio di un giovane da parte dei carabinieri, oppure che qualcuno cerchi alibi per uccidere manifestanti trasformando l'omicidio in legittima difesa.[170]

> "Temo proprio che anche per l'omicidio di Carlo Giuliani finirà allo stesso modo" riflette Federico a voce alta. Subito dopo, nella stanza, torna il silenzio, quel silenzio che accomuna il rispetto per le morti ingiuste e lo sconcerto per l'impunità di chi le ha provocate.[171]

Ciò che interessa qui non è stabilire un principio di giustizia e di verità sulla morte di Carlo Giuliani, quanto vedere come quel tremendo episodio abbia influito sulla narrativa degli anni di piombo e come la sua morte abbia evidenziato un "vizio di forma" dei romanzi analizzati, ovvero la tentazione di idealizzare i propri morti e di "dimenticare" gli altri.

Paola Staccioli, la curatrice della raccolta, avverte come i racconti non siano stati scritti seguendo ragioni di verità:

> Gli scritti esprimono certamente un punto di vista "partigiano". Ma non è scorretto manifestare le proprie posizioni, se onestamente dichiarate. La mistificazione sarebbe tentare di nasconderle dietro una presunta oggettività. Questa raccolta non ha l'aspirazione di spiegare ragioni e "verità" delle diverse parti in campo. Intende comunicare emozioni, pensieri, sensazioni di una storia partecipata e vissuta in prima persona.[172]

La sua, però, è una posizione che stride rispetto all'idea di aver dato ai lettori racconti definitivi, assoluti e, in un certo senso, assolutori. Sono storie

---

[170] Ivo Scanner, *Sognando il 2001*, in AA.VV., *In ordine pubblico*, cit., p. 23.

[171] Stefano Tassinari, *La dolcezza complice degli anni*, in AA.VV., *In ordine pubblico*, cit., p. 44.

[172] Paola Staccioli, *Introduzione*, in AA.VV., *In ordine pubblico*, cit., p. 12.

in cui la verità non è la semplice ricostruzione dei fatti, ma qualcosa di più profondo. Sono testimonianze di purità.

La purezza che Erri De Luca immaginava per tutte le persone della meglio gioventù trova qui le sue diverse incarnazioni. In un contesto del genere, testimonianza e martirio tornano a essere termini sovrapponibili. L'autore dà conto della morte innocente di un ragazzo ucciso per le sue idee e, come tale, ne proclama la giustezza. Viene da chiedersi quale sia la differenza "ontologica" tra questi ragazzi e gli uomini della scorta di Moro.

È una domanda cui i racconti non possono rispondere, perché la rimozione del nemico nelle loro pagine diventa totale. Non esistono i nemici, ma solo i morti di una delle due parti che testimoniano la brutalità dello Stato, sorta di Leviatano indistinto e rimasto, brutale, sullo sfondo.

Non dare al nemico un carattere di verità e di realtà, non riconoscerlo come tale, cioè come avversario in una guerra, è la pecca maggiore della raccolta. Il nemico rimane incognito. L'unica narrazione ammessa è quella della violenza che si subisce, l'altra – quella che si fa, che si compie contro gli altri – è indicibile perché, paradossalmente, finirebbe per disinnescare l'intento più profondo di queste storie.

I romanzi sull'omicidio Moro, ad esempio, si ritraggono davanti al cadavere dello statista. Inizialmente pensiamo che il motivo di tale atteggiamento sia la pietà, il pudore davanti a un uomo morto, abbandonato nel bagagliaio di una R4 rossa in una strada del centro di Roma.

Per il movimento, la vista di quel corpo rappresentò la fine della sua presunta innocenza. Fu come guardare in faccia il nemico. Si comprese l'essenza vera, inimmaginabile, della guerra e del peso che "l'eliminazione" dell'avversario portava con sé.

Paradossalmente, nel momento in cui il nemico è colpito, la meglio gioventù si desta di soprassalto da un sogno: non stava combattendo una guerra, ma una rivolta che contemplava solo a livello teorico la presenza di un antagonista.

Perciò Bellocchio, in *Buongiorno, notte*, sceglie un finale diverso dalla realtà dei fatti, nel quale lo statista si libera e fugge dal covo dove era prigioniero. Una tale immagine di libertà e di leggerezza ha fatto dichiarare a molti che quella di Bellocchio fosse un chiusa illusoria. In realtà, essa smaschera una illusione: se il nemico non è morto, allora tutto può continuare, perché l'innocenza non è perduta. Il finale di *Buongiorno, notte* è l'ultima e artificiosa rimozione del nemico.

Capitolo sesto

La tragica "elusione"

6.1 La stanza dello scirocco

La figura di Aldo Moro, magra per gli stenti subiti durante la prigionia, esce dalla sua piccola cella. Nell'appartamento tutti dormono e il prigioniero se ne va. Non ha istinti di rabbia o rivalsa. Potrebbe colpire i carcerieri nel sonno e vendicarsi per quanto ha dovuto soffrire. Potrebbe anche, dopo aver respirato l'aria primaverile, fermarsi a una cabina telefonica e chiamare qualcuno. Sarebbe una telefonata molto diversa dalle altre.

Sono Aldo Moro, direbbe a uno dei suoi amici più fidati, certamente a Franco Tritto, mi trovo a pochi metri da via XXX e sono libero. Chi mi ha rapito è ancora dentro: dormono tutti, profondamente, ecco l'indirizzo.

È il pensiero di un momento, infatti chi mai gli crederebbe? Aldo Moro si riprende da questa fantasticheria e decide di camminare il più speditamente possibile verso un luogo sicuro e distante da quello dove fino a oggi è stato trattenuto.

L'onorevole cammina e noi, stupiti, lo vediamo leggero, come se avesse sconfitto la forza di gravità, in una bolla d'aria. Non ci stupiremmo che, per la gioia della libertà riacquisita, si mettesse a correre. Ai nostri occhi quei passi rapidi sull'asfalto umido di un mattino romano somiglierebbero a un ballo. Come in un film di Charlot, dove il vagabondo esce di scena e, quando il buio lo sta per inghiottire, saltella, toccandosi i talloni.

In questo modo nessuno è colpevole, pensa Aldo Moro, mentre va incontro alla libertà. Non ha, né mai ha avuto, sentimenti di odio nei confronti dei brigatisti. Si dirige verso casa pensando che passeranno alcuni giorni, forse qualche mese, e tutto tornerà come prima: lui a presiedere il più grande partito democratico italiano e loro a sobillare e a rivoltarsi contro lo Stato.

Per un attimo questa fantasia sembra arrivare telepaticamente anche agli uomini che dormono nell'appartamento oramai vuoto. Sulla fronte gli si disegna una sorta di sollievo, i muscoli tradiscono un'incognita rilassatezza. L'incubo è finito, quell'uomo in carne e ossa è sparito per lasciare nuovamente il campo all'"idea Aldo Moro", figura compromessa con il potere, con lo Stato, che sarà facile eliminare alla stregua di un pensiero molesto.

Come sappiamo, le cose non andarono così, se non per il fatto che Franco Tritto, amico della famiglia Moro, ricevette una telefonata in cui un esponente delle Brigate Rosse annunciava la morte del presidente della Demo-

crazia Cristiana e rivelava il posto dove sarebbe stato possibile rinvenire il povero corpo.

Eppure, guardando le immagini, leggendo le cronache e spulciando i diversi resoconti storici, ci si convince che la storia del rapimento trova la sua ragione d'essere più profonda nella letteratura. Ci si convince che quei giorni e quei personaggi sono il romanzo che si dovrebbe scrivere.

E la convinzione si rafforza, non perché i fatti in sé siano romanzeschi, come sostiene Giacomo Sartori nel suo intervento su «Nazione Indiana»:

> 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".[173]

ma proprio perché gli accadimenti sfuggono a qualsiasi logica di realtà e si presentano scritti da una mente narrativa.

Ciò che avviene durante il sequestro Moro, il modo in cui i fatti che caratterizzeranno questa vicenda si concatenano gli uni agli altri, è da ascrivere alla letteratura.

> L'impressione che tutto nell'*Affaire* Moro accada, per così dire, in letteratura, viene principalmente da quella specie di fuga dei fatti, da quell'astrarsi dei fatti – nel momento stesso in cui accadono e ancora di più contemplandoli poi nel loro insieme – in una dimensione di conseguenzialità immaginativa o fantastica indefettibile e da cui ridonda una costante, tenace ambiguità. Tanta perfezione può essere dell'immaginazione, della fantasia; non della realtà.[174]

L'affaire Moro di Sciascia rappresenta certo un *unicum* in questa serie di testi che raccontano il terrorismo: prima di tutto, perché non è un romanzo ma un saggio in cui l'autore siciliano analizza con acume e abilità le lettere di Moro, i comunicati delle Br e l'immane mole di materiale cartaceo prodotta nei giorni del sequestro (senza dimenticare che si tratta di un testo scritto a caldo nei mesi successivi) tramite gli strumenti della letteratura.

Ciò è possibile perché ogni cosa riguardante questo "caso" risulta più comprensibile, più chiara e netta se per interpretarla usiamo i mezzi forniti dalla critica letteraria.

---

[173] Giacomo Sartori, "Gli anni di piombo, Berlusconi, la lingua", cit.

[174] Leonardo Sciascia, *L'affaire Moro*, cit., p. 29.

Il lavoro dello scrittore siciliano è una lettura semiologica profondissima, avvenuta nella convinzione che tutta la minuzia di avvenimenti sia parte di qualcosa di ben più enigmatico e oscuro.

Sciascia è consapevole di essere stato protagonista di un evento grandioso e potente e ne scrive subito con profonda lucidità:

> Nel farsi di ogni avvenimento che poi grandemente si configura c'è un concorso di minuti avvenimenti, tanto minuti da essere a volte impercettibili, che in un moto di attrazione e di aggregazione corrono verso un centro oscuro, verso un vuoto campo magnetico in cui prendono forma: e sono, insieme, il grande avvenimento appunto […]: le parti, sia pure molecolari, trovano necessità – e quindi spiegazione – nel tutto; e il tutto nelle parti.[175]

Il "centro oscuro", dove ogni cosa precipita, ha a che fare con lo strano mutamento antropologico e sociale che Pasolini aveva descritto nel celeberrimo *La scomparsa delle lucciole* e che viene preso a riferimento dall'autore dell'*Affaire*. C'è un legame stringente tra la sparizione di questi insetti e il *Palazzo*: «Pasolini – scrive Sciascia – voleva processare il *Palazzo* quasi in nome delle lucciole»[176] e con il *Palazzo* doveva essere messa a giudizio la Democrazia Cristiana e «specialmente Aldo Moro: cioè (per una enigmatica correlazione) colui che appare il meno implicato di tutti nelle cose orribili che sono state organizzate dal 1969 ad oggi».[177]

Così entra in scena il protagonista, Aldo Moro:

> È come se […] soltanto Aldo Moro continuasse ad aggirarsi: in quelle stanze vuote, in quelle stanze già sgomberate. Già sgomberate per occuparne altre ritenute più sicure: in un nuovo e più vasto *Palazzo*. E più sicure, s'intende, per i peggiori. "Il meno implicato di tutti", dunque. In ritardo e solo: e aveva creduto di essere una guida. In ritardo e solo appunto perché "il meno implicato di tutti". E appunto perché "il meno implicato di tutti" destinato a più enigmatiche e tragiche correlazioni.[178]

---

[175] Ivi, p. 31.

[176] Ivi, p. 14.

[177] Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*, cit., p. 133.

[178] Leonardo Sciascia, *L'affaire Moro*, cit., p. 15.

Aldo Moro si presenta ai nostri occhi con le fattezze del capro espiatorio. Con *L'affaire Moro*, Sciascia scrive una tragedia, l'unica – lucida e profonda – che la letteratura italiana contemporanea annoveri tra le sue fila. Quando Moro fa la sua comparsa nel libro, il destino del suo personaggio è già segnato; noi lettori già siamo al corrente della sua fine, già abbiamo davanti agli occhi il suo corpo nel bagagliaio di un'auto rubata.

Siamo a conoscenza di tutto eppure seguiamo Sciascia nel ripercorrere la sua storia, rileggiamo con lui le sue lettere, i comunicati, l'appello di Paolo VI. Proprio come quando assistiamo alla storia di Edipo: ne conosciamo l'esito finale eppure rimaniamo coinvolti da quella narrazione, perché essa ci riguarda, perché ci porta a fare un'esperienza profonda di noi.

Questa consapevolezza sta tutta nel coinvolgimento profondo che ci lega alle ragioni del libro e dei suoi protagonisti. Proprio come nella tragedia, quando lo spettatore soffre con il protagonista e ne ripercorre i gesti, sperando fino all'ultimo in una soluzione diversa, conscio, però, che una è la fine e sempre quella sarà in eterno.

Semplificando, è questo il meccanismo che porta alla catarsi; è a questo che Sciascia fa riferimento quando, per una corretta lettura dell'*Affaire Moro*, parla dell'importanza dell'immedesimazione:

> Nell'*affaire* Moro si presentava la necessità di un duplice processo di immedesimazione: con le Brigate rosse […] e con Moro, prigioniero che mandava dalla prigione messaggi da decifrare secondo quel che "gli amici" conoscevano di lui – pensieri, comportamenti, abitudini e idiosincrasie – e secondo immedesimazione alle condizioni in cui si trovava.[179]

Il libro procede come un giallo, l'autore mette insieme gli indizi uno per uno, li unisce e li fa collimare, ma è una indagine metafisica. È un giallo di cui si sa già tutto. Il grumo di verità che Sciascia vuole portare alla nostra attenzione non ha a che fare con polizia, indagini e magistrature, bensì riguarda un sentimento oscuro (tutto italiano), di cui Aldo Moro e gli uomini delle Brigate Rosse sono i portatori.

> Nel leggere i suoi messaggi e nel rischio corso ogni volta per recapitarli. Tanti piccoli gesti; tante parole che inavvertitamente si dicono, ma che provengono dai più profondi moti dell'animo […]. Tanti i momenti, che giorno dopo giorno – per più di cinquanta – possono insorgere ad affratellare il carceriere e il carcerato, il boia e la vittima. […].

---

[179] Ivi, p. 43.

> In una sua lettera – quella del 29 aprile – Moro ad un certo punto dirà: "La pietà di chi mi recava la lettera [*dei familiari, pubblicata da un giornale*, N.d.A.] ha escluso i contorni che dicevano la mia condanna [*da parte della Democrazia Cristiana*: *nel non voler trattare*, N.d.A.]". E direi che è il momento più alto, più cristianamente alto, toccato dalla tragedia.[180]

Sciascia stesso si chiede se in queste pagine «si stia […] facendo un romanzo».[181] E il personaggio di Moro, all'interno del testo, subisce una trasformazione. Lo si vede sciogliersi, mutare pelle e forma, diventare altro per mostrarsi nella sua nudità più essenziale.

> Moro comincia, pirandellianamente, a sciogliersi dalla forma, poiché tragicamente è entrato nella vita. Da personaggio ad "uomo solo", da "uomo solo" a creatura: i passaggi che Pirandello assegna all'unica possibile salvezza.[182]

È un mutamento fondamentale, perché aiuta a comprendere, a mettere a fuoco quell'elusione del tragico[183] che sto cercando di individuare nei romanzi qui analizzati. Sciascia non evita il tragico ma lo affronta e proprio perciò ci dà notizia di Aldo Moro, che passa da personaggio a creatura. È questo "scioglimento" a spaventare gli autori che ho preso in esame, i quali non accettano che un'idea (perché Aldo Moro era questo: un'ombra che figurava l'idea del Sistema Imperialista delle Multinazionali) diventi uomo, si faccia carne e sia davanti a tutti, lì, visibile antagonista.

La rimozione del nemico, di cui ho parlato nelle pagine precedenti, è qui ribaltata: proprio perché nemico, Aldo Moro diventa creatura viva e tragica.

L'autore siciliano, infatti, dedica pagine memorabili a indagare i sentimenti più chiusi e reconditi dello statista prigioniero. Sciascia, che fu fiero avversario di Moro, riesce a comprenderne il valore, perché non lo elude, non ha paura o pudore di parlarne, ma guarda in faccia la sua morte.

---

[180] Ivi, p. 98-99.

[181] Ivi, p. 78.

[182] Ivi, p. 76.

[183] Nella sua introduzione a *La nuova narrativa italiana* (Bollati Boringhieri, 1999, p. 9), Filippo La Porta parla di una «attitudine postmoderna (e *italianissima*) a eludere il tragico e a spettacolarizzare (e così esorcizzare) i conflitti».

> Non credo abbia avuto paura della morte. Forse di *quella* morte: ma era ancora paura della vita. "Secoli di scirocco" era stato detto "sono nel suo sguardo". Ma anche secoli di morte. Di contemplazione della morte, di amicizia con la morte.[184]

Questo libro è la contemplazione laica del destino di un uomo che si sa segnato. Come in ogni tragedia, consegna i lettori a un'esperienza di verità che, simile alla limatura di ferro, resiste imperterrita sotto le unghie.

È un sentimento così totalizzante da penetrare ovunque e da ricordare all'autore il vento di scirocco. Sciascia immagina il suo libro come una «camera dello scirocco», dove si possa trovar rifugio e aspettare:

> Nelle case patrizie siciliane c'era, ingegnosamente escogitata credo nel secolo XVIII, una camera dello scirocco: in cui rifugiarsi nei giorni in cui lo scirocco soffiava. Ma una camera in cui rifugiarsi, in cui difendersi dal pensiero della morte? E peraltro dubito che quelle camere fossero una vera difesa allo scirocco: prima che lo si avverta nell'aria, lo scirocco si è già come avvitato alle tempie, alle ginocchia.[185]

Nuovamente siamo a contemplare qualcosa di profondo: Aldo Moro è stato colto da un tremore, che non è paura della morte in quanto fine di tutto, ma di "*quella* morte"[186] che, come scrive Moro, citato da Sciascia, è ben più tremenda:

> Forse esiste un uomo al quale hanno letta la sentenza, hanno lasciato il tempo di torturarsi e poi hanno detto: 'Va', sei graziato'. Ecco, un uomo simile forse potrebbe raccontarlo. Di questo strazio e di questo orrore ha parlato anche Cristo. No, non è lecito agire così con un uomo.[187]

In gioco è il sentimento stesso della libertà, di questo pensiero abissale che è la libertà:

---

[184] Leonardo Sciascia, *L'affaire Moro*, cit., p. 53.

[185] Ibidem.

[186] Ibidem.

[187] Ivi, p. 54.

> Ma c'era anche, nel suo non voler morire, e di *quella* morte, una preoccupazione, un'ossessione, che andava al di là della propria vita (e della propria morte).[188]

L'ossessione della libertà perduta, che Moro stesso nei giorni di prigionia ha provato, gli dona uno *status* tragico poiché la vicenda nella quale è rimasto coinvolto prescinde da se stesso e dai suoi carcerieri, diventando qualcosa di urgente per l'essere umano. Moro, secondo Sciascia, è ossessionato da un sentimento tragico della vita:

> Lo Stato di cui si preoccupa, lo Stato che occupa i suoi pensieri fino all'ossessione, io credo che l'abbia adombrato nella parola "famiglia". Che non è una mera sostituzione – alla parola Stato la parola famiglia – ma come un allargamento di significato. […] E in questa "volontà generale" c'è, nella concezione di Moro, un solo punto certo e fermo, da mantenere nella fluidità dei compromessi e delle contraddizioni: ed è la libertà.[189]

La preoccupazione per la libertà non nasce dal suo stato di prigionia, almeno così ci suggerisce l'autore siciliano, ma dalle persone e dagli eventi che ruotano intorno alla figura di Moro (dal tribunale delle Brigate Rosse ai comportamenti dello Stato). Tutto sembra avvicinarlo a "*quella* morte":

> Nella "prigione del popolo" Moro ha visto la libertà in pericolo e ha capito da dove il pericolo viene e da chi e come è portato. Forse se ne è riconosciuto anche lui portatore: come di certi contagi che alcuni portano senza ammalarsene.[190]

Per questo motivo, il riferimento alla "famiglia" non è da leggersi come un rimando al suo "particolare", atteggiamento tipico di molti romanzi sugli anni di piombo,[191] bensì a qualcosa di poco noto e di cui Moro ha avuto una rivelazione oscura:

> E infine, ecco, c'è la parola che per la prima volta scrive nella più atroce nudità; la parola che finalmente gli si è rivelata nel suo vero,

---

[188] Ibidem.

[189] Ivi, p. 55.

[190] Ibidem.

[191] Si legga il quarto capitolo di questa trattazione.

> profondo e putrido significato: la parola "potere". […] Per il potere e del potere era vissuto fino alle nove del mattino di quel 16 marzo. Ha sperato di averne ancora: forse per tornare ad assumerlo pienamente, e certamente per evitare di affrontare *quella* morte. Ma ora sa che l'hanno gli altri: ne riconosce negli altri il volto laido, stupido, feroce. Negli "amici", nei "fedelissimi delle ore liete": delle macabre, oscene ore liete del potere.[192]

Ecco l'*explicit* tragico de *L'affaire Moro*: l'esperienza aberrante dell'esercizio di potere che lo statista subisce. Sciascia racconta la stessa, terribile pratica esercitata dallo Stato: è questa la rivelazione finale, l'opera di verità che lo scrittore esige da *L'affaire Moro*.

> Sono di fronte due stalinismi: e chiamo per una più attuale comodità stalinismo una cosa molto più antica, la "cosa" da sempre gestita sull'intelligenza e il sentimento degli uomini, a spremerne dolore e sangue, da alcuni uomini non umani. O meglio: sono di fronte le due metà di una stessa cosa, della "cosa", e lentamente e inesorabilmente si avvicinano a schiacciare l'uomo che ci sta in mezzo.[193]

6.2 La tragedia non è finita

La tragedia fonda la sua "potenza" sulla ripetizione: Edipo si acceca ogni volta, Medea eternamente uccide i suoi figli, Ifigenia viene sacrificata per i secoli a venire. Sono storie che si ripetono e sempre si rinnova nello spettatore un sentimento di orrore e piacere.

Proprio per questo, sostiene Sciascia, non c'è niente di più tragico dell'enigmatico racconto di Borges *Pierre Menard, autore del* Chisciotte, contenuto nel volume *Finzioni* che, non a caso, ritorna alla mente all'autore siciliano quando ordina tutte le carte legate a Moro e al suo rapimento.

> Questo racconto, questo apologo, mi si è riacceso nella memoria appena ho finito di dare un sommario ordine alle cronache e ai documenti dell'*affaire* Moro. Si adeguava all'invincibile impressione che l'*affaire* Moro fosse già stato scritto, che fosse già compiuta opera letteraria, che vivesse ormai in una sua intoccabile perfezione.[194]

---

[192] Leonardo Sciascia, *L'affaire Moro*, cit., p. 116.

[193] Ivi, pp. 66-67.

[194] Ivi, pp. 25-26.

A dimostrazione di ciò, Sciascia copia un articolo di cronaca di un giornale datato 16 marzo 1978 e aggiunge: «Scritta subito dopo il rapimento, questa è una pura cronaca di quel che l'onorevole Moro stava facendo o aveva intenzione di fare».[195]

Se si prende lo stesso articolo e lo si riscrive oggi – ribadisce subito dopo – si riceve una impressione diversa:

> Si è come spostato il centro di gravità: dall'onorevole Moro, che usciva di casa ignaro dell'agguato, alla Camera dei Deputati dove l'assenza dell'onorevole Moro avrebbe rapidamente prodotto quel che la sua presenza difficoltosamente avrebbe conseguito […]. Al dramma del rapimento si è come sostituito […] il dramma che l'assenza dell'onorevole Moro dal Parlamento, dalla vita politica, è *più producente.*[196]

Sciascia suggerisce che la storia di Moro non possa essere raccontata ma ripetuta, perché questa vicenda vive già tutta «in una sfera di intoccabile perfezione letteraria».[197]

E quindi bisogna «mutar tutto senza nulla mutare».[198] Ed è questa la sfida che lancia il testo, non dimenticando di rimarcare che, proprio come il *Chisciotte* di Menard germinava in un contesto letterario, allo stesso modo *L'affaire* sembra sgorgare da certa letteratura:

> È dire, intanto, che […] l'*affaire* Moro si svolge irrealmente in una realissima temperie storica e ambientale. Allo stesso modo che don Chisciotte dai libri della cavalleria errante, Moro e la sua vicenda sembrano generati da una certa letteratura.[199]

L'operazione prefigurata da Sciascia è difficile e impervia proprio come quella che Borges prefigura per Menard: sfida che soltanto Giampaolo Spinato e Marco Baliani hanno affrontato e che entrambi hanno fallito.

---

[195] Ivi, p. 26.

[196] Ivi, p. 27.

[197] Ibidem.

[198] Ivi, p. 28.

[199] Ibidem. In particolare Sciascia fa riferimento ad alcuni suoi testi, *Todo Modo* e *Il contesto*, e agli *Scritti corsari* di Pasolini.

In *Amici e nemici* l'autore riscrive la vicenda Moro; una scelta coraggiosa, ma che viene vanificata proprio perché, invece di fare come il Menard di Borges, Spinato sceglie l'opzione della *finzione*.

Il caso più interessante è legato alle parti in cui a parlare è il Presidente, ovvero Moro stesso. Se si leggono in parallelo i capitoli del libro, si prenda in particolare il capitolo *Ragion di stato*,[200] e le lettere di Aldo Moro, se ne ricaverà un'impressione molto diversa. Alle mie orecchie le pagine del romanzo suonano come una parodia, un rifare il verso che nulla aggiunge a quanto il presidente della Democrazia Cristiana scrisse realmente durante la prigionia.

Questa leggera distonia è l'ennesimo indizio dell'esclusione del tragico che i romanzi analizzati applicano, più o meno consapevolmente, privando così i fatti del loro nocciolo più oscuro.

Riscrivere le lettere significa ancora una volta negare la realtà di Aldo Moro per farlo diventare personaggio di finzione. La proposta di Sciascia, invece, implicava la volontà di non "addomesticare" la figura di Moro. *L'affaire* e la difesa della profonda "letterarietà" del sequestro rappresentano l'invito ultimo a guardare in faccia il nemico, a riconoscerlo come tale senza utilizzare scorciatoie letterarie.

Aldo Moro e la sua fisicità spaventano: si preferisce non guardarli direttamente, ma di sbieco, cercando vie alternative per non essere portati a trovarsi viso a viso con quel corpo abbandonato in una macchina.

Per gli scrittori che intendono narrare gli anni di piombo, Moro rimane una medusa difficile da guardare. Anche i libri più riusciti su questo argomento, davanti alla figura dello statista, tendono a divergere lo sguardo. Ne è un esempio il libro di Luca Rastello, *Piove all'insù*,[201] nel quale i giorni del rapimento Moro corrispondono alla crisi sentimentale del protagonista. Ancora una volta il politico e il privato si confondono e lo scrittore sceglie, inconsapevolmente, di privilegiare il secondo sul primo. La tragedia passa in secondo piano, per lasciare spazio alle lamentazioni del giovane adolescente tradito.

> Amore. Piange e mi chiama amore. Puttana. Nella tv in tinello stanno coprendo con dei lenzuoli i corpi dei cinque poliziotti. Ho tempo di

---

[200] Giampaolo Spinato, *Amici e nemici*, cit., pp. 111-115.

[201] Luca Rastello, *Piove all'insù*, Bollati Boringhieri, 2006. Anche il testo di Rastello, poi, si configura come un viaggio intorno al padre. L'aletta di copertina recita: «La corsa attraverso gli anni riporta alla luce imbarazzanti verità pubbliche e private, come i segreti militari di un padre coinvolto nelle pagine più oscure della Repubblica o le velleità di un adolescente sospeso tra goffe esplorazioni sessuali e urgenze rivoluzionarie».

> preparare per benino la punizione. […] È bellissima. Che cosa mi aspettavo? È truccata e vestita come se dovesse uscire, […] mi prende una mano, la porta sul petto: "Senti come batte?". Per sentire sento, solo che sopra il cuore c'è una di quelle sue tette, e quindi non sento più niente.
> "Hai visto, Moro?".
> "Non me ne sbatte un cazzo di Moro. Cos'è, facciamo conversazione?".[202]

Il testo chiarisce, in maniera perentoria quanto volgare, un atteggiamento tipico di questi romanzi: la prevalenza della propria vita personale, i litigi privati, le sconfitte, le disillusioni e le speranze, sull'ordito della storia, che rimane sullo sfondo. C'è qualcosa di altamente teatrale e di scenografico in tutto ciò, che risponde a codici involontariamente predefiniti. Si può notare, nella precedente, breve citazione, la presenza della tivù che racconta dell'agguato a Moro e di come le immagini e le parole si intreccino con quelle del litigio tra i due fidanzati. Spinato fa qualcosa di simile, mescolando il "parlato" del giornalista a un dialogo tra padre e figlio. Il rapimento e l'omicidio di Moro, che rappresentano i neri fatti di quegli anni, divengono un arredo scenografico per far risaltare maggiormente il racconto di una generazione.

L'esempio più lampante è *Corpo di stato* di Baliani, in cui si racconta la vicenda di Moro nei ricordi di un'intera generazione. È particolarmente interessante lo scritto che accompagna il testo teatrale, nel quale l'autore racconta come è arrivato a concepire il suo spettacolo.

Il testo, dal titolo *Diario*, si apre con le figure di Polinice e Antigone:

> Il corpo di Polinice è confuso in mezzo agli altri, ma con un qualche segno di regalità trascorsa, una fascia, un bracciale che lo sciacallaggio dei vincitori non ha osato profanare. […]
> Solamente la sorella, Antigone, riesce a isolare quel corpo, lo annusa, ne è attratta, calamitata lì dove non dovrebbe andare.[203]

Già da questa prima immagine è chiaro il sostrato tragico che si impone allo scrittore nel momento in cui gli viene chiesto di pensare a Moro e alla sua vicenda. Baliani è esplicito: «La prima immagine a raggiungermi fu proprio quella scena antica, Antigone e il corpo insepolto del fratello».[204]

---

[202] Ivi, p. 220.

[203] Marco Baliani, *Corpo di stato*, cit., p. 75.

[204] Ivi, p. 77.

La tragedia di Antigone è anche uno scontro con il potere e con il suo lato più subdolo e meschino – quello dell'*Affaire Moro* –, che seppellisce Moro senza seppellirlo, perché «il corpo di Aldo Moro non è lì, non c'è, il vero funerale si svolge altrove nel cerchio ristretto della sua famiglia, un corpo sottratto alla dimensione pubblica, un corpo senza stato».[205]

Una contrapposizione potente che si enuclea bene nell'immagine dei politici descritti durante il rito funebre:

> Di là lo Stato di Creonte che in tutti i modi non vuole seppellire il corpo ingombrante di Polinice, di qui lo Stato della fermezza che vorrebbe in qualsiasi modo dare sepoltura e rito al corpo ingombrante di Moro.[206]

In entrambi i casi c'è una ragion di potere che si accanisce su un corpo e su una vita, e c'è Antigone che, nella tragedia, disobbedisce e si prende cura del povero corpo. In questo sta la sua modernità, nel preferire la pietà al potere.

La vicenda Moro è, per Baliani, una tragedia:

> Fin dall'inizio la vicenda Moro mi è apparsa sotto la forma della tragedia: più andavo avanti nella lettura dei testi, gli atti dei vari processi, le autobiografie dei brigatisti, l'infinita mole degli articoli giornalistici, in quell'intrico in cui più volte ho rischiato di precipitare, più mi si stagliava chiaro uno scenario tragico.[207]

Però se si va a leggere l'*incipit* del testo si rimane sorpresi, perché nelle prime scene non compare né Antigone con accanto il corpo di Polinice, né Creonte, ma l'università occupata:

> Da diversi mesi la facoltà è occupata, fuori le vetrate sono tappezzate di striscioni, ci sono scritte sui muri ovunque. L'entrata è presidiata dai compagni del servizio d'ordine. Si fanno turni di guardia a rotazione.
> I caschi e le spranghe li abbiamo nascosti in certe stanze, a portata di mano.[208]

---

[205] Ivi, p. 85.

[206] Ibidem.

[207] Ivi, p. 86.

[208] Ivi, p. 7.

C'è una discrepanza notevole tra il suggestivo inizio degli appunti sullo spettacolo e lo spettacolo stesso e viene da chiedersi il perché di un cambio di rotta così deciso.

Bisogna tornare alle pagine di diario per leggere un profondo senso di sconforto e d'impotenza da parte di Baliani, che sembra schiacciato da tutta la mole di informazioni e materiale che ruota intorno alla vicenda Moro:

> Ci eravamo sentiti impotenti, la mole delle informazioni era enorme, ci si perdeva, oppure peggio si rischiava di sguazzare nello stesso fango melmoso che ancora oggi ricopre la verità su questo caso.[209]

Lo scrittore vive un blocco, come se questa acclarata "tragicità" della vicenda fosse irriducibile alla pagina. Baliani, allora, cerca

> una strada singolare, ed efficace nella sua semplicità, entrare in prima persona, con le proprie esperienze, dentro una Storia più grande e di colpo illuminarla, di traverso.[210]

È un passo illuminante, si assiste a uno spostamento piuttosto profondo: si passa dai fatti legati al rapimento e all'omicidio di Moro alla narrazione in prima persona, sancendo uno scivolamento verso il privato e il personale e solo per non guardare quella storia diritto in faccia.

È un importante mutamento di prospettiva, di stile e di lingua: in tal modo la tragedia di Antigone e del corpo abusato dal potere – dal doppio stalinismo esercitato dalle Brigate Rosse e dello Stato – si stempera. La vicenda si annacqua in un racconto generazionale, nella scelta del "come e dove eravamo":

> Fu proprio Maria a spiazzarmi una mattina con una domanda semplice, che finora non avevamo avuto l'intuizione di fare.
> Dov'ero io in quei cinquantacinque giorni della prigionia di Moro? Di che mi occupavo? Come ero passato dalla lotta politica al teatro? Cos'era accaduto intorno e dentro di me?[211]

Aldo Moro passa in secondo piano: è soltanto una funzione scatenante, un agente chimico, che serve per mettere in moto una «esplorazione interio-

---

[209] Ivi, p. 92.

[210] Ivi, p. 93.

[211] Ivi, pp. 93-94.

re» in cui la Storia diviene «un arazzo sul quale si innestava una costellazione di storie più piccole, episodi, nomi, compagni di cui avevo perso le tracce dentro di me, luoghi della città».[212]

È una scelta che dà sollievo e libera l'autore, tanto da fargli dire: «Di colpo ero io ad avere diritto di parola e non più i giornali e i libri di saggistica».[213]

Ritorna in forma sfumata l'idea di purità esplicitata da Erri De Luca: ciò che conta è raccontare la meglio gioventù del periodo, con tutti gli errori e i suoi sbagli, dimenticando ancora una volta l'Altro.

E così, al corpo di Moro, al racconto della sua morte, si affianca il cadavere di Peppino Impastato, un ragazzo del movimento, vittima della «meglio gioventù». È chiara la scelta di privilegiare la violenza "subìta" su quella "agìta".

> Peppino è parte di me, non solo perché l'avevo conosciuto e stimato, ma per quella sua scelta di sporcarsi le mani, di agire davvero in mezzo alla gente, un fare politico ben lontano dai proclami rivoluzionari, lo avevo ammirato già allora per quel suo mettersi all'opera in modo umile, coi suoi strumenti.
> E poi Peppino era stato sepolto nell'oblio generale, messo sotto silenzio, un po' come tutti noi e come quegli anni non raccontati.[214]

La tragedia è abbandonata, messa da parte. Moro, da protagonista della *pièce* teatrale, diventa comprimario, proprio perché dà fastidio, essendo il suo «un corpo rumoroso»[215] al punto che se si guarda l'immagine di copertina del libro non si può fare a meno di notare che il bagagliaio della R4 è vuoto.

Il cadavere dello statista non c'è. È l'ultima concreta prova di rimozione e di elusione della tragedia e del tragico che i romanzi presi in esame mettono in atto.

Così, questo saggio che si apriva con la foto di una corsa, di un movimento vivo dei corpi, si chiude con un vuoto. E là dove sarebbe dovuto esserci un corpo morto, c'è solo un buco nero.

Torino, settembre 2004 - maggio 2006

---

[212] Ivi, p. 94.

[213] Ibidem.

[214] Ivi, p. 103.

[215] Ivi, p. 104.

Postfazione

Perché ho preso la parola

Demetrio Paolin

Rileggendo *Una tragedia negata* mi ha sorpreso rintracciare un certo malessere di cui non mi ero accorto nei mesi in cui andavo compilando le pagine precedenti. Ora, a libro finito, il fastidio è certamente palese, ma non meno oscuro. Credo, quindi, che io debba provare a dare ragione di questo sentimento e cercherò di farlo, riflettendo su alcuni passi dello scritto dedicatorio *Al lettore*, che apre *Ricordi tristi e civili* di Cesare Garboli.

> Come dicevo, il male di cui soffro ha una data. La sua maligna formazione risale al 1978, alla primavera in cui fu sequestrato e assassinato Aldo Moro. […] Mi sentivo attraversato da una meteora, prigioniero di una nube plumbea ma lucida, e sentivo la mia malattia come una frustrazione e una vergogna. Mi sembrava che un velo fosse stato alzato da quel truce episodio per rivelarmi la verità sul mio paese, e che lo stesso velo, doppiamente sciagurato, fosse sceso per sottrarre ai miei occhi, una volta per sempre, quella verità appena intravista.[216]

Qual è la data del mio malessere? Quando ho sentito alzarsi il velo che mostrava e nascondeva la verità sul mio paese, su di me, sui miei genitori e su questa società civile?

Il mio male ha una data precisa: l'inizio della primavera del 2002.

Quando il telegiornale diede la notizia dell'uccisione di Marco Biagi, io ero stato a Bologna da pochi giorni. Avevo così chiare nella memoria le passeggiate sotto i portici, i colori dei palazzi, che venne naturale immaginarsi l'arrivo del professore alla stazione, la bici lasciata nel piazzale, le pedalate lungo le vie chiuse e strette del centro storico e il finale tremendo sotto il portone di casa.

Il mio malessere, però, si manifestò qualche giorno dopo, a Torino, in piazza Carignano, durante la fiaccolata organizzata dai sindacati e dai partiti politici per dire «No» al terrorismo. In quell'occasione, camminando per le vie della città e assistendo ai comizi in piazza, ebbi l'impressione che il tempo non fosse passato.

Eravamo ancora nel pieno degli anni di piombo, a convincermene erano i discorsi che sentivo tra le persone accorse, gli *amarcord*, gli «io c'ero quan-

---

[216] Cesare Garboli, *Ricordi tristi e civili*, Einaudi, 2001, pp. VI-VII.

do…». Ascoltando queste conversazioni mi chiedevo se veramente il terrorismo fosse stato sconfitto dal punto di vista sociale, politico e storico. E la mia risposta era «no».

Nei giorni successivi molte persone che mi circondavano[217] sentirono la necessità di narrare quegli anni. Il corpo ucciso del professore aveva sancito la possibilità di riaccostarsi all'argomento. Notavo nei racconti un ripetersi di stereotipi che prescindevano dalla singola esperienza; tuttavia rimaneva intatta in me la consapevolezza che tali *confiteor* non mostrassero appieno la verità ma, anzi, la negassero.

Mi sembrava chiaro che i discorsi, le narrazioni e le testimonianze fossero "prodotti" per rendere inaccessibile la verità, non tanto quella giudiziaria, quanto la più profonda, che riguardava il nostro vivere in Italia oggi come allora. E ancora una volta è Garboli a illustrare il mio sentire:

> Mi rassegnai alla più semplice e logica delle conclusioni: non sapevo e non capivo nulla del paese dove ero nato e cresciuto. Per di più, nulla avrei mai più saputo e capito. La mia vita civile, di *animal politicum*, poteva dirsi conclusa. Tra l'altro, intuivo che i rappresentanti delle più alte istituzioni dello Stato o erano degli ipocriti, […] o del loro paese ne sapevano quanto me, cioè niente.[218]

Questa rassegnazione a non capire, però, rendeva ancora più pressante la ricerca di un senso, magari taciuto, ma presente nei fatti che stavano accadendo. La mia vita di *animal politicum* prendeva le mosse proprio da questo male, da questo sentimento oscuro che sentivo aleggiare su tutto ciò che riguardava i fatti del terrorismo in Italia.

Era di questo male che io volevo dare conto.

E di questo male ho provato a parlare. Io, che sono nato nel 1974, che non ho vissuto gli anni di piombo, che negli anni del riflusso ero un adolescente, che non ho avuto due genitori politicamente schierati, che ho vissuto la caduta del Muro di Berlino o gli attentati di Capaci e di via Amelio come episodi distanti, ho preso la parola e ho provato a dire il male di quegli anni.

Paradossalmente io non avrei nessun diritto di parlare. Non ho vissuto il periodo che prendo in esame, non ho avuto amici, fratelli o conoscenti coinvolti, eppure proprio su quest'assenza di "diritto di parola" ho costruito i capitoli del mio saggio.

---

[217] Credo sia utile precisare che lavoro come ufficio stampa presso un sindacato (CISL) e in una città, Torino, che negli anni Settanta visse momenti indubbiamente difficili.

[218] Cesare Garboli, *Ricordi tristi e civili*, cit., p. VII.

Ho, quindi, in un certo senso, ingannato Giulio Mozzi quando, parlandogli del mio progetto e della possibilità di pubblicarne alcuni stralci on line su «Vibrisse bollettino», sostenevo che ciò che aveva di fronte era semplicemente un saggio letterario.

Nella forma, nel taglio delle diverse parti lo è, ma lo studio di questi testi è funzionale al tentativo di diagnosticare un sentimento profondo, che nei testi presi in esame mi è sembrato palese.

Quegli anni tremendi hanno prodotto racconti rassicuranti. Il male, più che essere mostrato, esperito, è sottoposto a un consolante esorcismo: «Ma allora avvenne un fatto inatteso. Mi riferisco alla messa in suffragio di Moro recitata da Paolo VI in Laterano. […] Quella messa non era un requiem, era un esorcismo».[219]

Così come per Garboli, il centro storico del libro è concentrato nei mesi tra marzo e maggio del 1978. Il sequestro e l'uccisione di Aldo Moro e della sua scorta sono l'orizzonte dentro cui il saggio trova la sua ragione di essere. L'impressione è che quegli avvenimenti avvennero al momento giusto

> È chiaro oggi […] lo scopo di quel delitto, la cui stupidità fa ancora riflettere. Più chiaro ancora il movente: la paura suscitata dal sorprendente successo elettorale ottenuto dal Pci due anni prima, nel giugno del 1976. Successo che spianava la strada ai negoziati tra Pci e Dc e dava consistenza concreta al progetto eurocomunista.[220]

Leggendo le cronache dell'epoca e le riflessioni degli storici non si fatica a individuare quei tratti come *naturaliter* tragici, non solo nella loro drammaticità, ma proprio perché obbediscono a certe caratteristiche di genere, che il capitolo finale ha messo in luce.

La tragedia ha sempre al centro un sacrificio, una morte necessaria: «L'omicidio Moro e la strage della sua scorta furono un tetro episodio che molta parte dell'opinione pubblica visse e sentì come un sacrificio orribile».[221]

La letteratura italiana, però, non ama la tragedia, non è nelle sue corde, perché «ci sono perfino degli aspetti comici nella capacità italiana di far con-

---

[219] Ivi, p. 23.

[220] Ivi, p. VII.

[221] Ivi, p. XI.

vivere il carnevale con la tragedia».[222] I testi che ho preso in esame condividono questa caratteristica: ti portano al limite del tragico e poi si arrestano, spaventati di andare contro la propria stessa identità:

> […] quell'arlecchino di popoli misti che è l'Italia ha sempre preferito presentarsi al mondo sotto una veste amabile, seducente, festevole: ama recitare, cantare, far ridere, e solo all'occorrenza, solo per gioco, far piangere; ama dimenarsi, farsi vedere, offrire al mondo se stesso, offrire come un bene prezioso e pregiato ciò che è sconcio e scurrile; ama stare al proscenio, ama gli sguardi degli altri su di sé, e non desidera che fuggire.[223]

Per molto tempo, leggendo le parole di Garboli ho pensato che i testi esaminati raccontassero una tragedia "mancata", riferendomi a una vera e propria incapacità tutta italiana di provare certi stati d'animo.

In realtà i romanzi sugli anni di piombo questa tragedia la negano, proibendo alcune voci, trasformando gli scenari tragici in interni di casa borghese, anestetizzando la violenza agìta ed eclissando la figura del nemico.

Tali scelte, evidenziate da un punto di vista che non è mai diretto, ma sempre fuori asse rispetto ai fatti, producono racconti assolutori, scritti per trasformare il dramma di quegli anni nella cronaca di una eroica gioventù.

---

[222] Ivi, p. XIII.

[223] Ivi, p. XVIII.

Bibliografia

Una breve avvertenza: ciò che mi preme del saggio non è certo (e non lo era nemmeno quando mi sono accinto a scriverlo) l'elenco dell'intera produzione dei romanzi sugli anni di piombo. Perciò chiunque potrà rintracciare pecche e inspiegabili assenze che possono essere giustificate attraverso il metodo con cui ho scelto i romanzi: entrando in libreria.

Sono un frequentatore di librerie. Osservo gli scaffali, leggo le quarte di copertina, i titoli; sfoglio riviste. In questo modo, decisamente poco scientifico ma per me molto interessante, mi sono procurato i libri che hanno costituito lo scheletro del mio ragionare. Il che sta a significare che *Una tragedia negata* non è affatto un testo finito e chiuso, ma è (almeno nelle intenzioni) un saggio aperto a contributi, spunti, precisazioni.

Dopo questa doverosa nota, lascio al lettore la bibliografia.

AA.VV., *In ordine pubblico. 10 scrittori per 10 storie*, a cura di Paola Staccioli, Fahrenheit 451, 2005.

ARBASINO Alberto, *In questo stato*, Garzanti, 1980.

ARBASINO Alberto, *Un paese senza*, Garzanti, 1980.

ARPAIA Bruno, *Il passato davanti a noi*, Guanda, 2006.

BALESTRINI Nanni, *La Grande Rivolta*, Bompiani, 1999.

BALIANI Marco, *Corpo di stato. Il delitto Moro*, Rizzoli, 2003.

BELPOLITI Marco, *Settanta*, Einaudi, 2001.

BIANCONI Giovanni, *Mi dichiaro prigioniero politico. Storia delle Brigate Rosse*, Einaudi, 2003.

BRAGHETTI Anna Laura e TAVELLA Paola, *Il prigioniero*, Feltrinelli, 2003.

BRAVO Anna, "Noi e la violenza. Trent'anni per pensarci", in «Genesis. Rivista della Società Italiana delle Storiche», III/1, 2004.

CARBONE Rocco, *Libera i miei nemici*, Mondadori, 2005.

CIMATTI Duccio, *Piombo*, Piemme, 2005.

CONSOLO Vincenzo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Mondadori, 2004 (1976).

CORTI Maria, *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, 1976.

CULICCHIA Giuseppe, *Il paese delle meraviglie*, Garzanti, 2004.

DE LUCA Erri, *Aceto, arcobaleno*, Feltrinelli, 1992.

DE LUCA Erri, *Il contrario di uno*, Feltrinelli, 2003.

DE MICHELE Girolamo, *Tre uomini paradossali*, Einaudi, 2004.

DONINELLI Luca, *Tornavamo dal mare*, Garzanti, 2004.

FASANELLA Giovanni e FRANCESCHINI Alberto, *Che cosa sono le Br*, BUR, 2004.

GALLI Giorgio, *Piombo rosso*, Baldini Castoldi Dalai, 2004.

GALLINARI Prospero, *Un contadino nella metropoli. Ricordi di un militante delle Brigate Rosse*, Bompiani, 2006.

GARBOLI Cesare, *Ricordi tristi e civili*, Einaudi, 2001.

LAMBIASE Sergio, *Terroristi brava gente*, Marlin, 2006.

LA PORTA Filippo, *L'autoreverse dell'esperienza. Euforie e abbagli della vita flessibile*, Bollati Boringhieri, 2004.

LA PORTA Filippo, *La nuova narrativa italiana*, Bollati Boringhieri, 1999.

MARCONI Gabriele, *Io non scordo*, Fazi, 2004 (1999).

MORESCO Antonio, *Gli esordi*, Feltrinelli, 1998.

MORUCCI Valerio, *La peggio gioventù. Una vita nella lotta armat*a, Mondadori, 2004.

ORTESE Anna Maria, *Alonso e i visionari*, Adelphi, 1996.

PASOLINI Pier Paolo, *Bestemmia. Tutte le poesie*, Garzanti, 1993.

PASOLINI Pier Paolo, *Scritti corsari*, Garzanti, 2001 (1975).

PAVESE Cesare, *La casa in collina*, Einaudi, 2005 (1946).

PECI Patrizio, *Io, l'infame*, a cura di Giordano Bruno Guerri, Mondadori, 1992 (1983).

PERISIER Alessandro, *Avene selvatiche*, Marsilio, 2004.

RASTELLO Luca, *Piove all'insù*, Bollati Boringhieri, 2006.

SARTORI Giacomo, *Anatomia della battaglia*, Sironi, 2005.

SCIASCIA Leonardo, *L'affaire Moro*, Adelphi, 2004 (1975).

SIMI Giampaolo, *Il corpo dell'inglese*, Einaudi, 2004.

SPINATO Giampaolo, *Amici e nemici*, Fazi, 2004.

STAJANO Corrado, *L'Italia nichilista*, Einaudi, 1992.

TAVASSI LA GRECA Antonella, *La guerra di Nora*, Marsilio, 2003.

VERALDI Attilio, *Il vomerese*, Aragno, 2004 (1981).

VILLALTA Gian Mario, *Tuo figlio*, Mondadori, 2004.

Ringraziamenti

Un libro non è mai un'opera solitaria (se lo fosse sarebbe ben poca cosa). È giusto, quindi, ringraziare tutte le persone che hanno aiutato me, mentre scrivevo *Una tragedia negata*.

Se il libro è quello che è, ovvero ben scritto, asciutto, senza errori e fronzoli, lo devo al lavoro appassionato e dedito di Gaja, che si è dovuta destreggiare tra le mille versioni, i dubbi e le ubbie del sottoscritto. Senza di lei, il libro avrebbe avuto un'altra faccia.

Un doveroso ringraziamento va anche alla puntuale e attenta revisione di Angela.

Un grazie speciale a Giulio, che ha creduto in queste parole, nelle cose che andavo scrivendo, tanto da pubblicare alcuni stralci, ancora grezzi, dei miei ragionamenti su «Vibrisse bollettino» (www.vibrissebollettino.net), aiutandomi anche a chiarire certi cortocircuiti (ti ricordi Giulio la telefonata sui permessi e i divieti?) che sono diventati cruciali nel saggio. Il libro senza di lui non ci sarebbe.

Ringrazio Filippo, anche lui paziente con me, con le mie ansie, con le mie paure e le mie frette; gli devo la chiarezza espositiva e l'invito a rileggere per bene Garboli, mentre con Domenico Scarpa e Alberto Cavaglion sono in debito per quanto riguarda i consigli di lettura su Arbasino, Ortese e Belpoliti.

Una tragedia negata nasce anche in rete.

Un grazie a Palmasco per aver letto Spinato e per avermi spinto, involontariamente, a scriverne.

Grazie ad Anna per il ritmo giusto dell'inizio.

Grazie a Orietta per aver ascoltato l'idea della tragedia "negata", camminando per i vicoli genovesi.

Grazie a Erica per essere stata il "tu" a cui scrivevo.

Infine i ringraziamenti più personali e importanti.

Ai miei genitori per il loro «sappiamo che ce la farai».

A Sonia e Federico per tutti i «passiamo un momento in libreria».

A Daniela per «la fiducia e la pazienza che sono amore».

Indice

Prefazione
Oltre la rassicurante superficie di Filippo La Porta p. 9

Capitolo primo
Padri e figli p. 15

Capitolo secondo
Genesi di una fioritura p. 23

Capitolo terzo
Uno sguardo differente p. 33
3.1 Una morte in-diretta p. 33
3.2 Un piccolo difetto di vista p. 39

Capitolo quarto
Lessici familiari p. 47
4.1 Un'oscura storia da salotto borghese p. 47
4.2 Inabissarsi, clandestinità familiari p. 54
4.3 Lettere ai padri p. 63

Capitolo quinto
Ipotesi di purità p. 75
5.1 Un'azione di violenza p. 75
5.2 La rimozione del nemico p. 79

Capitolo sesto
La tragica "elusione" p. 87
6.1 La stanza dello scirocco p. 87
6.2 La tragedia non è finita p. 94

Postfazione
Perché ho preso la parola di Demetrio Paolin p. 101

Bibliografia p. 105

Ringraziamenti p. 109