

Università di Firenze

Dottorato di ricerca in Filologia, Letteratura italiana e Linguistica

Curriculum: Italianistica ciclo XXXIII

**La rappresentazione della morte nella narrativa
italiana e araba della Resistenza**

Tutor: Prof. Francesca Castellano

Dottorando: Ali Saeed

Indice

II.3.1 Tra romanzo e cronaca autobiografica	93
II.3.2 La morte dopo il neorealismo	99
III. Guerra e morte nella letteratura araba: Nağīb Maḥfūz, Ghassān Kanafānī, ‘Abd al-Rahmān al-Munīf.....	106
III.1 <i>Vicolo del mortaio</i> (1947) di Nağīb Maḥfūz	106
III.1.1 Maḥfūz e la nascita della letteratura araba contemporanea	106
III.1.2 Analisi e tecniche narrative.....	114
III.2 <i>Ritorno ad Haifa</i> (1967) di Ghassān Kanafānī.....	126
III.2.1 Kanafānī, scrittore militante.....	126
III.2.2 La morte come prezzo da pagare e come messaggio ai vivi.....	133
III.3 <i>Gli alberi e l’assassinio di Marzūq</i> (1973), di ‘Abd al-Rahmān al-Munīf..	143
III.3.1 ‘Abd al-Rahmān al-Munīf.....	143
III.3.2 L’onnipresenza della morte	149
Conclusioni.....	158
Bibliografia.....	164

Introduzione

La presente ricerca si concentra sull'analisi di dieci opere letterarie, sette di scrittori italiani e tre di autori di lingua araba, aventi come tema centrale quello della morte, e accomunate dalla presenza di un conflitto armato in cui sia attiva una partecipazione popolare, allo scopo di individuare differenze e similitudini nel modo di affrontare l'argomento, dettate non da fattori individuali ma sociali, culturali e storici.

Le opere degli autori italiani sono *Kaputt* di Curzio Malaparte, *Il sentiero dei nidi di ragno* di Calvino, *La casa in collina* e *La luna e i falò* di Pavese, *Una questione privata* e *Il partigiano Johnny* di Fenoglio, *I piccoli maestri* di Meneghello; mentre i romanzi arabi sono *Vicolo del mortaio* dell'egiziano Nağīb Maḥfūz, *Ritorno ad Haifa* del palestinese Ghassān Kanafānī, *Gli alberi e l'assassinio di Marzuq* del giordano 'Abd al-Rahmān al-Munīf. La scelta dei testi in lingua italiana è stata ispirata al criterio di offrire una panoramica delle diverse e più rappresentative tendenze della letteratura della resistenza partigiana, sia a ridosso della seconda guerra mondiale che in seguito. Per gli autori arabi, mancando un vero e proprio filone riconosciuto come letteratura della resistenza, si è scelto di approfondire opere che avessero come sfondo sia la seconda guerra mondiale che i conflitti arabo-palestinesi, scritte anche in questo caso in prossimità degli stessi e a distanza di anni.

La struttura della tesi prevede una divisione in tre capitoli: il primo dedicato ai romanzi di Malaparte, Calvino e Pavese, ovvero degli autori italiani che hanno scritto della Resistenza negli anni Quaranta, il secondo dedicato alle opere di Fenoglio e Meneghello, ossia di coloro che si sono approcciati allo stesso tema a distanza di oltre un decennio; il terzo, infine, propone l'analisi del tema della morte nei tre romanzi pubblicati in lingua araba (che saranno comunque citati dalle traduzioni pubblicate in Italia).

Il primo capitolo è di conseguenza organizzato in tre paragrafi, cronologicamente ordinati, incentrati rispettivamente su *Kaputt* (1.1), *Il sentiero dei nidi di ragno* (1.2), *La casa in collina* e *La luna e i falò* (1.3). Ciascun paragrafo è aperto da una riflessione sulla biografia degli autori, incentrata sulle vicende personali che influenzarono la stesura delle loro opere e che li videro o meno partecipi del conflitto armato, allo scopo di contestualizzare il contenuto dei romanzi. Questi ultimi sono sempre analizzati in relazione al tema della morte, tenendo conto delle differenze stilistiche e contenutistiche. All'interno del paragrafo 1.1, è dunque evidenziato in che modo le tecniche narrative, le metafore e allegorie sul mondo animale, il realismo magico, si leghino alla

rappresentazione della morte in Malaparte. Nel paragrafo 1.2, l'attenzione si sposta sul ruolo dello sguardo infantile e sull'intersezione tra la dimensione pseudo-fiabesca e la crudeltà umana, foriera di morte. Nel paragrafo 1.3, le due opere di Pavese sono considerate a partire dal tema della morte come pericolo e tentazione, e del mito come rifugio in un mondo primitivo incontaminato dalla barbarie.

Il secondo e il terzo capitolo seguono il medesimo indirizzo. Il paragrafo 2.1 è dunque aperto da una nota su Fenoglio partigiano e scrittore, per poi passare ad analizzare il tema della morte in *Una questione privata*. Vista la particolare storia compositiva, e alla luce del dibattito filologico ancora acceso – non irrilevante in rapporto al tema della morte nel libro, il paragrafo sul *Partigiano Johnny* contiene una sintesi delle vicende che riguardarono la stesura e la pubblicazione. Nel paragrafo 2.3, il focus si sposta sul particolare uso dell'anti-eroismo fatto da Meneghello ne *I piccoli maestri*.

Nel terzo capitolo, ordinato ancora cronologicamente (in base alla data di pubblicazione delle opere da analizzare), troviamo infine una contestualizzazione biografica dell'opera di Maḥfūz, cui fa seguito l'analisi del rapporto con la morte che traspare nei personaggi di *Vicolo del mortaio. Ritorno ad Haifa* di Kanafānī è approfondito quale esempio di letteratura militante, in cui la morte è un messaggio ai vivi che viene tramandato anche per mezzo dell'arte. Chiude il capitolo *Gli alberi e l'assassinio di Marzuq*, in cui come vedremo Munīf fa cortocircuitare le immagini di morte.

I. La concezione della morte nella narrativa della Resistenza

I.1 *Kaputt* (1944) di Curzio Malaparte

I.1.1 La genesi storico-biografica di *Kaputt*

Dal momento che *Kaputt* è un testo in parte autobiografico, può essere senz'altro utile contestualizzare il romanzo all'interno del percorso artistico dell'autore, sia pure concentrandoci sul periodo relativo alla stesura dell'opera.

Malaparte, il cui vero nome – com'è noto – era Kurt Suckert, nacque nel 1898 a Prato, figlio di un tintore tedesco (Erwin Suckert) e di una affascinante donna milanese, Edda Perelli¹. Le numerose biografie² che gli sono state dedicate lo descrivono come un personaggio inquieto e ambizioso fin dall'adolescenza, dotato di un temperamento forte. L'infanzia fu segnata dal rapporto difficile con il padre, che più tardi Malaparte definirà, forse con un giudizio eccessivamente severo (ma anche per questo significativo), «poco intelligente, grave di modi, violento di carattere»³; e dal forte attaccamento affettivo verso la famiglia della propria balia, i Baldi, nella cui umilissima abitazione nella campagna di Prato passò la quasi totalità dei primi sei anni di vita⁴.

Pur avendo origini borghesi da parte di entrambi i genitori, il giovane Suckert crebbe quindi in una casa di operai ed ex contadini, che lo trattarono sempre come un figlio e della cui famiglia continuò in effetti a sentirsi parte, anche dopo il successo come scrittore: «Sono un Baldi anch'io, in quanto il latte delle balie si muta in sangue nelle vene dei poppanti. Debbo a Mersiade [Milziade Baldi detto Mersiade, il capofamiglia], al suo esempio, al suo insegnamento, alla favola della sua vita, il lato sobrio e terragno del mio carattere»⁵.

¹ Giordano Bruno Guerri, *L'Arcitaliano - Vita di Curzio Malaparte*, Bompiani, Milano 1980, pp. 11-13.

² Tra le più importanti pubblicate in Italia si possono citare almeno Franco Vegliani, *Malaparte*, Guarnati, Milano-Venezia 1957; Giampaolo Martelli, *Curzio Malaparte*, Borla, Torino 1968; Giordano Bruno Guerri, *L'Arcitaliano - Vita di Curzio Malaparte*, cit.; Enzo Laforgia, *Malaparte scrittore di guerra*, Vallecchi, Firenze 2011; Maurizio Serra, *Malaparte – Vita e leggende*, Marsilio, Venezia 2012.

³ Giordano Bruno Guerri, *L'Arcitaliano - Vita di Curzio Malaparte*, cit., p. 11.

⁴ Ivi, p. 12.

⁵ Ivi, p. 13.

Negli anni del ginnasio Malaparte iniziò a interessarsi fortemente alla letteratura e alla poesia, come lettore («Insaziabile di carta stampata, leggeva tutto ciò che gli capitava tra le mani»⁶, nota Martelli) ma quasi subito anche come autore. Influenzato anche dai rapporti con i genitori e con la famiglia Baldi, sviluppò contemporaneamente un precoce affetto per la parte più umile del popolo italiano, dichiarandosi simpatizzante anarchico e iscrivendosi (nel 1911, all'età dei tredici anni) al partito repubblicano⁷, salvo però iniziare a fare propaganda interventista allo scoppio della prima guerra mondiale.

La vera collocazione politica di Malaparte rimase sempre controversa, complicata da azioni e prese di posizione proprie di un artista, più che di un pensatore. Non ebbe mai timore di scandalizzare, dell'opinione pubblica, o di infrangere la legge – il primo arresto lo subì prima dei 15 anni, per aver bruciato in piazza una bandiera austriaca⁸. Il suo temperamento ribelle, avventuroso, provocatorio e rissoso, che emergerà in parte anche in *Kaputt* e in altri scritti, lo portò ad arruolarsi appena sedicenne nella Legione straniera francese, in un reparto di italiani intitolato a Garibaldi e fondato proprio da un nipote di Giuseppe, Peppino Garibaldi⁹.

Per Malaparte, la letteratura non fu mai solo un esercizio sedentario: egli era convinto che occorresse vivere un'esperienza estrema come la guerra, per poterla raccontare. Dopo l'ingresso in guerra dell'Italia ebbe modo di combattere sul fronte, guadagnandosi anche una medaglia di bronzo al valore militare¹⁰. In questo periodo si fece un'idea molto negativa dell'esercito, ma non della guerra in sé e dei soldati semplici. Frutto di queste difficili esperienze¹¹ è il suo esordio letterario, *Viva Caporetto!*¹², pubblicato nel 1921 con il nome di Curzio Erich Suckert e ovviamente subito preso di mira da reduci, nazionalisti e fascisti. Il testo, già dal titolo destinato a scatenare feroci

⁶ Giampaolo Martelli, *Curzio Malaparte*, cit., p. 22.

⁷ Ibidem.

⁸ Ivi, p. 23.

⁹ Ivi, p. 24.

¹⁰ Giordano Bruno Guerri, *L'Arcitaliano - Vita di Curzio Malaparte*, cit., pp. 31-32.

¹¹ Una delle più tragiche fu senz'altro l'aver dovuto finire con una fucilata l'amico Nazareno Iacoboni, ferito gravemente da una granata tedesca. Malaparte parlò più volte di questo episodio, che gli rimase impresso per tutta la vita.

¹² Curzio Malaparte [pubblicato come Curzio Erich Suckert], *Viva Caporetto!*, Stabilimento Lito-Tipografico Martini, Prato 1921.

polemiche, fu subito censurato, e lo stesso destino seguì la seconda edizione, uscita nel 1923 come *La rivolta dei santi maledetti*.

Pensando che *La rivolta dei santi maledetti* era il libro di un esordiente, non si può non rimanere stupiti dal linguaggio sferzante e sicuro del giovane scrittore che, in nome degli “umili”, dei “poveri”, dei “diseredati”, si ergeva a giudice delle classi dirigenti e contro di esse svolgeva un’implacabile requisitoria. [...] L’intero libro ruota attorno ad un perno: vuol dimostrare che i soldati che combatterono al fronte furono abbandonati a se stessi, si trovarono soli, dietro di loro non vi era la nazione partecipe, unita da un legame di solidarietà, ma il vuoto.¹³

Anche nelle opere successive, ambientate nella seconda guerra mondiale, tra cui *Kaputt*, la maturazione dello stile di Malaparte e il suo orientarsi più alla narrativa che al pamphlet non impediranno la riproposizione di schemi simili, con sferzanti critiche a figure di potere e un’attenzione compassionevole rivolta agli umili, ai poveri, agli oppressi. Si tratta di una delle principali tensioni e contraddizioni su cui si muove l’opera di Malaparte: elitario ed esibizionista nella vita privata, parzialmente compromesso con il fascismo e amico personale di Galeazzo Ciano, esteta e scrittore dallo stile ricercato e raffinato, non smise mai di dichiarare la propria vicinanza e simpatia per le classi sociali più umili, a volte anche con esagerata enfasi¹⁴. A questo proposito Serra lo definisce un artista «Capace di passare senza muovere un muscolo del volto dai salotti alle trincee, dalle rivoluzioni alle conferenze diplomatiche, dai campi da golf a quelli di sterminio, da Mussolini a Hitler, da Stalin a Mao, dagli anarchici al papa»¹⁵.

«L’aneddotica sull’infanzia di Malaparte», scrive Guerri, «è piena di episodi che provano il suo precoce desiderio di avere un pubblico che stesse ad ascoltarlo con gli occhi sgranati»¹⁶. Questo desiderio di stupire il lettore, anche modificando la realtà dei fatti per conformarla a un ideale estetico, risulterà evidente in opere come *Kaputt*.

¹³ Giampaolo Martelli, *Curzio Malaparte*, cit., pp. 25-26.

¹⁴ Giordano Bruno Guerri, *L’Arcitaliano - Vita di Curzio Malaparte*, cit., p. 15.

¹⁵ Maurizio Serra, *Malaparte – Vita e leggende*, cit., p. 4.

¹⁶ Giordano Bruno Guerri, *L’Arcitaliano - Vita di Curzio Malaparte*, cit., p. 18.

Giuseppe Panella parla in proposito di “estetica dello choc”, individuando tale tratto come il più caratteristico dello stile di Malaparte¹⁷.

La guerra gli lasciò una salute malferma, a causa dei danni irreversibili provocati ai polmoni dall'iprite¹⁸; ma fu anche la prima grande occasione in cui il giovane, inquieto e ambizioso Malaparte poté mettersi in mostra, e influenzò inevitabilmente il suo carattere. Combattendo nei pressi di Parigi, era venuto a contatto con il mondo della diplomazia, restandone affascinato e affascinando i suoi interlocutori.

Un ambiente raffinato, elegante, colto, brillante, dove le sue doti potevano eccellere. Giacché Malaparte era, già allora, raffinato, elegantissimo, molto colto e parecchio brillante: nei ricordi di tutti il miglior conversatore mai incontrato, in grado di dominare qualsiasi salotto. E bello. Alto un metro e ottanta, perfettamente proporzionato, asciutto e forte.¹⁹

Nel 1919 vinse un concorso indetto dal ministero degli Esteri per diventare diplomatico, e fu inviato a Varsavia. A questo punto, all'età di soli ventuno anni, i due lati più evidenti della personalità di Malaparte erano già formati: si trattava di un artista capace di sentirsi a suo agio combattendo in prima linea, e ancora più a suo agio quando doveva trattare con personaggi di spicco della politica europea. Sarebbe impossibile leggere *Kaputt*, soprattutto in rapporto al tema della morte, senza tenere conto di questa duplice natura dell'autore, che continuò a emergere anche nell'ostinazione a sfidare a duello personaggi più o meno noti con cui si trovò a discutere²⁰.

Le contraddizioni del suo carattere lo portarono, nel 1921, a un improvviso cambio di campo politico: dai repubblicani passò direttamente al Partito Nazionale Fascista, vedendo in esso una vitalità e una volontà di rivoluzionare la scena politica italiana in cui si riconosceva. Si era convinto che «solo il fascismo potesse portare a termine la rivoluzione iniziata col Risorgimento»²¹. Iniziò a essere deluso da Mussolini e dai suoi

¹⁷ Giuseppe Panella, *L'estetica dello choc – La scrittura di Curzio Malaparte tra esperimenti narrativi e poesia*, Clinamen, Firenze 2017².

¹⁸ Giordano Bruno Guerri, *L'Arcitaliano - Vita di Curzio Malaparte*, cit., p. 32.

¹⁹ Ivi, p. 33.

²⁰ Guerri riporta che il numero di duelli sostenuti da Malaparte è così elevato da non poterli neppure menzionare tutti. Il più noto fu forse quello con Ottavio Pastore, nel 1923 (ivi, pp. 34-35).

²¹ Giampaolo Martelli, *Curzio Malaparte*, cit., p. 46.

seguaci già a partire nella seconda metà degli anni Venti, quando il fascismo, consolidatosi al potere, mostrò il proprio vero volto – tutt'altro che rivoluzionario e popolare.

Malaparte mantenne comunque a lungo un atteggiamento ambiguo verso il regime, che lo favorì dal punto di vista professionale. Dopo aver fondato «La conquista dello Stato» (1924), fu infatti a capo della casa editrice La voce, della rivista letteraria «900» (1926, fondata con Massimo Bontempelli) e de «La Stampa» (1929), oltre a pubblicare articoli e interventi su altri importanti quotidiani²². Solo negli anni Trenta, come vedremo, entrerà in conflitto aperto con il regime, una situazione di cui troveremo echi anche in *Kaputt*.

L'adozione dello pseudonimo Curzio Malaparte avvenne nel 1925, con la pubblicazione di *Italia barbara*²³, stampato dall'amico antifascista Piero Gobetti. Curzio non è che l'italianizzazione del suo nome tedesco, già utilizzata in precedenza, mentre Malaparte viene da un testo ottocentesco, *I Malaparte e i Bonaparte nel primo centenario di un Malaparte-Bonaparte* (1869), che avanza l'ipotesi di un cambiamento di cognome nella famiglia di Napoleone. Si trattava di una ulteriore rivendicazione del proprio anticonformismo e spirito critico, che lo portava spesso a sostenere opinioni impopolari²⁴. In precedenza aveva pubblicato altri due saggi: *Le nozze degli eunuchi* (1922), in cui si prende gioco della scarsa virilità dei letterati del periodo, e *L'Europa vivente* (1923)²⁵.

L'esordio in campo propriamente narrativo avviene nel 1927, con *Avventure di un capitano di sventura*, «cronaca burlesca che ha per protagonisti una schiera di personaggi le cui gesta chiosose hanno il sapore di una continua beffa ai danni dei timorati e dei pavidi»²⁶. A testimonianza del suo allontanamento di fatto dal fascismo, l'anno successivo Malaparte tentò di pubblicare (a puntate) il romanzo satirico *Don Camalèo* sul periodico «Chiosa», incappando di nuovo nella censura – stavolta voluta da Mussolini in

²² Ivi, pp. 35-75.

²³ Curzio Malaparte [pubblicato come Curzio Malaparte Suckert], *Italia barbara*, Piero Gobetti Editore, Torino 1925.

²⁴ Giampaolo Martelli, *Curzio Malaparte*, cit., p. 53.

²⁵ Trattandosi di un autore piuttosto prolifico, ci limiteremo in questo paragrafo a trattare le opere di maggiore rilievo o in qualche modo collegate a *Kaputt*.

²⁶ Giampaolo Martelli, *Curzio Malaparte*, cit., p. 59.

persona²⁷. La posizione talvolta critica verso esponenti del regime non gli impedì comunque di diventare, nel 1928, caporedattore al «Mattino» di Napoli, e codirettore della «Fiera letteraria» con Giovan Battista Angioletti. Complessivamente, si può dire che tra i fascisti egli avesse, almeno in questo periodo, sia amici che nemici, e che almeno in parte il suo risentimento fosse dovuto alla frustrazione per non aver ricevuto né incarichi politici di rilievo né la nomina ad ambasciatore²⁸.

Il primo grande successo internazionale arrivò nel 1931, quando, dopo alcuni viaggi in Germania e in Unione Sovietica, Malaparte pubblicò a Parigi *Technique du coup d'Etat*²⁹, tradotto in Italia solo dopo la fine della seconda guerra mondiale. La mancata traduzione non impedì ovviamente ai vertici del governo fascista di venire a conoscenza dei contenuti del saggio, in cui sono espressi giudizi tutt'altro che positivi su Hitler e che in generale, visto il periodo storico, poteva essere interpretato come pericoloso per il regime³⁰. Tornato dalla Francia, Malaparte sarà infatti espulso dal PNF e arrestato nel 1933, con l'accusa di attività antifascista, e condannato a cinque anni di confino, successivamente ridotti a tre per l'intervento di Galeazzo Ciano, amico di Malaparte e in quel momento capo dell'Ufficio stampa di Mussolini³¹. L'esperienza al confino nell'isola di Lipari sarà ricordata anche nella raccolta di racconti *Fughe in prigione* (1936).

Terminato il confino, riuscì immediatamente a riprendere la carriera di intellettuale e letterato collaborando con il «Corriere della Sera», nascosto per ovvie ragioni politiche dietro a uno pseudonimo (Candido), e fondò un altro periodico, «Prospettive» (1937). Il suo primo incarico come corrispondente di guerra lo ebbe nel gennaio del 1939, ottenendo da un Mussolini non del tutto convinto il permesso di espatriare in Etiopia³².

Nel giugno del 1940, subito dopo l'entrata in guerra dell'Italia, fu richiamato sotto le armi e inviato sul fronte francese con il grado di capitano, sebbene avesse fatto di tutto

²⁷ Ivi, p. 66.

²⁸ Giordano Bruno Guerri, *L'Arcitaliano - Vita di Curzio Malaparte*, cit., p. 145.

²⁹ Curzio Malaparte, *Technique du coup d'Etat*, Grasset, Paris 1931. Per la presente tesi sarà utilizzato *Tecnica del colpo di stato*, Vallecchi, Firenze 1994.

³⁰ *Technique du coup d'Etat* non a caso venne vietato anche in Germania e in Unione Sovietica (Giampaolo Martelli, *Curzio Malaparte*, cit., p. 81).

³¹ Giampaolo Martelli, *Curzio Malaparte*, cit., pp. 91-92.

³² Giordano Bruno Guerri, *L'Arcitaliano - Vita di Curzio Malaparte*, cit., p. 189.

per evitare l'incarico³³. Vi rimase in effetti solo due mesi, prima di essere congedato – di nuovo grazie all'aiuto di Ciano³⁴, e li impiegò principalmente a scrivere un romanzo, *Il sole è cieco*, che nelle sue intenzioni sarebbe dovuto essere una prosecuzione della *Rivolta dei santi maledetti*. Il ricordo del confino era però molto fresco, e Malaparte non aveva nessuna intenzione di mettersi esplicitamente contro al regime, tanto più in un momento rischioso come quello. Ne uscì quindi un'opera debole, in cui l'autore rimane imbrigliato nel lirismo, senza poter dare sfogo alla sua classica tendenza polemica e provocatoria, che ritroveremo invece all'ennesima potenza in *Kaputt*³⁵.

È soprattutto l'attività come corrispondente per il «Corriere», svolta in divisa da ufficiale degli Alpini³⁶ e durata cinque anni al seguito delle truppe in vari paesi europei³⁷ e in Russia, a permettergli di accumulare il bagaglio di esperienze che costituirà la materia prima per la stesura di *Kaputt* e più tardi di *La pelle*. «Il viaggio di Malaparte», scrive Martelli, «è un viaggio tra gli orrori, le stragi e l'abiezione materiale e morale. Un viaggio tra le tenebre. Egli l'ha compiuto con un sentimento che di volta in volta è di pietà o di orrore, di compassione e di disgusto»³⁸.

Ciò che lo scrittore pratese riuscì a intuire a proposito di quel conflitto, è la sua nuova natura “tecnica”, derivata dalla morale delle società totalitarie industrializzate, in cui tutto deve essere efficienza e velocità:

Se l'etica produttivistica esige un sempre maggior numero di manufatti, la stessa etica applicata alla guerra vuole che la violenza sia razionalizzata, si estenda e porti la strage ovunque e non risparmi né le truppe combattenti, né le popolazioni civili. [...] Di fronte a questa immensa e inutile carneficina, alla “stupida guerra” che uccide e

³³ Ivi, p. 192.

³⁴ Ivi, pp. 194-195.

³⁵ Ivi, pp. 192-193.

³⁶ Non essendo iscritto al PNF non poteva lavorare come corrispondente di guerra. Ciano gli procurò così il permesso di svolgere lo stesso lavoro restando formalmente al servizio dell'Ufficio Stampa dello Stato Maggiore, con il ruolo di capitano degli Alpini. L'ambiguità della sua posizione di “giornalista in divisa” traspare sia in *Kaputt* che in *La pelle*. In cambio del favore, Malaparte dovette scrivere una serie di articoli propagandistici per Ciano, che stava preparando l'attacco alla Grecia (Giordano Bruno Guerri, *L'Arcitaliano - Vita di Curzio Malaparte*, cit., pp. 194-195).

³⁷ Francia, Polonia, Finlandia, Romania, Croazia e Italia.

³⁸ Giampaolo Martelli, *Curzio Malaparte*, cit., p. 114.

distrugge in modo turpe, che disumanizza gli uomini e li trasforma in robot meccanici capaci di ogni mostruosità, Malaparte prova un senso di vergogna³⁹.

La vergogna e il disgusto dell'autore di fronte alle nuove dinamiche belliche è uno dei sentimenti più evidenti in *Kaputt*. È lo stesso Malaparte a chiarire la storia compositiva dell'opera, iniziata in una condizione che richiama l'infanzia dello scrittore pratese:

Ho cominciato a scrivere *Kaputt* nell'estate del 1941, all'inizio della guerra tedesca contro la Russia, nel villaggio di Pestcianka, in Ucraina, in casa del contadino Roman Suchèna. Ogni mattina mi sedevo nell'orto, sotto un albero di acacia, e mi mettevo a lavorare, mentre il contadino, seduto per terra presso il porcile, affilava le falci, o affettava le barbabietole e le verze per i suoi animali.⁴⁰

La prima parte di *Kaputt* nasce dunque in questo spazio sottratto a fatica agli orrori della guerra, che ricorda l'infanzia vissuta dall'autore nell'ambiente contadino della famiglia Baldi. Una sorta di oasi tranquilla, apparentemente lontana dalla carneficina che in quel momento stava travolgendo le vite di milioni di persone.

Malaparte non terminò il libro in Ucraina: riprese la stesura l'anno successivo in Polonia, dove si trovava ancora come inviato di guerra:

Ripresi a scrivere *Kaputt* durante la mia permanenza in Polonia e sul fronte di Smolensk nel 1942. Terminai il libro, fuorché l'ultimo capitolo, nei due anni trascorsi in Finlandia. Prima di tornare in Italia divisi il manoscritto in tre parti, affidandole al Ministro di Spagna a Helsinki, [...], al Segretario della Legazione di Romania a Helsinki, [...] e all'Addetto Stampa della Legazione romana. Dopo una lunga odissea, le tre parti del manoscritto pervennero finalmente in Italia. Nel luglio del 1943 mi trovavo in Finlandia: non appena ebbi notizia della caduta di Mussolini, tornai in volo in Italia e mi recai a Capri, per attendervi lo sbarco degli Alleati e a Capri, nel settembre del 1943, terminai l'ultimo capitolo di *Kaputt*.⁴¹

³⁹ Ivi, pp. 115-116.

⁴⁰ Curzio Malaparte, *Kaputt*, Adelphi, Milano 2009, p. 13.

⁴¹ Ivi, p. 14.

Per comprendere l'essenza del romanzo è importante considerare l'itinerario interiore che condusse lo scrittore a concludere la stesura del manoscritto solo dopo la notizia della definitiva caduta di Mussolini. In questa genesi stratificata si può cogliere il trasporto emotivo e psicologico con cui Malaparte visse gli eventi storici. Le informazioni sulla stesura di *Kaputt* fornite da Malaparte sono però state messe in discussione da Guerri, che nota come in una lettera scritta nel novembre del 1943 dal carcere di Poggioreale⁴², l'autore scrivesse «ho diritto di sperare che mi si concederà il permesso di lavorare al mio *Kaput* [sic]»⁴³. Il manoscritto non sarebbe dunque stato concluso due mesi prima a Capri. In un'altra lettera, scritta il 30 maggio '43 a Roma, rivela di avere appena terminato il primo capitolo. «Non è dunque vera la fantastica storia del manoscritto [...] salvato da tre diplomatici, di cui Malaparte parla nell'introduzione. È vero invece che egli circolava liberamente per l'Europa con quelle pagine, che del resto terminò solo nella primavera del '44 [...]»⁴⁴.

In *Kaputt*, la guerra, con tutto l'orrore del suo spettacolo macabro e angoscioso, diventa non protagonista di un'opera definita crudele dallo stesso autore, ma spettatrice di un processo di progressiva distruzione del senso di umanità.

Kaputt è un libro crudele. La sua crudeltà è la più straordinaria esperienza che io abbia tratto dallo spettacolo dell'Europa in questi anni di guerra. Tuttavia, tra i protagonisti di questo libro, la guerra non è che un personaggio secondario. Si potrebbe dire che ha solo un valore di pretesto, se i pretesti inevitabili non appartenessero all'ordine della fatalità. In *Kaputt* la guerra conta dunque come fatalità. Non v'entra in altro modo. Direi che v'entra non da protagonista, ma da spettatrice, in quello stesso senso in cui è spettatore un paesaggio. La guerra è il paesaggio oggettivo di questo libro.⁴⁵

Se la guerra è da considerarsi come mera spettatrice degli orrori perpetrati ai danni di un'umanità tormentata, viene da chiedersi chi o che cosa sia il protagonista dell'opera. Scrive in proposito Malaparte:

⁴² Al suo rientro in Italia dopo la caduta del fascismo, il governo Badoglio ritenne più prudente farlo arrestare: dopotutto si trattava di uno scrittore con un rapporto alquanto ambiguo con il regime (Giordano Bruno Guerri, *L'Arcitaliano - Vita di Curzio Malaparte*, cit., p. 210).

⁴³ Giordano Bruno Guerri, *L'Arcitaliano - Vita di Curzio Malaparte*, cit., p. 205.

⁴⁴ Ivi, p. 208.

⁴⁵ Curzio Malaparte, *Kaputt*, cit., p. 13.

Il protagonista principale è *Kaputt*, questo mostro allegro e crudele. Nessuna parola, meglio della dura e quasi misteriosa parola tedesca *Kaputt*, che letteralmente significa “rotto, finito, andato in pezzi, in malora”, potrebbe dare il senso di ciò che noi siamo, di ciò che ormai è l’Europa: un mucchio di rottami. E sia ben chiaro che io preferisco questa Europa *Kaputt* all’Europa di ieri, e a quella di vent’anni, di trent’anni or sono. Preferisco che tutto sia da rifare, al dover tutto accettare come un’eredità immutabile.⁴⁶

Malaparte sembra considerare la guerra come una necessità fatale, conseguenza quasi meccanica di scelte dissennate operate dai potenti del tempo. Allo stesso tempo, intravede però la possibilità che si possano prendere le distanze da un passato di coercizione, di censura, di manipolazione delle coscienze. Meglio un’Europa “andata in malora”, in frantumi, perché se ciò non fosse accaduto non ci sarebbe stata la possibilità di ricostruirla azzerando il suo passato politico, di aprire un nuovo corso storico.

Come per la datazione della stesura, anche in rapporto ai contenuti sussistono dubbi, e le due questioni appaiono legate. Colui che era stato il compagno di viaggio di Malaparte in Russia, Lino Pellegrini, aveva infatti avuto modo di leggere varie pagine della prima stesura, e negli anni successivi dichiarò che nella versione originaria non contenevano particolari critiche ai nazisti e ai fascisti: l’impostazione del libro sarebbe stata modificata solo in seguito, quando Malaparte si convinse che l’Asse avrebbe perso la guerra.

Pellegrini lesse molte pagine del libro subito dopo che erano state scritte, e sostiene che in quella prima stesura *Kaputt* era di segno opposto a quello che conosciamo: convinto della vittoria tedesca, Malaparte lo aveva intitolato *God shave the king* [...]. In svezia prima, in Italia poi, essendo visibilmente mutate le sorti della guerra, Malaparte opera il ribaltamento del libro da antinglese in antitedesco; affezionandosi però al buon titolo che aveva trovato, lo conserva per un capitolo, il cui protagonista non è più, come nella prima stesura, il re di Gran Bretagna Giorgio VI, ma il governatore tedesco della Polonia Frank, elogiato nella prima stesura e accusato di atrocità nella seconda.⁴⁷

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Giordano Bruno Guerri, *L’Arcitaliano - Vita di Curzio Malaparte*, cit., p. 205.

L'unico testimone di questa versione è Pellegrini, ma essa risulta credibile anche in considerazione del fatto che Malaparte modificò certamente *Il Volga nasce in Europa* per renderlo più ostile al nazifascismo, nonostante in quel caso gli articoli fossero già stati pubblicati sul «Corriere della Sera». «Per fortuna», scrive ancora Guerri, «il pregio principale di *Kaputt* non consiste nella denuncia delle crudeltà naziste, ma in un suo intrinseco e notevole valore letterario»⁴⁸. D'altra parte, è probabile che l'avversione e l'insofferenza di Malaparte verso il fascismo venissero da lontano, ma che dopo l'esperienza al confino avesse avuto timore di esporsi troppo. Dopo la breve parentesi in carcere nel 1943, collaborò attivamente con il controspionaggio alleato, e dal '44 partecipò anche alla Resistenza, come ufficiale di collegamento del Corpo Italiano di Liberazione. È difficile credere che il suo antifascismo fosse solo opportunistico. «Mi si consenta di ricordare che io appartengo al numero di coloro, che hanno pagato con la prigionia e con la deportazione nell'isola di Lipari la loro libertà di spirito e il loro contributo alla causa della libertà»⁴⁹, scrive forse con eccessiva enfasi, ma non a torto, nella prefazione a *Kaputt*. Quanto al valore letterario dell'opera, egli stesso pensava che *Kaputt* fosse il suo capolavoro, e come vedremo nei prossimi paragrafi, non si trattava di un giudizio infondato.

I.1.2. Le tecniche della narrazione e la mitopoiesi

Sul piano della struttura, *Kaputt* è sostanzialmente un susseguirsi di dialoghi e aneddoti di guerra, tenuti insieme dalla figura di Malaparte in quanto testimone diretto (o più raramente indiretto) dei fatti narrati⁵⁰. «La struttura del libro», nota Franco Baldasso, «è paratattica: Malaparte accorda eguale dignità alle storie dei reali svedesi come dei

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Curzio Malaparte, *Kaputt*, cit., p. 15.

⁵⁰ Franco Baldasso, Curzio Malaparte – La letteratura crudele. *Kaputt*, La pelle e la caduta della civiltà europea, cit., p. 55.

contadini ucraini»⁵¹; una scelta che si può interpretare, anche considerando la biografia dello scrittore, come una scelta di tipo politico oltreché estetico.

La narrazione non si apre sulla descrizione del campo di battaglia, ma sullo sfondo di un paesaggio svedese in cui ogni cosa sembra rarefatta, dove ogni aspetto si dissolve in una macchia impressionistica di colore. La conversazione tra lo scrittore e il principe Eugenio si svolge quasi sottovoce, senza altri interlocutori. Il monumentale affresco narrativo di *Kaputt* insiste sulla presentazione di un mondo aristocratico decadente in cui prevale l'idea di una raffinatezza che ha il sapore amaro del tramonto di un'era. Appena di là della quiete idilliaca della natura o dei palazzi nobiliari, la guerra continua a infuriare sempre e a produrre morte e devastazione. D'altro canto, lo stesso fatto si può interpretare in senso contrario: nonostante la guerra, la nobiltà può continuare egoisticamente a occuparsi di frivolezze estetiche, e la bellezza può continuare a fiorire ovunque – anche nei combattimenti stessi (Malaparte talvolta li descrive in termini quasi poetici). Si tratta di un continuo gioco di contrasti, di un dialogo o accostamento tra sentimenti opposti.

Felice Rappazzo⁵² individua inoltre nell'opera di Malaparte un'analogia con la *recherche* proustiana, relativa al recupero della memoria di dettagli che, altrimenti, sarebbero destinati a essere completamente dimenticati. Lo scrittore pratese mira a dimostrare come l'alta società descritta nel romanzo viva una dimensione solo apparentemente dorata: la loro è un'oasi temporaneamente sottratta all'avanzare implacabile della guerra. Da una parte c'è l'allegria dell'aristocrazia, che può apparire inconsapevole oppure menefreghista, dall'altra, il lettore è continuamente messo di fronte alla concretezza della distruzione scaturita da un conflitto che non dà tregua. Ciò che lega i due opposti è un espediente narrativo di cui Malaparte si era spesso avvalso anche nelle opere precedenti, ovvero l'ironia e il sarcasmo⁵³.

Malaparte ha la straordinaria abilità di contrapporre ai miti della modernità la forza creatrice di una mitopoiesi che riesce a penetrare nel tessuto reale, facendo corrispondere al sostanziale *nonsense* della guerra, un linguaggio ironico e de-costruttivo. Malaparte assume il ruolo di un Dante che si aggira in un inferno terreno, quale poteva

⁵¹ Ibidem.

⁵² Felice Rappazzo (a cura di), *La guerra e i testi*, «Le forme e la storia», X, 2, 2017.

⁵³ Ibidem.

essere in quel momento storico il ghetto di Varsavia, incontrandone gli abitanti, simili a dannati senza alcuna possibilità di salvezza.

Lo scrittore comprende che la sua percezione della guerra è qualcosa di estremamente crudele, ma non può fare a meno di esternare, attraverso la funzione liberatoria del racconto, il dolore terribile che prova nel rievocare simili orrori:

A poco a poco, qualcosa di amaro nasceva in me. Parole crudeli mi salivano alle labbra, che mi sforzavo invano di soffocare. Così, quasi per modo inconscio, mi misi a narrare [...]. Avevo orrore e vergogna delle mie parole, avrei voluto chiedere scusa al principe Eugenio di quella mia crudeltà: e il Principe Eugenio taceva, avvolto nel suo mantello grigio, la testa reclinata sul petto. A un tratto alzò il viso, mosse le labbra per parlare, ma tacque e io leggevo nel suo sguardo un doloroso rimprovero. [...] Una maschera di profonda sofferenza gli copriva il viso. Egli capiva che soffrivo, e mi fissava in silenzio, con affettuosa pietà. Sentivo che se egli avesse parlato, se mi avesse rivolto una sola parola, se mi avesse toccato la mano, forse mi sarei messo a piangere. Ma il principe Eugenio mi guardava in silenzio.⁵⁴

L'opera privilegia la dimensione narrativa circolare del racconto nel racconto, per cui lo scrittore inserisce delle sezioni brevi, delle *short stories* correlate al tema principale: la storia dell'operaio russo fucilato a Woroscilow, i racconti a Louise von Preussen, gli episodi dei bambini di Tatiana Colonna, ecc. Questi brani possono essere considerati come inserti nell'economia complessiva del romanzo, sebbene talvolta si tratti di sequenze di media lunghezza, come nel caso della storia della cavalla morta, degli ebrei asfissati nei carri merci, o della vicenda dell'occhio di vetro. La narrazione di secondo grado evidenzia una propensione al frammentismo e all'eliminazione delle barriere temporali, per cui le varie digressioni sono collocate in una dimensione acronica che ne accentua il valore evocativo⁵⁵.

Kaputt è la testimonianza autoptica di chi ha vissuto con sguardo di partecipe e addolorato spettatore la rovina di un intero continente, che si è trascinata dietro milioni di vite. A questo proposito occorre tenere presente il motivo dietro alla scelta del titolo.

⁵⁴ Curzio Malaparte, *Kaputt*, cit., pp. 27-28.

⁵⁵ Cfr. Sabine Witt, Tempo e spazio come messinscena dell'io nella letteratura commemorativa di Curzio Malaparte, in Associazione Internazionale Professori di Italiano (a cura di), Tempo e Memoria nella lingua e nella letteratura italiana. Atti del XVII Congresso A.I.P.I., Bruxelles 2009, pp. 235-239.

Il significato della parola *Kaputt* viene illustrato nel romanzo dal narratore alla principessa Louise von Preussen, mentre parla di una sorta di rito iniziatico previsto per le reclute delle SS:

Lei conosce l'origine della parola *Kaputt*? È una parola che proviene dall'ebraico *kopparoth*, che vuol dire vittima. Vi è un momento, ed è un momento che sempre ritorna, in cui anche Sigfrido, l'unico, diventa gatto, diventa *kopparoth*, vittima, diventa *Kaputt*. [...] Lei non deve ignorare certe verità, Louise. Anche lei deve sapere che tutti siamo destinati ad essere un giorno *kopparoth*, vittime, ad essere *Kaputt*; che per questo siamo cristiani, che per questo anche Sigfrido è cristiano, anche Sigfrido è gatto.⁵⁶

Nel definirla una testimonianza, non si deve ritenere che il narratore sia “innocente” rispetto ai fatti. Forse proprio per questo Malaparte sceglie di porsi in tale condizione: «la scelta della testimonianza presenta [...] l'implicita possibilità di glissare convenientemente sul proprio passato coinvolgimento con il regime, sia come scrittore che come ideologo»⁵⁷. A Malaparte, in ogni caso, si deve rendere il merito di essere stato tra i primi testimoni consapevoli del «disastroso incontro tra moderna industrializzazione e potere biopolitico nella guerra»⁵⁸. La sua tendenza a cambiare opportunisticamente opinione non lo ha portato a tacere le responsabilità e le conseguenze della guerra, anche quando si trattava di testimoniare contro i vincitori: è stato anzi tra i pochi a far notare la violenza dei bombardamenti alleati sui civili e l'ostentazione quasi sadica della potenza tecnologica. Circa il rapporto del romanzo con la tecnologia, Franco Baldasso – riprendendo un concetto del filosofo Gunther Anders – ha parlato di “vergogna prometeica”: di fronte alla perfezione e alla potenza delle proprie creazioni tecnologiche, l'uomo prova paradossalmente un senso di umiliazione⁵⁹.

Naturalmente, il tipo di narrazione testimoniale di Malaparte, infarcita di inserti surreali e inesattezze storiche, non si accorda con la poetica neorealista che in quegli anni iniziava a emergere con forza anche in Italia, soprattutto tra gli autori vicini al socialismo.

⁵⁶ Curzio Malaparte, *Kaputt*, cit., p. 281.

⁵⁷ Franco Baldasso, Curzio Malaparte – La letteratura crudele. *Kaputt*, La pelle e la caduta della civiltà europea, Carocci, Roma 2019, p. 30.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ivi*, p. 57.

La posizione in cui si pone il narratore in *Kaputt* è «sia artisticamente fertile che personalmente conveniente»⁶⁰, perché permette a Malaparte, trasfigurando continuamente la realtà in immagini poetiche, di sviare anche il discorso dal proprio passato e dai motivi per cui poteva trovarsi al seguito delle truppe tedesche.

I.1.3 Mondo animale e realismo magico

Il mondo animale è molto presente in *Kaputt*, in particolare associato a scene di morte, per mezzo spesso di accostamenti surreali e metaforici. «All'improvviso, l'odore della cavalla morta entrò nella stanza, si fermò sulla soglia. Sentivo che l'odore mi guardava»⁶¹: in questo passo, per esempio, la morte sembra personificarsi nell'odore di putrefazione. Dopo il primo livello di percezione sensoriale, se ne ha subito un altro che rappresenta una costruzione allegorica: la potenza descrittiva della sinestesia fonde la sensazione visiva e quella olfattiva.

L'intera struttura del libro è organizzata in rapporto a specie animali: La prima parte si intitola *I cavalli*, la seconda *I topi*, la terza *I cani*, la quarta *Gli uccelli*, la quinta *Le renne*, l'ultima *Le mosche*. I titoli dei capitoli rispecchiano in più casi questa suddivisione, facendo inoltre riferimento alle ostriche (parte IV, cap. XIII) e al salmone (parte V, cap. XVII). «Per Malaparte», scrive Baldasso, «questi animali sono anch'essi soggetti della storia: i cavalli gelati nel lago Ladoga, i cani sterminati dai nazisti in Ucraina, o il salmone che, nonostante la mortificante disparità, si batte virilmente in Finlandia contro un ufficiale tedesco armato, sono i protagonisti di racconti che esprimono l'hybris e l'aberrazione umana. L'assalto nazista all'umanità è prima di tutto un crimine contro la natura»⁶². Gli animali compaiono in genere immersi una dimensione surreale, come simboli o presagi di morte, e la loro descrizione può essere ricondotta a

⁶⁰ Ivi, p. 32.

⁶¹ Curzio Malaparte, *Kaputt*, cit., p. 43.

⁶² Franco Baldasso, Curzio Malaparte – La letteratura crudele. *Kaputt*, La pelle e la caduta della civiltà europea, cit., p. 56.

quella forma di realismo magico che ha trovato in Italia il suo maggior esponente in Massimo Bontempelli.

In *Kaputt* è frequente che la morte si presenti in modo sensoriale e al tempo stesso allucinatorio. I piani del reale e del surreale si intersecano, evocando immagini di rara potenza descrittiva, inseriti in una cornice atemporale atipica e dilatata, come se ogni momento durasse un'eternità. L'armonia obliqua caratteristica della sinestesia si trova anche in altri passi di *Kaputt*, ad esempio quando l'autore scrive: «La notte era nera, densa e viscida come miele nero»⁶³.

Inevitabile il richiamo all'universo delle metamorfosi kafkiane, in cui il protagonista assume le sembianze di uno scarafaggio. Anche il mondo animale di *Kaputt* appare fortemente straniato, avulso da qualsiasi armonica appartenenza alla natura, persino nelle scene più semplici e non attinenti alla guerra:

Quel giorno Munthe appariva sereno: e a un certo punto si mise a parlarmi degli uccelli di Capri. Ogni sera, verso il tramonto, egli esce dalla sua torre, s'inoltra a passi lenti e cauti fra gli alberi del parco, [...] là si ferma, e diritto, magro, legnoso, simile a un antico tronco scarnito e inaridito dal sole, dal gelo, e dalle tempeste, [...] aspetta: e gli uccelli volano a lui a frotte, cinguettando affettuosi, gli si posano sulle spalle, sulle braccia, sul cappello, gli beccano il naso, le labbra, gli orecchi. Munthe riman così, diritto, immobile, a discorrere con i suoi piccoli amici nel dolce dialetto caprese, finché il sole tramonta, si tuffa nel mare azzurro e verde, e gli uccelli volano via al loro nido, tutti insieme, con un alto trillo di saluto.⁶⁴

Ci troviamo in presenza di una sorta di linea di confine molto labile tra universo zoologico e antropomorfo, contaminazione non nuova che rimanda al contesto religioso dell'antichità e che trova espressione letteraria ad esempio nelle favole di Esopo e di Fedro.

Essendo quella di Malaparte un'estetica dello choc, la simbologia e le allegorie attinenti al mondo animale sono portate alle estreme conseguenze. La cavalla del primo capitolo è messaggera della morte, mentre i cani sono segnati da un fato doloroso e ineluttabile che evoca il ricordo di Febo, il bellissimo e amato levriero che condivise con

⁶³ Curzio Malaparte, *Kaputt*, cit., p. 43.

⁶⁴ Ivi, p. 23.

lo scrittore l'esilio di Lipari. La sofferenza del mondo animale è qualcosa che può essere assimilato al dolore degli esseri umani.

Malaparte descrive il disfacimento dell'Europa, il suo essere *kaputt*, e in questo processo di dissoluzione rientrano persino le macchine, non solo come agenti (che portano la morte e quindi la dissoluzione per l'umanità e gli animali) ma anche come vittime. L'idea della decomposizione e della morte è talmente soffocante da inglobarle:

A un certo punto, in un terreno paludoso fra la strada e il fiume, apparve riverso un carro armato sovietico. Il cannoncino sporgeva fuor dalla torretta, lo sportello della torretta era aperto, tutto contorto dallo scoppio di un proiettile: nell'interno si vedeva un braccio emergere dal fango penetrato dentro il carro. Era la carogna di un carro armato. Puzza d'olio e di benzina, di vernice bruciata, di cuoio arso, di ferro combusto. Era un odore strano. Un odore nuovo. Il nuovo odore di quella nuova guerra. Quella carogna di carro armato mi faceva pietà, ma una pietà assai diversa da quella che suscita la vista di un cavallo morto. Era una macchina morta. Una macchina in decomposizione. Già cominciava a puzzare. Era una carogna di ferro rovesciata nel fango.⁶⁵

La morte rappresenta nell'opera di Malaparte una certezza assoluta, l'approdo inevitabile a un porto comune a cui neanche le macchine possono sfuggire. Ma se verso le macchine Malaparte non dimostra particolare empatia, la più profonda compartecipazione emozionale è raggiunta dall'autore di fronte al destino crudele riservato agli animali.

Non c'è al mondo niente di più spregevole dell'uomo, animale perverso, animale degradato dalla ragione [...]. L'assassino è sempre un uomo, mi diceva un soldato tedesco [...], la sua vittima è sempre un animale. L'uomo assassinato ritorna animale braccato, spaventato. Per questo l'uomo assassinato suscita pietà. Perché non è un uomo, ma un animale.⁶⁶

Si tratta di un passaggio fondamentale per comprendere la rappresentazione della morte in *Kaputt*, spesso mediata da immagini irrealistiche di cadaveri animali. Non a caso

⁶⁵ Ivi, p.48

⁶⁶ Curzio Malaparte, *Métamorphoses*, citato e tradotto in Maurizio Serra, *Malaparte – Vita e leggende*, cit., p. 297.

nel romanzo gli animali sono spesso uccisi come umani. Un esempio è l'oca che diventa protagonista di pasto:

Sopra un vassoio d'argento entrò l'oca arrosto, rovesciata sul dorso in mezzo a una ghirlanda di patate rosolate nel grasso. Era una rotonda e adiposa oca polacca, dal seno florido, dai fianchi pieni, dal collo muscoloso; e, non so perché pensai che non fosse stata sgozzata con un coltello, nel buon modo antico, ma fosse stata fucilata contro un muro da un plotone di SS. Mi pareva di udire la voce secca di comando: "Feuer" e l'improvviso crepitio della scarica di fucili.⁶⁷

Gli animali recano impressi i segni di un oscuro timore, come se presagissero la fine crudele che viene decisa dagli uomini. Anche gli uomini in guerra, del resto, avvertono un timore simile. Per Malaparte persino la crudeltà è un effetto della paura. Parlando dei tedeschi con Axel Munthe, il narratore li descrive in questi termini:

«La loro crudeltà è fatta di paura» risposi, «sono malati di paura. Sono un popolo malato, un *krankes Volk* [...] «hanno paura di tutto e di tutti, ammazzano e distruggono per paura. [...] Ma hanno paura di tutto ciò che è vivo, di tutto ciò che è vivo al di fuori di loro, e anche di tutto ciò che è diverso da loro. Il male di cui soffrono è misterioso. Hanno paura sopra tutto degli esseri deboli, degli inermi, dei malati, delle donne, dei bambini. Hanno paura dei vecchi».⁶⁸

Il realismo magico che pervade l'intera opera assume varie forme. All'inizio del romanzo, l'atmosfera è sospesa tra sogno e realtà in una cornice paesaggistica che sembra precedere l'avvento dell'uomo, dominata dalla presenza quasi mistica dei cavalli. La loro personificazione, come nel caso degli uccelli, avviene facendoli partecipi di sentimenti umani:

Il principe Eugenio di Svezia si mostrò in mezzo alla stanza. «Ascoltate» disse. Attraverso le querce dell'Oakhill e i pini del parco di Valdermarsudden, di là del braccio di mare che si addentra nella terra fino a Nybroplan, nel cuore di Stoccolma, veniva nel vento un triste, amoroso lamento. Non era il malinconico richiamo delle

⁶⁷ Curzio Malaparte, *Kaputt*, cit., p.86.

⁶⁸ Ivi, p.24.

sirene dei piroscafi, che risalivano dal mare verso il porto, né il grido nebbioso dei gabbiani: era una voce femminile distratta e dolente. Sono i cavalli del Tivoli...⁶⁹

L'attribuzione di caratteristiche umane agli animali non è ovviamente un'invenzione di Malaparte: affonda le sue radici nell'epica classica, già nell'*Iliade* i cavalli di Achille che piangono per la morte di Patroclo:

I cavalli d'Achille fuori della battaglia
Piangevano, da che avevano visto l'auriga
caduto nella polvere sotto Ettore massacratore. (*Iliade*, XVII, vv.426-428)

Il realismo magico è costruito anche per mezzo delle venature cromatiche inserite ad arte nel corpo della narrazione, a cui si aggiungono frequenti similitudini, suggestivi accostamenti che trasmettono al lettore la sensazione di un equilibrio effimero come le vite di chi si trova in guerra. Il campo semantico del dolore prevale anche nelle descrizioni apparentemente più serene:

Era una chiara giornata di settembre di una delicatezza quasi primaverile. L'autunno già arrossava gli antichi alberi dell'Oakhill. Nel braccio di mare, sul quale si protende il promontorio ove è costruita la villa di Valdemarsudden, residenza del Principe Eugenio, [...] passavano grandi piroscafi con immense bandiere svedesi, dalla croce gialla in campo azzurro, dipinte sui fianchi. Stormi di gabbiani mandavano rochi lamenti, simili al pianto di un bambino.⁷⁰

Gli animali fanno parte del ciclo della vita e si ritrovano, di conseguenza, ad essere muti spettatori dell'orrore della morte che non suscita in loro nessuna emozione. Nella bellissima scena della descrizione degli uccelli dell'Ucraina, alle immagini di morte e di distruzione si contrappone il canto immutabile degli animaletti, descritti con le consuete combinazioni cromatiche che creano un interessante contrasto tra il forte impatto visivo delle immagini evocate e l'elemento uditivo, che trasmette l'idea dell'immutabilità e dell'imperturbabilità del mondo animale:

⁶⁹ Ivi, p. 19.

⁷⁰ Ivi, p. 19.

Cantano senza posa in fondo alla voce del cannone, nel crepitio delle mitragliatrici, dentro l'alto rombo degli aerei sull'immensa pianura ucraina. Si posano sulle spalle dei soldati, sulle selle, sulle criniere dei cavalli, [...] sulle scarpe dei morti. Non hanno paura dei morti. Sono uccelli piccoli, vispi, allegri, alcuni son grigi, altri verdi, altri rossi, altri ancora son gialli. [...] Alcuni son bianchi con la gola azzurra, e ne ho visti alcuni piccolissimi e orgogliosi, tutti bianchi, immacolati. [...] Non hanno paura di Hitler, delle SS, della Gestapo, non si fermano rami a contemplare la strage, ma si librano nell'azzurro cantando, seguono dall'alto gli eserciti in marcia nella sterminata pianura.⁷¹

Gli uccelli dell'Ucraina evocano questa idea di libertà, di assoluto distacco dal male, incarnano un modello di atarassia improponibile e irrealizzabile per gli uomini. Ogni cosa è sublimata dalla suprema armonia del canto. Vi è in *Kaputt* una dialettica, come nota Giampaolo Martelli, che emerge «dalla contrapposizione tra le scene orride e macabre della guerra e quelle idilliche della natura, tra le descrizioni dei massacri e quelle delle foreste che hanno conservato una loro purezza»⁷². Nella visione di Malaparte, in questo non certo originale, la civiltà sembra sfociare verso tendenze crudeli, mentre la natura (e tutto ciò che le è più vicino, come gli animali e i bambini) rimane un ideale poetico puro e innocente.

Gli animali diventano quasi totem del paesaggio svedese, già definito dallo scrittore *di natura equina*:

A toccarlo il paesaggio svedese lascia i suoi colori sulla punta delle dita, proprio come fanno le ali delle farfalle. È un paesaggio liscio al tatto come il mantello di un cavallo: e ha gli stessi fuggitivi colori, la stessa aerea levità e lucentezza, lo stesso mutevole bagliore, che ha il mantello di un cavallo trasvolante in fughe d'erbe e di foglie.⁷³

Le numerose convergenze tra umanità e mondo animale determinano strani incontri, descritti in modo tale da sfumare progressivamente la percezione della realtà che diventa a tratti avvolta da un'atmosfera onirica, in cui l'elemento dominante è

⁷¹ Ivi, p. 25.

⁷² Giampaolo Martelli, *Curzio Malaparte*, cit., p. 123.

⁷³ Curzio Malaparte, *Kaputt*, cit., p. 31.

rappresentato sempre dalla morte. Fin dalle prime pagine, quest'ultima è evocata dall'odore della cavalla morta, che travolgerà lo scrittore e si risolverà, alla fine, nell'incontro quasi surreale con un puledrino, il figlio della cavalla morta, che sarà strappato dalla triste sorte riservata alla madre:

Spinsi il cancelletto di legno, uscii sulla strada. La carogna giaceva riversa nella pozzanghera, la testa posata sul ciglio polveroso della strada. Aveva la pancia gonfia, tutta screpolata. L'occhio splendeva sbarrato, umido e tondo. La bionda criniera polverosa, imbrattata di croste di sangue e fango, si drizzava rigida sul collo, come le criniere equine sugli elmi degli antichi guerrieri.⁷⁴

In ciò che avviene nella sequenza successiva si individua tutta la portata del realismo magico malapartiano, che riesce a dare forma all'odore nauseabondo della morte. La distanza tra reale e surreale si annulla del tutto e l'inverosimile diventa pseudo-realtà relegata in un limbo sospeso tra realtà e sogno. La sensazione è quella di una visione spaventosa che crea non paura ma disorientamento, angoscia, disgusto:

Non so, non saprei dire, come venni a pensare che la cavalla morta si fosse trascinata fin sulla soglia della stanza. Ero stanco morto, ero tutto invischiato nel sonno, non riuscivo a dipanar le idee, era come se il buio, il caldo e l'odore della carogna riempissero la stanza di un fango nero e viscido [...]. E non so come, pensai che forse la cavalla non era del tutto morta, era soltanto ferita, e già fosse marcia nella parte ferita, già si disfaceva, e tuttavia fosse viva: come quei prigionieri che i tartari legano vivi ai cadaveri, il ventre contro il ventre, il viso contro il viso, la bocca sulla bocca, finché il morto mangia il vivo. Eppure, quell'odore di carogna era sulla porta, e mi guardava.⁷⁵

L'assimilazione del mondo umano a quello animale raggiunge forse il massimo punto di convergenza nella descrizione visionaria dell'orrore del ghetto di Varsavia:

La pelle pareva di cera: i visi delle donne e dei bambini sembravano di carta. In tutti i volti era già quell'ombra azzurra della morte. Gli occhi, in quei visi del color di carta

⁷⁴ Ivi, p. 44.

⁷⁵ Ibidem.

grigia, o bianchi di un candor di gesso, parevano strani insetti, intenti a frugare in fondo alle orbite con le zampe pelose, a succhiare quel po' di luce che splendeva nel cavo delle occhiaie. Al mio avvicinarsi quegli schifosi insetti si muovevano inquieti, lasciavano per un istante la preda, uscivano dal fondo delle orbite come da una tana, fissandomi spauriti. Erano occhi di una straordinaria vivacità, arsi dalla febbre o umidi e malinconici. Altri rilucevano di riflessi verdastri, simili a scarabei.⁷⁶

Nella stessa scena Malaparte insiste esplicitamente sul parallelo, descrivendo i caffè come affollati da «vecchi barbuti, stretti gli uni agli altri, in piedi, in silenzio, forse per riscaldarsi o darsi coraggio, come fan le bestie»⁷⁷, e paragonando le grida di spavento, i gemiti e il silenzio degli uomini al «silenzio di bestie già rassegnate a morire»⁷⁸.

L'assimilazione al mondo animale si potrebbe spiegare con la disumanizzazione prodotta dalla guerra. Sia soldati che civili finiscono per ridursi a vivere quasi come bestie. Nel ghetto di Varsavia vivono uomini confinati in uno stato di paura talmente intollerabile da avvicinarli al lato più crudo e primitivo (appunto animale) dell'esistenza.

In *Kaputt* gli animali rappresentano, attraverso una rete allegorica ricca di simboli, l'uomo vinto che subisce una metamorfosi, una sorta di trasumanare di matrice dantesca. Attraverso questo passaggio a una forma diversa, si evidenzia la purezza originaria che viene mantenuta dalle vittime innocenti: l'animale per Malaparte possiede, almeno a livello simbolico, una purezza che l'uomo ha irrimediabilmente perduto, e che recupera solo nella posizione di vittima. Si potrebbe parlare in questo senso di un valore catartico della sofferenza.

I.1.4 La visione allucinata della morte nella narrazione di Malaparte

L'autore, durante i suoi viaggi come corrispondente di guerra, è stato talmente spesso spettatore della morte da considerarla una presenza ossessiva e ricorrente. Questa «abitudine alla morte» è ciò che fa veramente orrore a Malaparte, ciò che gli fa credere di

⁷⁶ Ivi, p. 106.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Ibidem.

doversi vergognare come essere umano. Prendiamo ad esempio il racconto degli atti di cannibalismo dei prigionieri russi, fatto al principe Eugenio: la prima sensazione del narratore non è il disgusto, ma la *vergogna di sapere* come gli esseri umani possano essere abbruttiti dalla fame e dalla guerra a tal punto da mangiare i cadaveri dei compagni⁷⁹. La chiave interpretativa è da ricondurre sempre alla guerra che disumanizza.

La morte in guerra è così subdola da poter assumere le sembianze della vita, per poi svelarsi in tutta la sua fredda e ricorrente ineluttabilità:

In quel punto, mentre la foresta era più folta e profonda, e una pista attraversava la nostra strada, vidi sorgere all'improvviso dalla nebbia, laggiù davanti a noi, all'incrocio delle due piste, un soldato affondato nella neve fino al ventre: stava in piedi, immobile, il braccio destro disteso a indicarci la strada. [...] Dopo un altro tratto di strada, a un altro incrocio di piste, ecco che un altro soldato apparve a distanza, anch'egli affondato nella neve, il braccio destro disteso. «Moriranno di freddo, quei poveri diavoli» dissi. Schultz si volse a guardarmi: «Non c'è pericolo» disse «che muoian di freddo», e rideva. [...] «Volete vederlo da vicino? Così potrete domandargli se ha freddo». Scendemmo dalla macchina, ci avvicinammo al soldato: stava là, in piedi, immobile, il braccio destro a indicarci la strada. Era morto, aveva gli occhi sbarrati, la bocca socchiusa. Era un soldato russo morto.⁸⁰

Il soldato è colto nell'immobilità della morte che lo ha lasciato beffardamente con il braccio alzato, tramutandolo da essere vivente a oggetto, utilizzato dai nazisti come segnale stradale: un fatto che addirittura Schultz trova divertente. È interessante notare che in questo caso la morte è provocata con un colpo di pistola alla testa, ma il soldato è mantenuto rigidamente in piedi dal gelo, come se l'umanità avesse deciso di piegare ai propri fini più crudeli anche la natura⁸¹.

L'idea di un passaggio lento ma inesorabile dal campo della vita a quello della morte si ritrova anche nella descrizione dei paesaggi, che sembrano partecipare al processo di dissoluzione e disfacimento che caratterizza tutta la realtà dell'Europa in guerra:

⁷⁹ Cfr. Curzio Malaparte, *Kaputt*, cit., p. 27.

⁸⁰ Ivi, p. 29.

⁸¹ Ibidem.

Dopo la spettrale trasparenza dell'interminabile giorno estivo senz'albe e senza tramonti, la luce cominciava a perdere la sua giovinezza, il viso del giorno già si copriva di rughe, e a poco a poco la sera appesantiva le prime lievi ombre, ancora luminose. Gli alberi, le pietre, le case, le nuvole, si disfacevano lentamente nel dolce paesaggio autunnale, simile a quei personaggi di Elias Martin, esaltati e addolciti dal presagio della notte.⁸²

La personificazione del giorno è sfruttata per trasmettere un'idea di morte che, dopo essersi allargata dagli uomini e dagli animali fino agli oggetti inanimati (ricordiamo l'esempio del carro armato), non risparmia neppure il paesaggio. In questo caso, però, il processo che conduce dalla vita alla morte segue un ritmo naturale, privo di volontà esterne e dunque di crudeltà. Il sentimento prevalente diventa la nostalgia, da ricollegare alla presa di coscienza della brevità della vita che si rispecchia nel ciclo della natura.

Il processo di distruzione e destabilizzazione operato dalla guerra si estende al punto da creare l'illusione della morte anche laddove questa è assente. Coloro che sono ancora vivi, paiono talmente fuori contesto da dover assumere le sembianze dei morti, come nel caso del soldato Grigoresco e dei partecipanti a una cena:

Il soldato Grigoresco si alzò, attraversò la stanza strascicando il fucile sul pavimento, si gettò sul letto, il viso contro il muro, il fucile stretto fra le braccia. Pareva morto. Aveva i capelli bianchi di polvere, l'uniforme stracciata, le scarpe sfondate. Una barba nera e dura gli spuntava ispida fuor dalla pelle del viso. Pareva proprio un morto.⁸³

Erano forse le due di notte. Faceva freddo: e la luce metallica che entrava dalla finestra spalancata illividiva a tal punto i visi dei commensali, che io pregai De Foxá di far chiudere la finestra, e accender le luci. Avevamo tutti l'aspetto di cadaveri. [...] Eravamo seduti intorno alla ricca tavola come morti celebranti nell'Ade il banchetto funebre: la metallica luce del giorno dava alle nostre carni un livido splendor mortuario.⁸⁴

⁸² Ivi, p. 43.

⁸³ Ivi, p. 57.

⁸⁴ Ivi, p. 251.

In *Kaputt* la morte tende ad assumere la connotazione di un sacrificio che si esprime, ancora una volta, con il collegamento alla simbologia cristiana, inserita in quell'atmosfera onirica che come abbiamo visto è uno dei tratti peculiari dello stile di *Kaputt*. Malaparte, in alcuni passaggi, svela esplicitamente al lettore la chiave di interpretazione dei simboli a cui fa ampio ricorso nel romanzo:

«Lasciate» dico «che vi racconti uno strano sogno. È un sogno che turba spesso le mie notti. Entro in una piazza gremita di gente, tutti guardano in su, anch'io alzo gli occhi, e vedo, a picco sulla piazza, un alto monte scosceso. Sulla cima del monte sorge una grande croce. I carnefici, arrampicati sulle scale, danno gli ultimi colpi di martello. Si odono i colpi dei martelli nei chiodi. Il cavallo crocefisso dondola la testa qua e là, e nitrisce dolcemente. La folla piange in silenzio. Il sacrificio del Cristo-cavallo, la tragedia di quel Golgota bestiale. [...] La morte del Cristo-cavallo non potrebbe rappresentare la morte di tutto quello che v'è di puro e di nobile nell'uomo? Non vi pare che questo sogno si riferisca alla guerra?»⁸⁵

Il sacrificio del cavallo riprende l'accostamento tra mondo umano e animale, inserendolo nella prospettiva della visione cristiana e al contempo rimarcando il lato nobile e puro che l'umanità conserva, sia pure sepolto sotto alle ceneri della guerra. Il cavallo è anche la patria sacrificata, il suo odore di carogna e il nitrito rispecchiano l'agonia mortale dell'Europa:

Muore tutto ciò che l'Europa ha di nobile, di gentile, di puro. La nostra patria è il cavallo. [...] La nostra patria muore, la nostra antica patria. E tutte quelle immagini ossessionanti, quella continua ossessione dei nitriti, dell'odore orrendo e triste dei cavalli morti, rovesciati sulle strade della guerra, non vi pare che rispondano alla nostra voce, al nostro odore, all'odore dell'Europa morta?⁸⁶

Particolarmente interessante ai fini della trattazione che si sta conducendo è la descrizione del ghetto di Varsavia, in cui gli ebrei si trovano intrappolati a migliaia in attesa della morte. La metafora utilizzata in *Kaputt* è quella dei topi, introdotta dal governatore tedesco di Polonia, Frank:

⁸⁵ Ivi, p. 71.

⁸⁶ Ivi, pp. 71-72.

Lo spazio in cui son chiusi è piuttosto scarso per una popolazione così numerosa: Ma, in fondo, agli ebrei piace vivere nella sporcizia. La sporcizia è il loro condimento naturale. Forse perché sono tutti malati, e in malati, in mancanza di meglio, tendono a rifugiarsi nel sudiciume. È doloroso constatare che essi muoiono come topi.⁸⁷

Ancora una volta dunque l'analogia proposta è quella con il mondo animale: dato che vivere nel ghetto di Varsavia significa essere costretti ad adattarsi a condizioni disumane, il risultato è – nella prospettiva nazista – una degradazione dalla condizione di umani a quella di animali non certo “nobili” come i topi. Mentre i cavalli o gli uccelli in apertura del primo capitolo vivevano liberi nella natura, in un certo senso privilegiati rispetto agli uomini, i topi simboleggiano la condizione opposta.

All'interno del ghetto di Varsavia, i vivi si mescolano con i morti e sembra non esserci più nessuna differenza tra le due condizioni. Nella prospettiva degli orrori della guerra, la morte diventa uno spettacolo a cui tutti in parte si abituano: i carnefici nazisti, che diventano incapaci di qualsiasi pietà, le vittime disumanizzate, e gli spettatori – in questo caso Malaparte. La morte nel ghetto è come un'epidemia di massa che colpisce silenziosa e imprevedibile. I morti giacciono abbandonati per le strade, diventano niente più che ostacoli da scavalcare. Un'indifferenza almeno in parte necessaria per non essere schiacciati dall'orrore della guerra:

Ogni tanto mi toccava scavalcare un morto: camminavo in mezzo alla folla, senza vedere dove mettevo i piedi, e ogni tanto inciampavo in un cadavere disteso tra i rituali candelabri ebraici. I morti giacevano abbandonati sulla neve, in attesa che il carro dei monatti passasse a portarli via: ma la moria era grande, i carri erano scarsi, non si faceva in tempo a portarli via tutti, e i cadaveri restavano lì giorni e giorni, distesi sulla neve tra i candelabri spenti. Molti giacevano sul pavimento negli anditi delle case, nei corridoi, sui pianerottoli delle scale o sui letti, Nelle stanze affollate di gente pallida e silenziosa. Avevano la barba sporca di nevischio e di fango. Alcuni avevano gli occhi spalancati, ci seguivano a lungo con lo sguardo bianco, guardavano la folla passare. Erano rigidi e duri, parevano statue di legno. Simili ai morti ebrei di Chagall.

⁸⁷ Ivi, p. 111.

[...] Le barbe sembravano azzurre negli scarni visi illividiti dal gelo e dalla morte. Di un azzurro così puro, che ricordava quello di certe alghe marine.⁸⁸

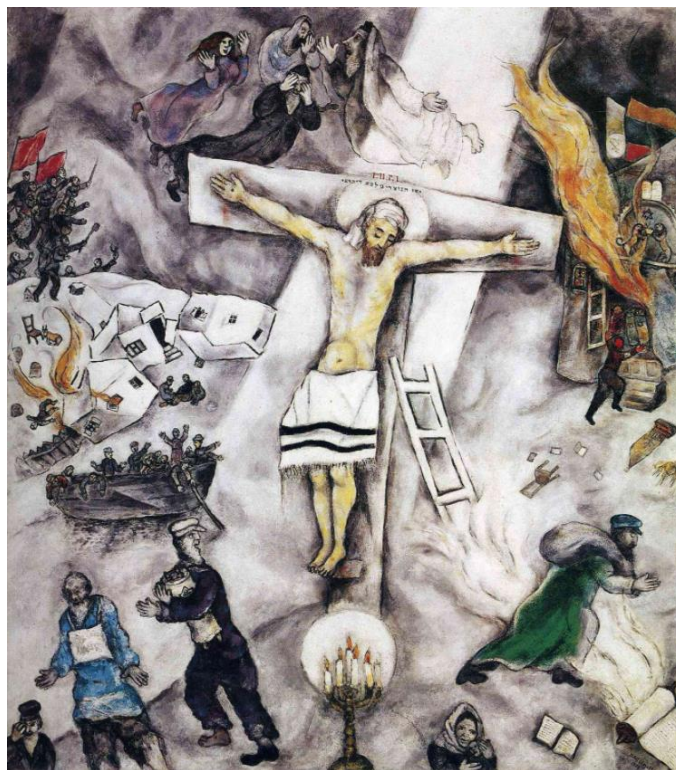


Fig. 1. Marc Chagall, *Crocifissione bianca* (1938, olio su tela, Chicago Art Institute).⁸⁹

Ad assumersi il compito di rimuovere i cadaveri dalle strade del ghetto sono giovani e gentili monatti che non hanno alcun collegamento con le figure cupe e negative dei *Promessi sposi* di Manzoni. Essi «Sollevavano i morti con gentilezza, come se sollevassero una statua di legno, li deponevano sui carri trainati da squadre di giovani laceri e smunti; sulla neve restavano le impronte dei cadaveri, quelle macchie giallastre, orrende e misteriose che i morti lasciano in tutto ciò che toccano»⁹⁰. I monatti sono costretti a questa vicinanza fisica e spirituale con i morti: la loro gentilezza e innocenza giovanile esce contaminata, *macchiata* dal maneggiare i cadaveri. Il colore delle macchie a cui fa riferimento Malaparte potrebbe essere un rimando a un famoso dipinto di Chagall,

⁸⁸ Ivi, p. 105.

⁸⁹ La *Crocifissione bianca* fu dipinta in seguito alle persecuzioni contro gli ebrei scatenate da Hitler. Particolarmente significativo è l'uso di Cristo a rappresentare le sofferenze di questo popolo, incolpato nel passato proprio della morte di Gesù.

⁹⁰ Curzio Malaparte, *Kaputt*, cit., p.107.

pittore ebreo peraltro citato in *Kaputt*: nel 1938 l'artista aveva dipinto *La crocifissione bianca*, in cui il corpo del Cristo appare sfumato di giallo, contornato da scene di devastazione e panico riconducibili ai *pogrom* di fine anni Trenta.

Per Malaparte la descrizione della guerra diventa l'occasione per indagare l'essenza della sofferenza e della morte, non solo in rapporto all'esperienza umana ma di ogni essere vivente. La guerra, come fonte di sofferenza e morte, compare nel romanzo sotto forma di racconto nel racconto, riferita attraverso l'esperienza autodiegetica del narratore⁹¹. Come un Dante moderno, Malaparte si aggira nell'"inferno" terreno che sconvolge Europa, incerto se considerare la natura spettatrice indifferente o vittima della tragedia⁹². Da parte dell'autore non c'è compiacimento o esaltazione della guerra, ma semmai da un lato il desiderio di coglierne il lato estetico (*Kaputt* è ricco di passaggi quasi lirici⁹³) e dall'altro quello di testimoniare i fatti. L'estetizzazione di molte descrizioni potrebbe essere interpretata come in contrasto con la materia trattata, quasi mistificatoria, ma in più punti il narratore suggerisce che si tratti di un modo per rendere accettabile, con il filtro dell'arte, ciò che altrimenti sarebbe per lui insopportabile.

A poco a poco qualcosa di amaro nasceva in me. Parole crudeli mi salivano alle labbra che mi sforzavo invano di soffocare. Così, quasi per modo inconscio, mi misi a narrare. [...] Avevo orrore e vergogna delle mie parole, avrei voluto chiedere scusa al Principe Eugenio di quella mia crudeltà e il Principe Eugenio taceva, avvolto nel suo mantello grigio, la testa reclinata sul petto. A un tratto alzò il viso, mosse le labbra per parlare, ma tacque e io leggevo nel suo sguardo un doloroso rimprovero. [...] Una maschera di profonda sofferenza gli copriva il viso. Egli capiva che soffrivo, e mi fissava in silenzio, con affettuosa pietà. Sentivo che se egli avesse parlato, se mi avesse rivolto una sola parola, se mi avesse toccato la mano, forse mi sarei messo a piangere. Ma il Principe Eugenio mi guardava in silenzio, e parole crudeli mi salivano alle labbra.⁹⁴

La rovina dell'Europa a cui allude il titolo del romanzo si può considerare un effetto della guerra, o piuttosto la guerra è l'epifania di un continente già irrimediabilmente

⁹¹ Felice Rappazzo (a cura di), *La guerra e i testi*, cit., p. 186.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Enzo Laforgia, *Malaparte scrittore di guerra*, cit., pp. 168-169.

⁹⁴ Curzio Malaparte, *Kaputt*, cit., p. 27.

*kaputt*⁹⁵? Malaparte pone questa domanda al lettore, ma dimostra di propendere per la seconda ipotesi. Nella visione malapartiana, guerra e natura concorrono alla rovina dell'uomo, il cui destino finale rimane inevitabilmente la morte.

I.2 *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) di Italo Calvino

I.2.1 L'esordio letterario di Calvino

Il sentiero dei nidi di ragno fu pubblicato nel 1947, dunque solo tre anni dopo *Kaputt* di Malaparte, ma con la notevole differenza che Italo Calvino aveva potuto vedere la fine della guerra e il delicato equilibrio politico creatosi in Italia con la nascita della Repubblica. Si tratta – com'è noto – di un esordio letterario, basato in parte sulle esperienze dirette vissute da Calvino durante la Resistenza.

Allo scoppio della seconda guerra mondiale, Calvino aveva appena sedici anni e nessuna esperienza letteraria alle spalle. Il suo background familiare era piuttosto particolare: nacque nel 1923 a Santiago de Las Vegas (Cuba) da Mario Calvino, agronomo sanremese direttore della Stazione sperimentale di Agricoltura all'Avana, ed Eva Mameli, originaria di Sassari e prima donna italiana a ricoprire una cattedra di Botanica Generale⁹⁶. «Sono ligure, mia madre è sarda: ho la laconicità di molti liguri e il mutismo dei sardi, sono l'incrocio di due razze taciturne»⁹⁷, commenterà lo stesso scrittore.

Già nel 1925 la famiglia fece ritorno a San Remo, dove il padre fu nominato direttore della stazione sperimentale di floricoltura⁹⁸. L'infanzia di Italo trascorse quindi in una villa caratterizzata da un vastissimo giardino pieno di piante, anche esotiche, in un ambiente alto-borghese ricco di stimoli e privo di problematiche economiche. *Il sentiero*

⁹⁵ Felice Rappazzo (a cura di), *La guerra e i testi*, cit., p. 187.

⁹⁶ Domenico Scarpa, *Italo Calvino*, Mondadori, Milano 1999, p. 1.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ Si deve in gran parte a Mario Calvino la trasformazione di San Remo in "città dei fiori".

dei nidi di ragno è ambientato proprio nei dintorni della casa in cui Calvino trascorse l'infanzia, nelle strette vie della Pigna, come è chiamato il centro storico di Sanremo. Può essere utile notare, visto il successivo percorso dello scrittore, anche l'orientamento politico dei genitori: il padre era un massone, socialista riformista con un passato da anarchico, mentre la madre, di carattere severo e austero, fu fermamente antifascista. Entrambi erano anticlericali e antimonarchici⁹⁹.

Negli anni di liceo, Calvino conobbe alcune personalità che avrebbero animato la scena culturale italiana degli anni seguenti, tra cui Eugenio Scalfari, suo compagno di banco e futuro fondatore de «la Repubblica»¹⁰⁰. In campo artistico, i primi interessi furono in realtà per il disegno di vignette satiriche e, da spettatore, per il cinema. Proprio la visione di film stranieri¹⁰¹ avrebbe, secondo Goffredo Fofi, influenzato precocemente il gusto estetico di Calvino:

Cosa imparava Calvino da quel cinema? Una sorta di prestrutturalismo: il fatto che le trame, gira e rigira, sono sempre le stesse, congegnate nello stesso modo [...]. Sono gli stessi meccanismi che in fondo individuerà più tardi nelle fiabe: in ogni storia c'è il momento della scelta, del confronto, della prova, del passaggio. Un'altra cosa importante, che ritroviamo nel Calvino scrittore, è quella sorta di freddezza, di rifiuto dello psicologismo e sentimentalismo, che già Buñuel esaltava in Keaton¹⁰².

Le primissime pubblicazioni di Calvino furono in effetti recensioni di film, comparse su quotidiani e riviste a diffusione locale¹⁰³.

Sul piano letterario, il gusto di Calvino si formò inizialmente su romanzi di avventura, letture caratterizzate da «energia, esotismo, mistero»¹⁰⁴ come i libri della giungla di Kipling, «dai quali preleverà il nome Kim per regalarlo al commissario partigiano»¹⁰⁵ del *Sentiero dei nidi di ragno*. In giovinezza ebbe modo di leggere anche

⁹⁹ Domenico Scarpa, *Italo Calvino*, cit., pp. 2-3.

¹⁰⁰ Ivi, p. 5.

¹⁰¹ Già in gioventù Calvino era insofferente per la propaganda fascista, dunque non poté apprezzare il cinema italiano degli anni Trenta.

¹⁰² Domenico Scarpa, *Italo Calvino*, cit., pp. 6-7.

¹⁰³ Giorgio Bertone, *Italo Calvino – Il castello della scrittura*, Einaudi, Torino 1994, p. 279.

¹⁰⁴ Domenico Scarpa, *Italo Calvino*, cit., p. 7.

¹⁰⁵ Ivi, p. 68.

il *Gordon Pym* di Poe, Cechov e Maupassant. Tra le principali influenze letterarie de *Il sentiero dei nidi di ragno*, citerà tuttavia autori letti negli anni Quaranta: *Per chi suona la campana* (1940) di Hemingway, *L'armata a cavallo* (1926) di Isaak Èmmanuilovič Babel e *La disfatta* (1927) di Aleksandr Aleksandrovič Fadeev¹⁰⁶.

Come molti suoi coetanei, Calvino iniziò a scrivere poesie durante l'adolescenza, ma la leggerezza e l'ironia dei componimenti dovette quasi subito fare i conti con lo scenario cupo della guerra. Ottenuta la maturità senza sostenere l'esame (sospeso nel 1941 proprio a causa della situazione internazionale), si iscrisse alla facoltà di Agraria di Torino, ma senza convinzione – più che altro nel tentativo di seguire le orme del padre. Anche dopo il trasferimento all'Università di Firenze non riuscì a sostenere gli esami previsti, ottenendo risultati molto deludenti. Il suo interesse, in questi anni ('42-'43), si orientò in modo più deciso verso la letteratura: una prima raccolta di racconti, intitolata *Pazzo io o pazzi gli altri*, fu sottoposta da Calvino all'attenzione dell'editore Einaudi, che però respinse il manoscritto. Nel 1942 un primo – modesto – riconoscimento pubblico fu la vittoria di un premio letterario con la *Commedia della gente*, scritta per il teatro¹⁰⁷.

Alla caduta del regime fascista, nel luglio del '43, Calvino si trovava di nuovo a San Remo. È in questo periodo che iniziò a orientarsi politicamente verso i comunisti, soprattutto a causa della loro capacità di organizzazione in funzione antifascista: lo scrittore ammirava l'attivismo e il fervore dei primi gruppi partigiani. Nel gennaio del '44, sull'onda emotiva dell'uccisione, per mano fascista, del giovane medico e comandante partigiano Felice Cascione (anch'egli ligure), Calvino prese la decisione di partecipare alla lotta di resistenza¹⁰⁸.

«I passi in cui Calvino parla in modo scoperto del suo passato partigiano», nota Claudio Milanini, «sono pochi, brevi, alieni da ogni forma di autocompiacimento. Nessuna rammemorazione distesa, nessuna rievocazione di imprese memorabili, nessuna concessione all'aneddotica. [...] Su un punto tuttavia questi brani non lasciano dubbi: Calvino riteneva che l'esperienza resistenziale avesse avuto un peso decisivo nella sua

¹⁰⁶ Italo Calvino, *Prefazione*, in Id., *Il sentiero dei nidi di ragno*, Mondadori, Milano 1993, pp. 24-25.

¹⁰⁷ Domenico Scarpa, *Italo Calvino*, cit., p. 9.

¹⁰⁸ Claudio Milanini, *Calvino e la Resistenza: l'identità in gioco*, in Andrea Bianchini, Francesca Lolli (a cura di), *Letteratura e Resistenza*, CLUEB, Bologna 1997, pp. 173-191: 174.

maturazione umana ed artistica»¹⁰⁹. Assunto il nome di battaglia Santiago – un rimando al suo luogo di nascita a Cuba, Calvino prese parte insieme al fratello Floriano ad alcuni scontri armati contro i nazifascisti, militando principalmente nelle Brigate Garibaldi. Nell'ottobre del '44 gli anziani genitori vennero arrestati e ripetutamente interrogati dai nazifascisti, ma non rivelarono il nascondiglio di Italo e Floriano, che in quel momento avevano appena 21 e 17 anni. Italo fu comunque catturato il 15 novembre, e si salvò dalla fucilazione solo grazie a un falso foglio di licenza che portava con sé¹¹⁰. Dalla lettura di un suo racconto su quel periodo, *Angoscia in caserma*, possiamo dedurre che Calvino venne accusato di avere disertato la leva della Repubblica di Salò, e quindi detenuto anziché fucilato (come sarebbe certamente successo se avessero scoperto la sua militanza partigiana)¹¹¹. Riuscì a fuggire e continuò a combattere fino alla Liberazione, nonostante il trauma ancora dolorosissimo delle violenze sui genitori.

Tra il '45 e il '46 pubblicò numerosi racconti brevi su svariate riviste, perlopiù incentrati sul tema attualissimo della Resistenza e stilisticamente orientati al neorealismo, in quel momento la corrente privilegiata dagli scrittori italiani, soprattutto di area comunista¹¹². Più tardi, alcuni di essi – rieditati – confluiranno nella raccolta *Ultimo viene il corvo* (1949), spesso accomunata stilisticamente al *Sentiero dei nidi di ragno*. Calvino cita a questo proposito le opere di riferimento di quel periodo: «Il linguaggio, lo stile, il ritmo, avevano tanta importanza per noi, per questo nostro realismo che doveva essere il più possibile distante dal naturalismo. Ci eravamo fatta una linea, ossia una specie di triangolo: *I Malavoglia*, *Conversazione in Sicilia*, *Paesi tuoi*, da cui partire, ognuno sulla base del proprio lessico locale e del proprio paesaggio»¹¹³.

Alla fine della guerra, Calvino aderì ufficialmente al PCI e si iscrisse alla facoltà di Lettere, sfruttando una legge che permetteva agli ex combattenti di riprendere gli studi partendo direttamente dal terzo anno¹¹⁴. Poté quindi laurearsi già l'anno successivo, con una tesi su Joseph Conrad. Tra le sue prime collaborazioni si segnala quella con «l'Unità».

¹⁰⁹ Ivi, p. 173.

¹¹⁰ Ivi, p. 176.

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² Giovanna Benvenuti Riva, *Letteratura e resistenza*, Principato, Milano 1977, pp. 21-28.

¹¹³ Italo Calvino, *Prefazione*, in Id., *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 6.

¹¹⁴ Domenico Scarpa, *Italo Calvino*, cit., p. 11.

«Giornalismo, editoria, racconti: a calvino manca solo il libro, e per un narratore, in quegli anni, libro vuol dire romanzo. Pavese a Torino e Giansiro Ferrata a Milano lo incitano a scriverne uno»¹¹⁵. Un concorso letterario con scadenza 31 dicembre 1946, fu l'occasione per riprendere in mano e concludere in brevissimo tempo *Il sentiero dei nidi di ragno*, il cui primo capitolo era stato abbozzato e abbandonato nei mesi precedenti¹¹⁶.

Il romanzo vinse in effetti il Premio Riccione, ex aequo con *Morte in piazza* di Fabrizio Onofri, e fu pubblicato da Einaudi nell'ottobre del 1947. Ottenne un discreto successo di pubblico, ma nella cerchia di intellettuali di Calvino l'unico ad apprezzarlo moltissimo fu Scalfari: Ferrata e Vittorini espressero alcune riserve, e così Pavese, che tuttavia si impegnò a promuoverlo¹¹⁷.

Se nel dicembre del '46, quando scrisse *Il sentiero dei nidi di ragno*, Calvino si trovava ancora in un periodo di relativo ottimismo, speranza ed entusiasmo¹¹⁸, dovuto alla recente Liberazione, gli anni immediatamente successivi furono tutt'altro che facili per lui. Sul piano dell'attivismo politico dovette arrendersi alla sconfitta elettorale subita dal PCI nel '48, ma il colpo più duro fu senz'altro il suicidio dell'amico Pavese, il 27 agosto del 1950 a Torino. Senza Pavese, veniva meno il principale punto di riferimento e modello della sua gioventù letteraria¹¹⁹.

Il sentiero dei nidi di ragno e *Ultimo viene il corvo* rimasero i primi e ultimi suoi lavori ispirati al neorealismo: a partire dal 1952, con *Il visconte dimezzato*¹²⁰, la narrativa di Calvino si orientò verso storie sospese tra realtà, fiaba e sogno, di più ampia ispirazione filosofica. Pur con le dovute distanze¹²¹, il suo giudizio sul periodo neorealista non divenne negativo:

¹¹⁵ Ivi, p. 13.

¹¹⁶ Ibidem.

¹¹⁷ Ibidem.

¹¹⁸ Claudio Milanini, *Calvino e la Resistenza: l'identità in gioco*, in Andrea Bianchini, Francesca Lolli (a cura di), *Letteratura e Resistenza*, cit., p. 175.

¹¹⁹ Giorgio Bertone, Italo Calvino – Il castello della scrittura, cit., p. 93.

¹²⁰ Italo Calvino, *Il visconte dimezzato*, Einaudi, Torino 1952.

¹²¹ «Questo romanzo è il primo che ho scritto; quasi posso dire la prima cosa che ho scritto, se si eccettuano pochi racconti. Che impressione mi fa, a riprenderlo in mano adesso? Più che come un'opera mia lo leggo come un libro nato anonimamente dal clima generale d'un'epoca, da una tensione morale, da un gusto letterario che era quello in cui la nostra generazione si riconosceva, dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale». (Italo Calvino, *Prefazione*, in Id., *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 1)

Le poche voci di veri scrittori furono soverchiate da una fiumana di libri grezzi, di voci anonime, di testimonianze sulle esperienze più crude, di nudi documenti della vita popolare, di tentativi letterari immaturi, di bozzetti naturalistici regionali, di una retorica popolaresca che si sovrapponeva alla realtà: tutti questi aspetti, buoni e cattivi insieme, caratterizzarono quello che è stato chiamato neorealismo, e che fu, pur con tutti i suoi difetti, un'epoca letteraria piena di vita.¹²²

Relativamente al romanzo oggetto della nostra analisi, possiamo infine notare che il testo fu leggermente modificato nella seconda edizione, datata 1954 (ancora con Einaudi), e un ultimo intervento dell'autore si ebbe nel 1964, con l'aggiunta di una importante prefazione firmata da Calvino. Quest'ultima è considerata l'edizione di riferimento.

I.2.2 Lo sguardo di un bambino

Il punto di vista scelto da Calvino per *Il sentiero dei nidi di ragno* è quello di un bambino di circa dieci anni, Pin, sebbene le sue vicende siano narrate in terza persona. Come notò immediatamente Pavese, si tratta di una scelta che finisce per proiettare un velo di fiabesco sulle crude vicende della guerra partigiana, allontanandole in parte da quel realismo a cui pure Calvino intendeva ispirarsi¹²³. Si può dunque affermare che *Il sentiero dei nidi di ragno* sia un esordio atipico rispetto alla successiva produzione letteraria dell'autore (con la già citata eccezione di *Ultimo venne il corvo*), ma non così atipico da cancellare del tutto l'inclinazione di Calvino verso la narrativa fantastica.

Nell'introduzione all'edizione del '64 l'autore chiarisce che anche l'intreccio si sviluppò a partire dal personaggio di Pin:

In realtà il libro veniva fuori come per caso, m'ero messo a scrivere senza avere in mente una trama precisa, partii da quel personaggio di monello, cioè da un elemento

¹²² Italo Calvino, Tre correnti del romanzo italiano d'oggi [1959], in Id., Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società, Einaudi, Torino 1980, p. 51.

¹²³ Giorgio Bertone, Italo Calvino – Il castello della scrittura, cit., pp. 87-118.

d'osservazione diretta della realtà, un modo di muoversi, di parlare, di tenere un rapporto con i grandi, e, per dargli un sostegno romanzesco, inventai la storia della sorella, della pistola rubata al tedesco; poi l'arrivo tra i partigiani si rivelò un trapasso difficile, il salto dal racconto picaresco all'epopea collettiva minacciava di mandare tutto all'aria, dovevo avere un'invenzione che mi permettesse di continuare a tenere la storia tutta sul medesimo gradino, e inventai il distacco del Dritto. Era il racconto che - come sempre succede - imponeva soluzioni quasi obbligatorie. Ma in questo schema, in questo disegno che si veniva formando quasi da solo, io travasavo la mia esperienza ancora fresca, una folla di voci e volti [...], un fiume di discussioni e di letture che a quell'esperienza s'intrecciavano.¹²⁴

In una recensione pubblicata subito dopo l'uscita del romanzo, Pavese notò immediatamente «un fatto strutturale su cui l'autore [Calvino] s'applicherà per tutta la carriera»: la costruzione del personaggio come processo derivato dalla trasformazione «dei fatti in parole. [...] Guai se Calvino avesse fatto dei personaggi. Un sicuro istinto gli ha fatto ridurre le sue figure [...] a maschere, a “incontri”, a burattini. Tutti hanno un ticchio, nel *Sentiero*»¹²⁵.

Il primo incontro di Pin con la morte riguarda la dipartita della madre, evento che implica allo stesso tempo il distacco definitivo dal padre, il cui volto è cancellato nella memoria dal passare impietoso del tempo. Nel presente del romanzo, di quel genitore rimane a Pin solo il ricordo delle braccia grandi e nude, solcate da vene nere che evocano l'idea del sangue comune a entrambi: «da quando la loro madre è morta, le sue venute sono state sempre più rade, finché nessuno l'ha più visto; si diceva che avesse un'altra famiglia in una città di là dal mare»¹²⁶.

L'idea vaga della morte assume contorni realmente drammatici solo nel momento in cui Pin realizza che le circostanze della guerra ne implicano continuamente il rischio. In guerra la morte non fa differenza tra nemici e amici: tutti sono accomunati dalla stessa sorte, espressa da Calvino con immagini quasi truculente e di grande efficacia. Come in *Kaputt*, la morte coinvolge tutti gli esseri viventi: non sono solo gli uomini a soccombere a questo destino. Emblematica a questo proposito l'immagine del falchetto ucciso con la

¹²⁴ Italo Calvino, *Introduzione*, in Id. *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., pp. 22-23.

¹²⁵ Giorgio Bertone, *Italo Calvino – Il castello della scrittura*, cit., p. 101.

¹²⁶ Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 13.

testa a penzolini¹²⁷. Calvino tuttavia non insiste quanto Malaparte nel presentare al lettore scene di morte con protagonisti animali.

Nel *Sentiero dei nidi di ragno* i morti di qualsiasi schieramento sono tutti «con gli occhi pieni di terra»¹²⁸, a voler sottolineare il livellamento che li unisce in una dissoluzione estrema (e ingiusta) delle forme fisiche e di qualsiasi morale o ideologia. Lo sguardo di Pin, del resto, non è sufficientemente maturo da distinguere sempre il bene dal male. Egli è costretto a crescere senza punti di riferimento: la madre come abbiamo già evidenziato è morta, il padre assente, l'unico familiare presente è la sorella, che lavora come prostituta e non può occuparsi realmente di Pin.

Benché la vicenda sia narrata al presente, che dovrebbe essere per eccellenza il tempo verbale della descrizione, [...], lo stile del libro è sempre troppo sognante o sussultorio, per cui non può soffermarsi semplicemente a guardare. Anche gli occhi di Pin non sono mai aperti in maniera tranquilla, ma sempre socchiusi o distratti a inseguire fantasie o spalancati sul mistero pauroso del buio e del sesso, di quel buio che è il sesso.¹²⁹

Il bambino osserva, senza capirle fino in fondo, le strane abitudini degli adulti, il loro mondo fatto di oggetti e parole strane, abbreviazioni misteriose come Sten e SIM. Le parole che non conosce sono considerate alla stregua di formule magiche: gli danno l'illusione di penetrare in un mondo in cui tutto può diventare possibile. Anche la pistola che Pin riesce a rubare a un ufficiale tedesco, amante della sorella, diventa una sorta di fiabesco oggetto magico, l'anello che rende invisibili e che permette di entrare nel mondo dei grandi senza essere notato, come una presenza impalpabile costruita dalla parola del narratore. «Questi sono posti magici, dove ogni volta si compie un incantesimo. E anche la pistola è magica, è come una bacchetta fatata. E anche il Cugino è un grande mago, col mitra e il berrettino di lana, che ora gli mette una mano sui capelli e chiede: - Che fai da queste parti, Pin?»¹³⁰. Scrive Domenico Scarpa: «Per difendersi e farsi accettare nel mondo violento, infido e sudaticcio degli uomini e delle donne (anzi, dei maschi e delle

¹²⁷ Ivi, p. 79.

¹²⁸ Ibidem.

¹²⁹ Domenico Scarpa, *Italo Calvino*, cit., pp. 109-110.

¹³⁰ Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 161.

femmine), Pin fantastica di compiere imprese eroiche, carognate inaudite, magie e incantesimi con cui stregare tutti. Anche a questo gli serve la pistola: a tenere in serbo un oggetto magico»¹³¹.

Nel mondo del romanzo la violenza e la morte sono presenze sempre minacciosamente vicine, eventi che possono verificarsi per cause anche apparentemente fortuite o banali. A rendere più commoventi e tragiche alcune morti agli occhi del lettore è l'inconsapevolezza e l'innocenza di Pin, incapace per limiti di età di rendersi conto di quanta crudeltà possa nascondere il mondo degli adulti, o semplicemente delle loro azioni e motivazioni. È il caso ad esempio della presunta morte di sua sorella Rina.

Cugino, un partigiano di grossa stazza, con baffi rossi, descritto come somigliante a un orco, ma di carattere gentile e solitario, si porta dentro un profondo odio per il genere femminile: crede addirittura che la causa delle tragedie della guerra siano le donne. Nel finale del libro, egli rivela a Pin di voler avere un rapporto sessuale con una donna, deludendo il bambino che aveva trovato una complicità cameratesca nell'odio verso il genere femminile. Trattandosi di una prostituta, la scelta di Cugino ricade proprio sulla sorella di Pin. In realtà l'uomo tornerà indietro dopo pochi minuti, rivelando di aver cambiato idea: ma Pin ha udito due spari, e anche se il bambino non sospetta niente, il lettore non può fare a meno di credere che Cugino abbia sparato a Rina, a causa del suo essersi ormai schierata con i nazifascisti.

«Il mutare dello stato d'animo dei personaggi», nota Claudio Milanini, «viene tratteggiato quasi esclusivamente attraverso un ricorso protratto alla tecnica del correlativo oggettivo, elementi fiabeschi e deformazioni grottesche [...] intervengono a bilanciare ogni incursione nel campo del patetico»¹³². La ragione per cui Calvino finisce per fare ricorso a elementi fiabeschi, nonostante la sua intenzione di aderire alla corrente neorealista, è da rintracciare in una idea di letteratura come indagine atta a svelare «sotto la banalità e ovvietà dei casi quotidiani un senso eterno dell'avventura, che è l'avventura dell'uomo alla ricerca di se stesso e dei suoi sentimenti fondamentali»¹³³.

¹³¹ Domenico Scarpa, *Italo Calvino*, cit., p. 221.

¹³² Claudio Milanini, *Calvino e la Resistenza: l'identità in gioco*, in Andrea Bianchini, Francesca Lolli (a cura di), *Letteratura e Resistenza*, cit., pp. 180-181.

¹³³ Alberto Asor Rosa, *Calvino dal sogno alla realtà*, in Id., *Stile Calvino – cinque studi*, Einaudi, Torino 2001, pp. 3-30: 9.

Pin, come Cugino e il comandante partigiano Kim, è un personaggio che non si sente a proprio agio con se stesso, e di conseguenza neppure può sentirsi a proprio agio con il prossimo e con il mondo. «Logica», scrive Asor Rosa, «è [...] l'inclinazione di Calvino per le fiabe: esse non lo interessano perché solleticano una sua compiacenza decadente per il primitivo, ma perché "sono vere", perché in esse tutto è azione e, nello stesso tempo, moralità, giudizio, intelligenza»¹³⁴. In quest'ottica Pin si può considerare l'archetipo del bambino abbandonato nel bosco, che deve cavarsela tra "mostri" e pericoli di vario genere. L'ambientazione del *Sentiero dei nidi di ragno* mantiene però la sua vicenda sul piano della realtà storica, con l'effetto di mescolare elementi tipici del fiabesco con la cruda realtà della guerra.

I.2.3 Intersezione tra la dimensione pseudo-fiabesca e la crudeltà degli uomini

L'aspetto forse più interessante dell'opera è rappresentato dal contrasto fra la guerra e la dimensione ovattata e pseudo-fiabesca che caratterizza il mondo del bambino. Per sopravvivere in un mondo senza pietà, Pin cerca di atteggiarsi ad adulto, e poiché ciò che vede negli adulti è disincanto e assuefazione alla violenza, aderisce goffamente a questo modello. In realtà, il suo desiderio di trovare figure protettive e genitoriali negli altri appare evidente nel rapporto con Cugino.

In questo contesto, la morte è una presenza che deve essere continuamente esorcizzata, o per meglio dire rimossa dalla percezione di Pin – come infatti sarà rimosso il probabile omicidio della sorella, proprio per mano dell'adulto a cui Pin si sta avvicinando come a un padre o fratello maggiore. Cugino, del resto, fin da principio si muove nella contraddizione del personaggio "buono" che ha ucciso molti uomini:

Quando Pin si sveglia vede i ritagli di cielo tra i rami del bosco, chiari che quasi fa male guardarli. È giorno, un giorno sereno e libero con canti d'uccelli. [...] Sono saliti per oliveti, poi per terreni gerbidi, poi per oscuri boschi di pini. Hanno visto gufi,

¹³⁴ Ibidem.

anche; ma Pin non ha avuto paura, perché l'omone col berretto di lana l'ha sempre tenuto per mano. [...] Con l'omone dal berrettino di lana è differente, perché è uno che chissà quanta gente ha ammazzato e può permettersi d'esser buono senza rimorsi.¹³⁵

Calvino evidenzia qui uno dei paradossi della guerra, quello per cui i “buoni” devono uccidere quanto e più dei “cattivi”. In una scena all'accampamento dei partigiani, questo paradosso è reso ancora più evidente dall'applicazione della sua logica alla vita di un bambino come Pin:

Allora tutti attaccano a mettere in mezzo Pin, a chiedergli quand'è che viene a fare un'azione e se sarebbe capace di mirare su un tedesco e di sparargli. Pin s'arrabbia quando gli dicono queste cose, perché, in fondo, di trovarsi in mezzo agli spari avrebbe paura, e forse non si sentirebbe il coraggio di sparare addosso a un uomo. Ma quand'è in mezzo ai compagni vuol convincersi d'essere uno come loro, e allora comincia a raccontare cosa farà la volta che lo lasceranno andare in battaglia e si mette a fare il verso della mitragliatrice tenendo i pugni avvicinati sotto gli occhi come sparasse.

S'excita allora: pensa ai fascisti, a quando lo frustavano, alle facce bluastre e imberbi nell'ufficio dell'interrogatorio, ta-tatata, ecco che tutti sono morti, e mordono il tappeto sotto la scrivania dell'ufficiale tedesco con gengive di sangue. Ecco la voglia d'uccidere anche in lui aspra e ruvida, d'uccidere pure il piantone nascosto nel pollaio, anche se è tonto, proprio perché è tonto, d'uccidere anche la sentinella triste della prigionia, proprio perché è triste e tagliuzzata in faccia dal rasoio. È una voglia remota in lui come la voglia di amore, un sapore sgradevole e eccitante come il fumo e il vino, una voglia che non si capisce bene perché tutti gli uomini l'abbiano, e che deve racchiudere, a soddisfarla, piaceri segreti e misteriosi.¹³⁶

Pin vorrebbe non aver paura di uccidere un nazista o un fascista, vorrebbe anzi provare piacere nel farlo, perché questo in definitiva è il compito di un buon partigiano. Se la scena non riguardasse un bambino, le implicazioni morali sarebbero assai meno evidenti. Anche l'accostamento con il piacere sessuale contribuisce a mettere il lettore davanti a una realtà – quella della guerra – in cui morte e amore possono stare sullo stesso

¹³⁵ Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 51.

¹³⁶ Ivi, pp. 88-89.

piano, quasi mischiarsi e richiamarsi a vicenda. Si noti che Cugino, nella già citata scena finale, parte con l'intenzione di fare l'amore con la sorella di Pin ma poi probabilmente la uccide.

I partigiani, induriti come tutti dalla guerra, di fronte ai propositi di Pin non battono ciglio, anzi lo incitano a uccidere un nazifascista:

- Se io fossi un ragazzo come te, - gli dice Zena il Lungo detto Berretta-di-Legno, - non ci metterei tanto a scendere in città e sparare a un ufficiale, poi scappare qui di nuovo. Tu sei un ragazzo e nessuno ti baderebbe e potresti andargli fin sotto il naso. E anche scappare ti sarebbe più facile.

Pin si tortura dalla rabbia: sa che gli dicono queste cose per prenderlo in giro e poi non gli danno armi e non lo lasciano allontanare dall'accampamento.

- Mandatemi, - dice, - e vedrete che ci vado.

- Dai, parti domani, - gli dicono.

- Quanto ci scommettiamo che un giorno vado giù e faccio fuori un ufficiale? - fa Pin.

- Alé, - dicono gli altri, - glielie dà le armi, Dritto?¹³⁷

Calvino evidenziò come, dopo la guerra, gli uomini avvertissero la necessità impellente di affidarsi al racconto, per esorcizzare la profonda inquietudine che tormentava coloro che si erano trovati a essere impotenti spettatori del drammatico spettacolo della guerra e della morte, o addirittura a premere il grilletto per mettere fine a una vita umana. Dopotutto, i partigiani non erano soldati di professione addestrati a uccidere, e le loro vittime, per quanto colpevoli di sostenere il fascismo, potevano essere ragazzini (come Pelle, un partigiano che nel romanzo di Calvino tradisce la causa e passa ai fascisti, finendo fucilato), o talvolta civili disarmati come la sorella di Pin. A differenza delle fiabe, la crudeltà della guerra non lascia spazio per distinzioni così nette tra “buoni” e “cattivi”: anche chi è dalla parte del giusto si trova a compiere azioni moralmente dubbie.

A questo proposito, una figura centrale è quella di Kim, un personaggio che come abbiamo già rilevato prende nome da un romanzo di Kipling. La sua importanza nel testo di Calvino è evidenziata già dalla dedica, «A Kim, e a tutti gli altri». Kim è un comandante partigiano, la cui figura riflessiva emerge in un capitolo in cui la trama sembra restare

¹³⁷ Ivi, p. 89.

sospesa, per concentrare su di lui, sulle sue idee e sui suoi dubbi l'attenzione del lettore. Attraverso la percezione di Kim, siamo portati a cogliere la portata del dramma personale e storico rappresentato da una guerra sia pure giusta come quella di liberazione dal nazifascismo:

Kim pensa alla colonna di tedeschi e fascisti che forse stanno già avanzando su per la vallata, verso l'alba che porterà la morte a dilagare su di loro, dalle creste delle montagne. È la colonna dei gesti perduti; ora un soldato svegliandosi a uno scossone del camion pensa: ti amo, Kate, tra sei, sette ore, morirà, lo uccideremo; anche se non avesse pensato: ti amo, Kate, sarebbe stato lo stesso, tutto quello che lui fa e pensa è perduto, cancellato dalla storia.¹³⁸

Si può notare che qui la narrazione passa dalla terza alla prima persona. Claudia Nocentini rileva in proposito che l'identità di Kim è la più vicina a quella del narratore onnisciente attraverso cui conosciamo i fatti: «It is easy to demonstrate that both the linguistic competence and areas of interest characterise the narrator as very similar to commander Kim. Like the narrator, Kim is clearly educated. Like Kim, the narrator is clearly interested in psychology, [...]. Finally, for two rather long paragraphs in Chapter IX, when Kim is walking alone in the mist, the third person narration becomes first person narration»¹³⁹.

In questo romanzo di Calvino, la morte inflitta dai partigiani ai nemici appare come male necessario, ma per la frequenza con cui si ripete diviene una sorta di rituale sociale, condiviso all'interno di una comunità resa unita proprio dal comune nemico. Per uccidere, suggerisce Kim in un altro dialogo, occorre pensare il nemico spogliandolo dalla sua individualità e singolarità, come se si trattasse di un concetto astratto («Ma capisci che questa è tutta una lotta di simboli, che uno per uccidere un tedesco deve pensare non a quel tedesco ma a un altro, con un gioco di trasposizioni da slogare il cervello, in cui ogni cosa o persona diventa un'ombra cinese, un mito?»¹⁴⁰). La spirale di violenza in cui la guerra ha gettato l'uomo sembra destinata a interrompersi solo grazie alle scelte

¹³⁸ Ivi, p. 79.

¹³⁹ Claudia Nocentini, *Narrative And Ideological Function Of The Narrator in Il Sentiero Dei Nidi Di Ragno*, «Forum for Modern Language Studies», XXXIII, 4, 1997, pp. 369–375: 372.

¹⁴⁰ Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 131

personali di alcuni comandanti e partigiani che si sforzano di perdonare al nemico i suoi errori, ma è un equilibrio fragilissimo.

Compagni – dice – Hanno ammazzato mio cognato Marchese. Gli uomini escono dal casolare e vedono arrivare Conte e Barone, pure con sciarpe di lana nera attorno al collo, che portano una barella di pali da vigna e rami d'olivo con dentro il loro cognato Marchese. Ucciso dalla brigata nera in un campo di garofani.

I cognati posano la bara davanti al casolare e rimangono a testa scoperta e a capo chino. Allora s'accorgono dei due prigionieri. Ci sono due prigionieri fascisti catturati nell'azione del giorno prima, che se ne stanno lì, scalzi e pettinati a pelare le patate, con la divisa dai fregi strappati, spiegando per la centesima volta a ognuno che s'avvicina che loro ad arruolarsi erano stati obbligati.¹⁴¹

Lo scontro tra individui che seguono giocoforza la logica della violenza diventa il percorso obbligato a cui deve adattarsi anche un bambino come Pin. Nel *Sentiero dei nidi di ragno*, la guerra è un vero e proprio labirinto in cui, come in un rito di passaggio, diventa necessario trovare vie d'uscita per sottrarsi alla paura, all'angoscia e alla solitudine. Nello stesso labirinto si trovano tutti i partigiani, individui sempre in bilico tra la vita e la morte (propria o da infliggere agli altri), incapaci di trovare una soluzione all'angoscia che li pervade al punto da cannibalizzare i sogni:

I sogni dei partigiani sono rari e corti, sogni nati dalle notti di fame, legati alla storia del cibo sempre poco e da dividere in tanti: sogni di pezzi di pani morsicati e poi chiusi in un cassetto. I cani randagi devono fare sogni simili, d'ossa rosicchiate e nascoste sottoterra. Solo quando lo stomaco è pieno, il fuoco è acceso, e non s'è camminato troppo durante il giorno, ci si può permettere di sognare una donna nuda e ci si sveglia al mattino sgombri e spumanti, con una letizia come d'ancore salpate.¹⁴²

Il mondo pseudo-fiabesco in cui Pin si muove gli offre come unico modello quello della violenza, della forza e della frode. Per il bambino, diventare adulto significa diventare più forte dei nemici così da poterli uccidere, ma chiunque, come dimostra il tradimento di Pelle, può diventare un nemico – anche un partigiano, e dunque il prezzo

¹⁴¹ Ivi, p. 79.

¹⁴² Ivi, p. 77.

da pagare è la solitudine, l'isolamento. In alcuni brani, sembra quasi trasparire il tentativo di interpretare il combattimento come una forma di interazione con l'altro, un gioco crudele con il quale sentirsi meno soli: «Pelle è laggiù nella città proibita con una grande testa di morto sul berretto nero, con armi nuove e bellissime, senza più paura di rastrellamenti e con quella sua furia che gli fa sbattere gli occhietti arrossati dal raffreddore, [...] furia contro di loro, i suoi compagni di ieri, furia senz'odio o rancore, così come in un gioco tra compagni che ha per posta la morte»¹⁴³.

Il peso della solitudine, e la concezione distorta che Pin sviluppa della capacità di dare la morte a chi gli si mette contro – come fosse il vero e unico obiettivo dell'età adulta, sono mirabilmente riassunti in una scena che Calvino inserisce nel romanzo, quando Pin riflette tra sé:

Pin è seduto sulla cresta della montagna, solo: [...] è successo un fatto irrimediabile ormai: come quando ha rubato la pistola del marinaio, come quando ha abbandonato gli uomini all'osteria, come quando è scappato dalla prigione. Non potrà più ritornare con gli uomini del distaccamento, non potrà mai combattere con loro. È triste essere come lui, un bambino nel mondo dei grandi, sempre un bambino, trattato dai grandi come qualcosa di divertente e di noioso. [...] ma Pin un giorno diventerà grande, e potrà essere cattivo con tutti, vendicarsi di quelli che non sono stati buoni con lui: Pin vorrebbe essere grande già adesso, o meglio, non grande, ma ammirato e temuto.¹⁴⁴

I.3 *La casa in collina* (1948) e *La luna e i falò* (1950) di Cesare Pavese

I.3.1 *La casa in collina* (1948) e *La luna e i falò* (1950)

Se *Il sentiero dei nidi di ragno* inaugura la carriera di romanziere di Calvino, *La luna e i falò* chiude quella dell'amico Cesare Pavese, suicidatosi il 27 agosto 1950 all'età di 41 anni, appena quattro mesi dopo la pubblicazione del romanzo.

¹⁴³ Ivi, p. 100.

¹⁴⁴ Ivi, p. 139.

Pavese nacque il 9 settembre del 1908 in un piccolo comune della provincia di Cuneo (Santo Stefano Belbo), come Malaparte e Calvino da una famiglia economicamente agiata: il padre, Eugenio Pavese, era cancelliere del Palazzo di Giustizia di Torino (dove la famiglia abitualmente risiedeva), la madre, Fiorentina Consolina Mesturini, proveniva da una famiglia di ricchi commercianti¹⁴⁵. Sarebbe fuori luogo e avventato imputare a questa o quella causa la futura depressione che portò alla morte lo scrittore, o la peculiare malinconia dei suoi romanzi, ma certo è che l'infanzia di Pavese non fu felice. Due fratelli e una sorella, nati prima di lui, morirono prematuramente, e la madre – che aveva frequenti problemi di salute – lo affidò a due diverse balie. Anche il padre morì prematuramente, di cancro al cervello, nel gennaio del 1914: all'età di cinque anni, il piccolo Cesare dovette affrontare questo terribile lutto, nel cupo e minaccioso contesto generale della prima guerra mondiale¹⁴⁶.

Secondo Davide Lajolo, amico e biografo di Pavese, il paesaggio intorno a Santo Stefano Belbo è chiave per comprendere «il bambino e l'uomo, per intuirne addirittura i ragionamenti che verranno poi [...]. E non soltanto per conoscere l'uomo, ma anche per giudicare più compiutamente lo scrittore»¹⁴⁷. Si tratta di una campagna in cui si fondono le colline e le Langhe, «come un ponte di passaggio tra la coltura dei vigneti e i boschi»¹⁴⁸, abitata da poveri contadini induriti dal lavoro e dai loro figli abituati a correre liberi e arrampicarsi sugli alberi. Pavese fu in effetti sempre legato a quei luoghi, nonostante vi fosse nato quasi per caso (durante un soggiorno estivo dei genitori), e non vi avesse trascorso la maggior parte della giovinezza. Si potrebbe forse avanzare un parallelo con l'infanzia di Malaparte, anche lui invaghito della vita di campagna e sempre triste al momento di tornare con i genitori in città. «Pochi scrittori hanno lasciato tante pagine quante ne ha lasciate Pavese intorno al paesaggio e ai compagni della sua infanzia»¹⁴⁹. Anche il personaggio di Nuto che incontreremo ne *La luna e i falò*, è ispirato al figlio di

¹⁴⁵ Davide Lajolo, *Il "vizio assurdo"* – *Storia di Cesare Pavese*, Minimum Fax, Roma 2020, p. 32.

¹⁴⁶ Ivi, p. 35.

¹⁴⁷ Ivi, p. 32.

¹⁴⁸ Ivi, p. 33.

¹⁴⁹ Ivi, p. 38.

un falegname della zona, Pinolo Scaglione, che fu il migliore amico d'infanzia di Pavese¹⁵⁰.

Oltre a essere orfano di padre, Pavese non ebbe un buon rapporto con la madre, che era poco affettuosa, rigida e severa. Nel 1916 la famiglia si trasferì alla periferia di Torino, dove Cesare frequenterà le scuole medie presso i Gesuiti, e il liceo classico. È negli anni di ginnasio che inizia ad appassionarsi alla letteratura e alla poesia, leggendo soprattutto D'Annunzio e Guido da Verona, cui si aggiungerà nei primi anni Venti l'opera di Alfieri.

Un suo compagno di classe, Elico Baraldi, si suicidò nel 1926 con un colpo di rivoltella: questa tragedia colpì molto l'animo sensibile del giovane Pavese, che poco tempo dopo meditò di compiere lo stesso gesto¹⁵¹. Aveva, già alla metà degli anni Venti, una preoccupante fascinazione per la morte, resa ancora più rischiosa da una sensibilità estrema in fatto di amicizia e di amore: all'età di quindici anni si era ammalato gravemente per avere aspettato a lungo sotto la pioggia una cantante di cui era innamorato, non corrisposto¹⁵².

Sostenne la maturità sotto il regime fascista, nel 1926, e decise di proseguire gli studi alla facoltà di Lettere dell'Università di Torino. È in questo periodo che conobbe importanti intellettuali antifascisti come Norberto Bobbio, Giulio Einaudi e Leone Ginzburg, a cui resterà legato negli anni. I suoi studi si orientarono verso la letteratura anglofona: approfondì e si formò su autori come Walt Whitman, Sinclair Lewis, Hemingway, Lee Masters, Edward Cummings e Gertrude Stein¹⁵³.

Laureatosi nel 1930 con una tesi sull'interpretazione della poesia di Whitman, dovette contemporaneamente affrontare il lutto per la morte della madre¹⁵⁴. Benché avesse iniziato a scrivere poesie dall'adolescenza, e narrativa dagli anni dell'università, la sua prima pubblicazione arrivò piuttosto tardi, nel 1936, con la raccolta *Lavorare stanca*: trascorse infatti la prima metà degli anni Trenta lavorando come traduttore e insegnante, vedendosi rifiutare i manoscritti inviati agli editori.

¹⁵⁰ Ivi, p. 42.

¹⁵¹ Ivi, pp. 106-107.

¹⁵² Ivi, pp. 79-80.

¹⁵³ Ivi, pp. 108-121.

¹⁵⁴ Cesare Pavese, *La casa in collina*, Einaudi, Torino 2014, p. 169.

Nel 1933, su insistenza della sorella, si iscrisse al PNF, con lo scopo di trovare un impiego più remunerativo e stabile nella scuola pubblica. Il regime aveva infatti emanato leggi che di fatto proibivano l'insegnamento a chi non aveva la tessera del partito. A causa delle sue amicizie con gli intellettuali antifascisti torinesi (Ginzburg fu arrestato all'inizio del 1934), e soprattutto di una lettera del comunista Altiero Spinelli trovata in casa sua dopo una delazione dello scrittore Dino Segre, Pavese fu arrestato dalla polizia, espulso dal PNF e condannato a tre anni di confino (di cui due gli verranno poi condonati)¹⁵⁵.

Lavorare stanca uscì proprio durante il periodo del confino, senza sollevare particolare interesse – un fatto che demoralizzò ulteriormente l'autore. Tornato a Torino da uomo libero, ma pur sempre con una condanna alle spalle per motivi politici, Pavese riprese il mestiere di traduttore e iniziò una collaborazione con l'editore Einaudi per le collane dedicate alla letteratura anglofona.

La storia personale di Pavese è anche, costantemente, storia di amori non corrisposti e solitudine, un fatto non trascurabile nell'ottica dei romanzi di cui ci occupiamo in questo paragrafo. Nel '40 propose il matrimonio a Fernanda Pivano, allora studentessa ventitreenne, ma lei rifiutò. Anche gli editori continuavano a rifiutare i manoscritti a loro inviati: *Il carcere*, romanzo breve scritto nel '38-'39 attorno all'esperienza del confino, sarà pubblicato solo nel '48, *La bella estate* nel '49, i racconti della raccolta *Notte di festa* addirittura postumi (nel 1953). Soltanto *Paesi tuoi*, un titolo che come abbiamo visto compare tra le maggiori influenze indicate da Calvino per il proprio periodo neorealista, incontrò a due anni dalla stesura (terminata nel '39) l'approvazione dell'editore Einaudi, quasi in contemporanea alla pubblicazione a puntate, su «Lettere d'Oggi», del romanzo breve *La spiaggia*¹⁵⁶.

Paesi tuoi, che include il tema dell'incesto e ha per protagonisti un meccanico e un contadino ex carcerati, destò subito scalpore: quantomeno, la critica italiana iniziò finalmente a interessarsi a Pavese. Lo scrittore fu chiamato al servizio militare nel '43, ma a causa di problemi di salute poté evitare di arruolarsi¹⁵⁷. Si erano intanto organizzate le prime formazioni partigiane. L'8 settembre, dopo l'armistizio firmato a Cassibile,

¹⁵⁵ La lettera era peraltro indirizzata a una donna di cui Pavese era innamorato, e non a lui. (Davide Lajolo, *Il "vizio assurdo" – Storia di Cesare Pavese*, cit., pp. 207-208).

¹⁵⁶ Cesare Pavese, *La casa in collina*, cit., p. 171.

¹⁵⁷ Davide Lajolo, *Il "vizio assurdo" – Storia di Cesare Pavese*, cit., p. 337.

Torino fu occupata dai nazifascisti e Pavese ritenne più prudente rifugiarsi con la sorella in campagna. Qui gli giunse l'ennesima tragica notizia della sua vita, l'assassinio di Leone Ginzburg per mano nazista nel carcere di Roma.

Al termine della guerra, Pavese subì il rimorso per non aver partecipato, al contrario di molti altri intellettuali, alla lotta partigiana. Anche a causa di tale sentimento si convinse a iscriversi al PCI¹⁵⁸. Commentando nel proprio diario la fine dell'anno 1945, scrisse «Sei felice? Sì, sei felice. Hai la forza, hai il genio, hai da fare. Sei solo. Hai due volte sfiorato il suicidio quest'anno. Tutti ti ammirano, ti complimentano, ti ballano intorno. Ebbene? Non hai mai combattuto, ricordalo. Non combatterai mai. Conti qualcosa per qualcuno?»¹⁵⁹.

La voglia di “combattere”, sia pure con la penna e non con il fucile in mano, lo portò a impegnarsi nella stesura di testi a sfondo politico come *Il compagno*, pubblicato nel '47, e *La casa in collina*, uscito nel novembre del '48. Il buon successo dei due romanzi non fu sufficiente però a risollevargli il morale, così come il Premio Strega ricevuto nel giugno del '50 per *La bella estate*¹⁶⁰. Continuamente deluso anche dai rifiuti delle donne di cui si invaghiva, l'ultima delle quali fu l'attrice Constance Dowling, a cui è dedicato *La luna e i falò* («For C. – Ripeness is all»), Pavese si tolse la vita in un albergo di Torino il 27 agosto del 1950.

Assieme a *La casa in collina*, *La luna e i falò* appartiene dunque all'ultima fase del percorso artistico di Pavese, quello in cui l'autore ottenne il successo, ma non smise di cercare una sorta di riscatto letterario per la mancata partecipazione alla Resistenza. Entrambi i testi sono stati scritti in un arco temporale relativamente breve, soprattutto *La luna e i falò*, composto tra il 18 settembre e il 9 novembre del '49. Come vedremo, la biografia dell'autore si affaccia in vario modo tra le pagine dei romanzi.

I.3.2 La morte come pericolo e tentazione

¹⁵⁸ Ivi, p. 362.

¹⁵⁹, p. 306.

¹⁶⁰ Cesare Pavese, *La casa in collina*, cit., p. 172.

La prima influenza autobiografica ne *La casa in collina* si può desumere dalla scelta del protagonista, Corrado: si tratta di un insegnante che durante la Resistenza riesce a trovare rifugio nelle colline nei pressi di Torino¹⁶¹. La passione e l'ammirazione per la natura di quei luoghi (gli stessi in cui Pavese si rifugiò nel '43) diventa l'alibi per sfuggire a un impegno civile e politico che diventa sempre più rischioso sostenere. Tra quelle colline che sente così affini a sé, si concede lunghe passeggiate che lo portano a riflettere sul passato e sul presente.

Corrado vorrebbe impegnarsi politicamente, lottare contro il nazifascismo e le ingiustizie, ma tutte le buone intenzioni crollano a causa della debolezza di fondo del suo carattere. Dopo l'8 settembre, proprio come fece Pavese, Corrado si rifugia in un istituto scolastico gestito da religiosi¹⁶². Nel romanzo, il protagonista decide di auto-recludersi per sfuggire non solo alle retate dei nazifascisti, ma anche alla necessità di effettuare una vera scelta di campo.

La morte si affaccia nella narrazione già nel terzo capitolo, come pericolo latente ma concretissimo, ormai parte della quotidianità al pari di un registro di scuola:

Passai la mattina riordinando il registro di classe per gli scrutini imminenti. Facevo addizioni, scrivevo giudizi. Di tanto in tanto alzavo il capo al corridoio, alle aule vuote. Pensavo alle donne che compongono un morto, lo lavano e lo vestono. Fra un istante il cielo poteva di nuovo muggire, incendiarsi, e della scuola non restare che una buca cavernosa. Solamente la vita, la nuda vita contava. Registri, scuole e cadaveri erano cose già scontate¹⁶³.

Corrado è quasi divertito nel constatare che la morte potrebbe cogliere lui o i suoi studenti. Si tratta di uno stato d'animo che merita di essere approfondito, perché radicalmente diverso dall'approccio alla guerra che abbiamo trovato in Malaparte e Calvino.

Borbottando nel silenzio i nomi dei ragazzi, mi sentii come una vecchia che borbotta preghiere. Sorridevo tra me. Rivedevo le facce. Ne erano morti stanotte? La loro allegria l'indomani di un bombardamento – la vacanza prevista, la novità, il disordine

¹⁶¹ «Il Corrado della Casa in Collina è forse il personaggio nel quale Pavese ha messo più di se stesso» (Davide Lajolo, *Il "vizio assurdo" – Storia di Cesare Pavese*, cit., p. 347).

¹⁶² Ivi, p. 355.

¹⁶³ Cesare Pavese, *La casa in collina*, cit., p. 15.

– somigliava al mio piacere di sfuggire ogni sera agli allarmi, di ritrovarmi in una stanza fresca, di stendermi nel letto al sicuro. Potevo sorridere della loro incoscienza? Tutti avevamo un’incoscienza in questa guerra, per tutti noi questi casi paurosi si erano fatti banali, quotidiani, spiacevoli. Chi poi li prendeva sul serio e diceva – È la guerra, – costui era peggio, era un illuso o un minorato.¹⁶⁴

Il professore, alter ego dell’autore, appare tutt’altro che sconvolto dalla prospettiva di morire o di ricevere la notizia della morte di uno studente. «Eppure, qualcuno stanotte era morto. Se non migliaia, magari decine»¹⁶⁵, riflette con un’indifferenza che gli provoca più turbamento delle morti stesse. L’insensibilità alla tragedia della perdita di una vita, prodotta dall’abitudine della guerra, è un dato che avevamo già riscontrato in Malaparte, il quale però reagiva con rabbia e ostentato disgusto. Pavese confessa invece – dietro la maschera del protagonista – la propria sorprendente, colpevole apatia. È uno stato d’animo che non caratterizza solo Corrado: dopo un bombardamento, i soldati che dovrebbero correre a soccorrere chi è rimasto sepolto sotto le macerie, e seppellire i morti, camminano invece indolenti, si fermano a guardare le case come passanti qualsiasi, si distraggono guardando le donne¹⁶⁶. Al bar, un avventore arriva al punto di commentare che meglio sarebbe farla durare più a lungo, la guerra: «Tanto, a morire nel letto siamo tutti capaci»¹⁶⁷.

Per una persona come Corrado, che già prima della guerra meditava il suicidio per mettere fine alle proprie delusioni d’amore (ed è impossibile, anche in questo caso, non notare il parallelo con le vicende biografiche di Pavese), essa pare quasi una soluzione ai propri mali, o quantomeno un diversivo¹⁶⁸. Nella prima metà del libro, come rileva Roberto Galaverni, il protagonista sembra più interessato ai risvolti della storia con una ragazza, Cate, che alle vicende tragiche che lo circondano¹⁶⁹.

¹⁶⁴ Ibidem.

¹⁶⁵ Ibidem.

¹⁶⁶ Ivi, p. 16.

¹⁶⁷ Ivi, p. 17.

¹⁶⁸ Ivi, p. 18.

¹⁶⁹ Roberto Galaverni, *Prima che il gallo canti: la guerra di liberazione di Cesare Pavese*, in Andrea Bianchini, Francesca Lolli (a cura di), *Letteratura e resistenza*, cit., pp. 107-155:132-133.

In tutto il romanzo, eccezion fatta per la parte finale, si ritrovano squarci descrittivi di una Torino devastata dalla guerra e dalle deportazioni, con queste ultime che non risparmiano neanche un collega di Corrado, insegnante nella stessa scuola. Il protagonista arriva alla conclusione che l'intera umanità è responsabile di una tale efferata violenza, senza nette distinzioni tra carnefici e vittime. Con ciò egli non intende assolversi: tutt'altro. La casa in collina è la storia di un uomo che scopre la propria morte interiore, causata dalla mancanza di impegno sociale e umano, e dalla delusione della storia con Cate.

Tra i luoghi descritti spiccano, in modo particolare, Torino, descritta come una città agonizzante e desolata, e le Langhe, specchio dell'interiorità raccolta e tortuosa di Corrado, ma anche labirinto in cui si nascondono a ogni angolo morte e distruzione. L'intera narrazione procede attorno alla figura del protagonista, ed è da lui definita con l'espressione "lunga illusione", che apre e chiude il racconto all'insegna di una perfetta circolarità¹⁷⁰.

Dialogando con un ragazzino, Dino, Corrado gli chiede «Ti piace la guerra?», e non si stupisce affatto quando quello risponde contento «Mi piacerebbe esser soldato. Combatte in Sicilia»¹⁷¹.

Era stato a vedere le bombe cadute. Sapeva tutto dei motori e dei tipi, e in casa ne aveva tre spezzoni. Mi chiese se sul campo di battaglia il giorno dopo si possono raccogliere le pallottole.

Le vere pallottole, - dissi, - vanno a cadere chissà dove. Sul campo rimangono soltanto i bossoli e i morti.

Nel deserto ci sono gli avvoltoi, - disse Dino, - che sotterrano i morti.

Li mangiano, - dissi. Lui rise.

Lo sa la mamma che vorresti far la guerra?¹⁷²

Brani come questo sembrano spostare l'orrore concreto della guerra – il pericolo, i cadaveri, la fame, ecc. - verso un orrore di tipo psicologico, che sembra al tempo stesso effetto e causa della guerra. Pavese suggerisce l'idea che l'umanità, dopotutto, si trovi a

¹⁷⁰ Francesco Lorizio, *Ragazzo di cera*, Aletti editore, Villanova 2017, p. 55.

¹⁷¹ Cesare Pavese, *La casa in collina*, cit., p. 27.

¹⁷² Ibidem.

proprio agio con un simile livello di violenza, e che questo sia il motivo recondito per cui la guerra si ripresenta in ogni epoca, a prescindere da chi la inizia e perché. Dino vorrebbe “giocare” sparando ai nemici, così come nel *Sentiero dei nidi di ragno* Pelle concepisce la lotta a favore o contro i partigiani come un gioco. Vista la giovanissima età di molti dei combattenti che presero realmente parte alla seconda guerra mondiale, questa analogia non può essere considerata un caso, ma un fatto che colpì profondamente entrambi gli autori e che li portò a interrogarsi sulla natura umana.

Sul piano sensoriale, la morte appare ne *La casa in collina* prevalentemente a livello visivo, con descrizioni ricorrenti – anche se sintetiche e raramente truculente¹⁷³ – di cadaveri. Una interessante eccezione è però costituita dalla frase con cui Corrado rivela una improvvisa paura di non sopravvivere: «Quel mattino non stetti a pensare. Un sapore di morte mi riempiva la bocca»¹⁷⁴. All’odore nauseabondo e simbolico della cavalla morta di Malaparte, si contrappone qui il “sapore” della morte, con cui Pavese intende offrirci l’immediatezza istintiva dell’istinto di autoconservazione, un meccanismo che non lascia alcuno spazio al pensiero razionale.

Ne *La casa in collina*, il destino assegna la morte ingaggiando un gioco con gli uomini, come se per un’assurda roulette russa ad alcuni toccasse in sorte di vivere, ad altri l’oblio eterno.

Guardare certi morti è umiliante. Non sono più faccenda altrui; [...] si ha l’impressione che lo stesso destino che ha messo a terra quei corpi tanga noialtri inchiodati a vederli, a riempircene gli occhi. Non è paura, non è la solita viltà. Ci si sente umiliati perché si capisce - si tocca con gli occhi - che al posto del morto potremmo esserci noi: non ci sarebbe differenza, e se viviamo lo dobbiamo al cadavere imbrattato. Per questo ogni guerra somiglia a una guerra civile: ogni caduto somiglia a chi resta, e gliene chiede ragione.¹⁷⁵

In una simile prospettiva non esistono, per usare un’espressione di Primo Levi, sommersi e salvati: si crea una sorta di circolarità tra vivi e morti, per cui ogni caduto

¹⁷³ Un’eccezione è rappresentata dalla descrizione dei cadaveri sulla strada dopo un agguato dei partigiani, nel capitolo XXII. Sebbene si parli di corpi mutilati, Pavese non indugia comunque più del necessario, né lascia prevalere l’emotività (Cfr. Cesare Pavese, *La casa in collina*, cit., pp.115-116).

¹⁷⁴ Ivi, p. 88.

¹⁷⁵ Ivi, p. 122.

somiglia a chi resta. Non ha in fondo molta importanza che alcuni uomini prendano la guerra come un gioco, e altri no: tutti sono comunque costretti a mettere sul piatto la propria vita, senza sapere se per uno scherzo del destino la perderanno.

La fine può essere improvvisa, lacerante, oppure dilatata e incentrata sull'agonia, come descrive Luigi Meneghello in *Piccoli maestri*:

La bomba aveva fatto un craterino proprio davanti al cancello; sul labbro del craterino c'era un uomo vestito di scuro: aveva solo qualche piccola ferita, ma era scoppiato anche lui; non era morto... però, stava solo morendo. Io mi misi a sbottonargli la giacca e il colletto, ma Lelio mi disse di lasciarlo morire in pace. Dalla bocca gli usciva una specie di panna montata color vaniglia.¹⁷⁶

Anche in Pavese la crudezza realistica delle immagini è, in qualche modo, alleggerita da una sorta di macabra ironia e dal ricorso a figure retoriche, come la similitudine. Le scelte stilistiche, ne *La casa in collina*, testimoniano sempre la volontà di aderire alla corrente neorealista. A questo proposito si può notare che sebbene la voce narrante appartenga a un personaggio istruito e di estrazione borghese come Corrado, ampio spazio è dedicato allo sguardo dei contadini delle Langhe e dei loro figli, della povera gente che vede la guerra come una scocciatura o come una grave sventura a cui però è normale adattarsi, quasi fosse ineluttabile: un gelido inverno, un terremoto, un'epidemia.

La casa in collina e *La luna e i falò* scaturiscono, abbiamo visto, da un incontro tra la biografia dell'autore e la memoria storica collettiva legata alla Resistenza, così come del resto si può dire di *Kaputt* e *Il sentiero dei nidi di ragno*. È forse la particolare condizione psicologica vissuta da Pavese, che fin da giovanissimo flirtava con l'idea del suicidio, a offrire ne *La casa in collina* una rappresentazione della morte così apatica da risultare spiazzante. Si prenda ad esempio questo brano all'inizio del capitolo XXIII, dove, vista l'ammirazione di Pavese per Hemingway, si può ipotizzare il ricorso all'*understatement* come tecnica narrativa:

Abbiamo avuto dei morti anche qui. Tolto questo e gli allarmi e le scomode fughe nelle forre dietro i beni [...], tolto il fastidio e la vergogna, niente accade. Sui colli,

¹⁷⁶ Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, Rizzoli, Milano, 2018 [prima ed. 1964], p. 122.

sul ponte di ferro, durante settembre non è passato giorno senza spari – spari isolati, come un tempo in stazione di caccia, oppure rosari di raffiche. Ora si vanno diradando. Quest'è davvero la vita dei boschi come si sogna da ragazzi.¹⁷⁷

Ne *La casa in collina* troviamo il riverbero dell'esperienza della morte diventata parte integrante del paesaggio. Una presenza così pervasiva da coinvolgere tutti, anche i nemici, in una circolarità drammatica e irrisolvibile: «Ci pareva di avere sul capo i motori e gli scoppi. Caddero bombe anche in collina e nel Po. Un apparecchio mitragliò inferocito una batteria aerea-si seppe l'indomani che diversi tedeschi erano morti»¹⁷⁸. La lunga catena di dolore diventa parte di una memoria non solo fortemente interiorizzata, ma anche amaramente condivisa. Un tema, questo, che avevamo già riscontrato in Calvino.

I.3.3 Il mito come rifugio in un primitivo mondo ancestrale

Anche *La luna e i falò* può essere interpretato a partire dai rimandi autobiografici che Pavese ha disseminato nel testo, sia pure in misura minore rispetto a *La casa in collina*.

Anche questa storia è raccontata in prima persona, e ambientata nelle Langhe tanto care all'autore, precisamente nel suo paese di nascita, Santo Stefano Belbo. Del protagonista, stavolta, conosciamo il soprannome – Anguilla – ma non il nome; una situazione che condivide con altri personaggi. I genitori adottivi abitavano alla cascina della Gaminella: a soli tredici anni, in seguito alla morte di Padrino, il giovane Anguilla si trasferisce nella fattoria della Mora, per lavorare. Qui diventerà amico delle figlie di Matteo, il padrone: Silvia, Irene e Santina. Alla Mora, Anguilla conosce anche un'altra figura importante, quella – la cui origine abbiamo già citato – di Nuto, che diventerà suo grande amico.

¹⁷⁷ Cesare Pavese, *La casa in collina*, cit., p. 120.

¹⁷⁸ Ivi, p. 27.

Alla fine del periodo trascorso nella fattoria, Anguilla si trasferisce a Genova per compiere il servizio di leva. La vicinanza con gli ambienti antifascisti lo espone al pericolo di essere arrestato, e per questo motivo decide di espatriare in America. Dopo molti anni, torna a Santo Stefano dopo aver fatto fortuna, ma si rende conto che i luoghi della sua infanzia sono scomparsi. Anche Nuto è cresciuto, si è sposato e ha messo su famiglia: «un uomo fatto, lavora e dà lavoro, la sua casa è sempre quella e sotto il sole sa di gerani e di leandri, ne ha delle pentole alle finestre e davanti.»¹⁷⁹.

Alla Gaminella abita, nel momento del ritorno di Anguilla, Valino, un agricoltore che svolge le mansioni di mezzadro. A causa delle difficili condizioni economiche in cui si trova, Valino riversa la propria rabbia sulla famiglia, e infine arriverà a compiere un atto estremo uccidendo tutti, bruciando la casa e impiccandosi¹⁸⁰. Solo il figlio Cinto si salverà, grazie a un coltello che gli era stato regalato proprio da Anguilla.

Attraverso il racconto di Nuto, Anguilla conosce anche la triste sorte delle tre figlie di Matteo: Irene ha sposato un uomo violento che l'ha sottoposta a terribili maltrattamenti, Silvia è morta dopo un'emorragia causata da un aborto. Anche Santa è morta, ma la sua scomparsa è legata al mondo dei partigiani: è stata uccisa quando Baracca, uno dei loro capi, ha scoperto che Santa aveva passato delle informazioni ai fascisti.

Anguilla, profondamente deluso nel rendersi conto della crudeltà che accomuna destini così diversi, e della differenza ormai irreparabile tra i suoi ricordi passati e il presente del paesino, deciderà dunque di allontanarsi da quel luogo in cui aveva sempre sentito il desiderio di tornare. La scena finale è dedicata a Santa, una delle figure più interessanti del romanzo: ragazza bellissima, ma incapace di scrollarsi di dosso una profonda inquietudine che la porta a tramare sempre nell'ombra, finisce uccisa a colpi di arma da fuoco e poi bruciata, quasi il suo ricordo dovesse scomparire da quei luoghi, da quella terra. Con queste parole si chiude il romanzo: «Ci pensò Baracca. Fece tagliare tanto sarmento nella vigna e la coprimmo fin che bastò. Poi ci versammo la benzina e demmo fuoco. A mezzogiorno era tutta cenere. L'altr'anno c'era ancora il segno, come il letto di un falò»¹⁸¹. Come nel *Sentiero dei nidi di ragno*, che precede di pochissimo la

¹⁷⁹ Cesare Pavese, *La luna e i falò*, Ardent Media, Roma 1962, p. 18.

¹⁸⁰ Ivi, pp. 120-122.

¹⁸¹ Ivi, p. 145.

pubblicazione de *La luna e i falò*, abbiamo dunque nell'epilogo una vittima femminile, colpita dai partigiani per aver tradito la causa legandosi, anche affettivamente, ai nazifascisti. I falò a cui fa riferimento il titolo sono il suo, e quello della casa bruciata da Valino: entrambi rimandano a un'idea di cancellazione del ricordo.

La violenza, ne *La luna e i falò*, non appare solo una conseguenza della guerra, ma in modo più esplicito di quanto avviene ne *La casa sulla collina*, domina i comportamenti umani. La guerra, sembra suggerire Pavese, è solo uno dei tanti motivi che possono portare gli uomini alla morte: per la famiglia di Cinto la causa scatenante è la povertà, per Silvia le conseguenze di una gravidanza interrotta.

Il paesaggio delle Langhe, con la sua vegetazione rigogliosa, le valli fertili e i vigneti immersi in un'atmosfera quasi incantata, contrasta con le azioni dei personaggi, con la loro povertà materiale e morale. Nel complesso, il romanzo di Pavese rappresenta una sorta di trasfigurazione del reale dal punto di vista mitico, da intendersi come "travestimento" delle forme in chiave simbolica dei luoghi legati all'infanzia e alla sua vita personale.

Nei *Dialoghi con Leucò*, Pavese definisce in questi termini il carattere etico e poetico del mito:

Siamo convinti che il mito è un linguaggio, un mezzo espressivo - cioè non qualcosa di arbitrario, ma un vivaio di simboli cui appartiene, come a tutti i linguaggi, una particolare sostanza di significati che null'altro potrebbe rendere [...]. Non abbiamo nulla in comune coi viaggiatori, gli sperimentatori, gli avventurieri. Sappiamo che il più sicuro - e più rapido - modo di stupirsi è di fissare imperterriti sempre lo stesso oggetto. Un bel momento questo oggetto ci sembrerà - miracoloso - di non averlo visto mai.¹⁸²

Il mito rappresenterebbe dunque il passaggio da un fatto concretamente accaduto a un evento interiorizzato, trasfigurato dalla riflessione e dalla memoria. La vita stessa è considerata da Pavese in modo ambivalente, sotto la duplice prospettiva dell'istinto naturale e della riflessione personale: oltre l'apparente dicotomia, si crea un rapporto tra il momento più autentico e istintivo del mito e il bisogno di razionalizzarlo. Il mito si può

¹⁸² Cesare Pavese, *Dialoghi con Leucò*, Einaudi, Roma 1960, p. 7.

considerare come una sorta di rivelazione della realtà insondabile dell'essere, che prefigura il destino umano.

I miti di Pavese affondano le loro radici più profonde nella memoria dell'infanzia, ma anche nella percezione di un ritualismo ancestrale, che si ricollega agli antichi sacrifici (possono essere letti come tali i falò di Valino e dei partigiani con il corpo di Santa) e all'essenza degli archetipi. Sul piano simbolico, desta interesse anche la contrapposizione tra città e campagna. Viste anche le vicende personali di Pavese, la campagna rappresenta il ritrovamento del proprio sé, il ritorno a ciò che è sempre stato racchiuso nel profondo del proprio essere, il mondo che ritrova Anguilla, quando ritorna nel proprio luogo di origine, e Corrado quando si rifugia tra le sue colline. Sul rapporto tra città e campagna, Pavese si era già espresso in *Lavorare stanca*: «L'avventura dell'adolescente che, orgoglioso della sua campagna, impara consimile la città, ma vi trova la solitudine e vi rimedia col sesso e la passione che servono soltanto a sradicarlo e a gettarlo lontano da campagna e città, in una più tragica solitudine che è la fine dell'adolescenza»¹⁸³. Il mito è, in definitiva, memoria indelebile di un luogo che prende le mosse da una sorta di riscatto conoscitivo, diventando lo strumento per rendere razionale ciò che è ignoto e approdare a una rivelazione ancestrale della natura dell'essere del mondo e dell'umanità.

Ne *La luna e i falò*, le vicende dei vari personaggi diventano archetipi di vite stroncate prematuramente dopo una rottura dell'unione panica con la natura, raggiunta nel periodo dell'infanzia ignara e innocente, invariabilmente interrotta dal passaggio all'età adulta. Per Pavese, ciò che rimane è la nostalgia della giovinezza, intesa come avventura e scoperta, e la rivelazione dell'esistenza adulta come solitudine e morte¹⁸⁴.

Il tema della morte in questo romanzo si ammantava di un duplice significato: da un lato si ricollega all'eterno e inesorabile avvicinarsi di una ciclicità che è legata alla natura stessa dell'uomo e del mondo, in un susseguirsi di vita e morte che rispecchia l'alternarsi delle stagioni e del tempo; dall'altro, la morte diventa espressione della cupa tragedia della guerra e, in modo particolare, del conflitto tra partigiani e fascisti. Lo scontro violento che si manifesta con atti di brutale efferatezza imbarbarisce la civiltà e rende gli uomini privi del senso di misura, regrediti a uno stadio pre-sociale, intenti solo

¹⁸³ Cesare Pavese, *Lavorare stanca*, Einaudi, Roma 1943, p. 136.

¹⁸⁴ Cfr. Gianni Scalia, *Fuori e dentro la letteratura: italiani e stranieri*, Pendragon, Bologna 2005.

a perseguire in modo cieco e violento i propri obiettivi immediati, che generalmente consistono nel sopravvivere un altro giorno.

La morte di Santa, in particolare, non è riconducibile a un retroterra ancestrale e agreste, in cui la fine dell'uomo rappresenta in qualche modo l'intima fusione con il ritmo di continua morte e generazione dell'universo. La fine della ragazza si configura semmai come una sorta di macabro rito: nel giorno in cui viene uccisa dai partigiani, oltre a essere bruciata, indossa un vestito bianco – come si trattasse di una vittima sacrificale¹⁸⁵.

Il falò, in conclusione, permette al protagonista di seguire il percorso dei ricordi per ritrovare illusoriamente la propria infanzia, ma crudelmente diviene oggetto-simbolo di distruzione e di morte, legandosi a una connotazione fortemente funebre, che del resto fa parte della storia dell'umanità.

¹⁸⁵ Davide Lajolo, Il "vizio assurdo" – Storia di Cesare Pavese, cit., p. 410.

II. Beppe Fenoglio e Luigi Meneghello: raccontare la Resistenza

II.1 *Una questione privata* (1963) di Beppe Fenoglio

II.1.1 Fenoglio, partigiano e scrittore

L'esperienza letteraria di Fenoglio si lega strettamente alla Resistenza, più ancora che nel caso di Malaparte, Calvino e Pavese, e come nel caso di quest'ultimo è molto forte il legame con i propri luoghi di origine: «La sua città ritorna costantemente, in una viscerale nostalgia anche nei racconti di guerra quando batte la langa in divisa di guerriero partigiano. [...] Alba sta a Fenoglio in un rapporto analogo a quello che egli ha per sua madre. Un amore cocente rotto da scatti irrefrenabili»¹⁸⁶.

La madre di Fenoglio, Margherita Faccenda, era una donna dal carattere molto deciso, ambiziosa e rigida; il padre, Amilcare, un garzone di macellaio, socialista turatiano e tendenzialmente anticlericale: una famiglia di origini umili, ma decisa a migliorare la propria condizione. Lajolo, in modo colorito e forse un po' estremizzato, suggerisce che nel carattere e nelle opere di Fenoglio si trovi traccia di una dicotomia essenziale tra ciò che fu per lui la madre e ciò che fu il padre, la prima identificata con Alba, il secondo con le langhe:

Alba è la madre, le langhe il padre. Per il padre l'amore diventa anche protezione, come abbiamo riconosciuto attraverso le sue pagine; Alba è il ritorno alla tenerezza dopo la rampogna, il perdono dopo gli scatti d'ira. Alba è anche la dissipazione, la città pigra, l'ambiente provinciale e borghese che vuol sapere e non sa, che non vuol capire e vuol dire. Alba è la città che, quando Fenoglio avrà pubblicato i suoi primi libri e avrà il consenso dei critici, continuerà a chiamarlo "Beppe fumetti". [...] Questa dicotomia tra Alba e langhe accompagna tutta la vita e le opere di Fenoglio.¹⁸⁷

¹⁸⁶ Davide Lajolo, Fenoglio – Un guerriero di Cromwell sulle colline delle Langhe, Rizzoli, Milano, 1978, pp. 47-48.

¹⁸⁷ Ivi, pp. 49-50.

Più di recente, anche Anna Cellinese ha notato questo forte legame tra la scrittura di Fenoglio e i suoi luoghi di origine: «La costante presenza delle Langhe nella narrativa e nella vita di Beppe Fenoglio non rappresenta un fondale scenografico alle vicende autobiografiche e letterarie, ma ne è parte integrante in quanto ogni suo elemento ha un valore semantico intrinseco e diventa emblema di una condizione esistenziale di violenza, di miseria e di morte, oppure di una lunga attesa di pace e di libertà»¹⁸⁸.

Beppe nacque ad Alba il primo marzo del 1922, primo di tre figli (Walter, futuro dirigente FIAT, e Marisa, anche lei scrittrice). Grazie all'intraprendenza dei genitori, che acquistarono nel '28 una macelleria nel centro, lui e i suoi fratelli poterono approfondire gli studi per cui si sentivano portati: il ginnasio, che Beppe frequentò nella cittadina piemontese, era in quel momento storico un privilegio per famiglie piuttosto benestanti. Dei suoi anni giovanili e di liceo si ricorda spesso che aveva una leggera balbuzie, da cui era imbarazzato, ma anche i buoni risultati – soprattutto nello studio della lingua inglese, che fecero pensare a una possibile carriera come insegnante. Non si tratta di un dettaglio, se consideriamo che anche ne *Il partigiano Johnny* troveremo uno stile fortemente influenzato dall'uso di tale lingua. Similmente, non è trascurabile il fatto che tra i suoi insegnanti di ginnasio ci fossero Pietro Chiodi e Leonardo Cocito, studiosi antifascisti che prenderanno parte alla guerra partigiana: il giovane Fenoglio fu influenzato dal loro coraggioso esempio¹⁸⁹.

Nella città natale, Fenoglio passò quasi tutta la propria vita, e a quel mondo provinciale e contadino ispirò i propri personaggi e le proprie storie. Nel 1940, all'età di 18 anni, si iscrisse in realtà alla facoltà di Lettere dell'Università di Torino, ma frequentando saltuariamente, con risultati deludenti e senza arrivare alla laurea, una mancanza che continuò a pesargli anche dopo il successo, come emerge dalla corrispondenza con Calvino¹⁹⁰. Nel '43 Fenoglio fu chiamato in servizio dall'esercito regio, e dovette frequentare un corso per allievi ufficiali, prima a Ceva e poi nei pressi di Roma. Immediatamente dopo l'8 settembre decise però di disertare, così da tornare ad

¹⁸⁸ Anna Cellinese, *La Resistenza di Beppe Fenoglio nel paesaggio delle alte langhe piemontesi*, «Carte Italiane», 1(18), 2003, pp. 40-59: 41.

¹⁸⁹ Ennio Bonea, *Resistenza e letteratura*, Adriatica, Lecce, 1974, p. 137.

¹⁹⁰ Roberto Bigazzi, *Fenoglio*, Salerno, Roma, 2011, pp. 15-16.

Alba e iniziare a combattere contro i nazifascisti. Come nel caso di Calvino, questa scelta di campo provocò l'arresto dei genitori, che fortunatamente furono rilasciati senza gravi conseguenze.

Al di là di un deciso antifascismo, in questo periodo le convinzioni politiche di Fenoglio risultavano piuttosto vaghe. Scrive Lajolo:

I suoi tabù sono stati per troppi anni quelli di patria, monarchia, visti piuttosto astrattamente [...], nell'ottica della sua ammirazione per l'Inghilterra confusi con la passione letteraria che rimane più forte di tutti gli altri interessi, sia politici sia sociali. Fenoglio ha una natura squisitamente individualista e se, da un lato, questo lo porta a manifestare uno spirito di ribellione contro ogni imposizione, dall'altro lo porta a intestardirsi nel difendere posizioni conservatrici come principi morali intoccabili, sedimentati d'altra parte in Alba e nei confinanti paesi contadini.¹⁹¹

Come vedremo, nei suoi scritti relativi al periodo della guerra questa diffidenza verso ogni ideologia politica emerge in modo chiaro. Solo dopo il '47 Fenoglio maturerà posizioni leggermente più vicine a quelle della sinistra, perdendo in parte le proprie simpatie monarchiche¹⁹². Per motivi di forza maggiore, già all'inizio del '44 entrò in un raggruppamento partigiano comunista, la Brigata Garibaldi: delle tensioni derivanti da questa scelta troviamo traccia nei romanzi.

Arrestato a causa di una delazione mentre si trovava a casa dei genitori col fratello Walter, viene rilasciato per intercessione del vescovo di Alba, grazie a uno scambio di prigionieri. Il pericolo scampato non convince i giovani Fenoglio ad abbandonare la lotta armata: ripartono subito verso le Langhe del sud, per unirsi alle Formazioni Autonome Militari, con cui il 10 ottobre liberano Alba riuscendo a difenderla fino al 2 novembre. È in questo periodo che conosce alcuni dei personaggi che troveremo ne *Il partigiano Johnny*: Enrico Martini Mauri (Comandante Lampus), Piero Balbo (Comandante Nord), Piero Ghiacci (Pierre). Trascorso l'inverno in isolamento a Cascina della Langa, riprenderà a combattere fino alla Liberazione, vedendo cadere in battaglia molti amici. Questa vicinanza con la morte lo segnerà inevitabilmente.

¹⁹¹ Davide Lajolo, Fenoglio – Un guerriero di Cromwell sulle colline delle Langhe, cit., pp. 150-151.

¹⁹² *Ibidem*. Al referendum del 2 giugno 1946 votò per la monarchia.

Alla fine della guerra Fenoglio faticò a tornare alla vita civile. Cercò di riprendere gli studi interrotti, ma senza successo, arrivando per questo a uno scontro doloroso con la madre, che gli rimproverava di continuare a perdersi dietro alla scrittura anziché raggiungere traguardi concreti, come Walter. Nel '47, abbandonando definitivamente l'idea di una carriera come insegnante, iniziò a lavorare in una azienda vinicola ad Alba, di cui traduceva la corrispondenza commerciale in inglese e francese¹⁹³. Si trattava di un impiego certo tutt'altro che ambizioso, ma che gli consentiva di avere tempo da dedicare alla scrittura e alla lettura, a volte anche durante l'orario di lavoro.

Il suo esordio letterario arriva nel '49, con il racconto *Il trucco*, incluso in una antologia di Bompiani. Termina la prima raccolta di racconti, i *Racconti della guerra civile*, e il romanzo *La paga del sabato*. All'inizio dell'anno successivo, pur essendo ancora sostanzialmente un esordiente, riesce ad avere contatti diretti con Natalia Ginzburg, Calvino e Vittorini, che gli danno importanti incoraggiamenti e consigli. Finalmente, nel giugno del '52 esce *I ventitré giorni della città di Alba*¹⁹⁴, raccolta di dodici racconti (in parte ripresi dal progetto dei *Racconti della guerra civile*), all'interno della nuova collana *Gettoni* diretta da Vittorini per Einaudi. Il riferimento del titolo è ovviamente al periodo vissuto dalla città durante la breve liberazione dei partigiani nel '44, a cui come abbiamo visto Fenoglio aveva partecipato in prima persona. Sei racconti riguardano tali fatti, altri sei sono dedicati all'universo contadino delle Langhe: è già definita la vena autobiografica e l'orizzonte tematico e geografico che ritroveremo in *Una questione privata* e *Il partigiano Johnny*.

Nel '54 pubblica *La malora*¹⁹⁵, romanzo breve ambientato nuovamente nelle amate Langhe. Il protagonista, come in tutte le storie di Fenoglio, è un personaggio di estrazione sociale umile, che in questo caso cerca di riscattarsi dalle difficoltà materiali della vita contadina di inizio Novecento. Il testo non incontrerà il gusto del pubblico, determinando un peggioramento nei rapporti con l'editore¹⁹⁶. In quel momento, trentaduenne, Fenoglio stava ancora cercando di ritagliarsi uno spazio nella scena letteraria italiana, ma senza successo e con notevoli difficoltà economiche, tant'è che era

¹⁹³ Davide Lajolo, Fenoglio – Un guerriero di Cromwell sulle colline delle Langhe, cit., p. 50.

¹⁹⁴ Beppe Fenoglio, *I ventitré giorni della città di Alba*, Einaudi, Torino, 1952.

¹⁹⁵ Beppe Fenoglio, *La malora*, Einaudi, Torino, 1954.

¹⁹⁶ Dopo *La malora*, infatti, Fenoglio passerà a pubblicare con Garzanti.

costretto a convivere con i genitori, mentre Walter dirigeva Fiat Suisse a Ginevra, e Marisa, laureata in scienze sociali, si era sposata in Germania.

Un primo successo arriva nel '59, quando il romanzo *Primavera di bellezza*¹⁹⁷ vince il Premio Prato. Si tratta, com'è noto, di un'opera legata in modo stretto a *Il partigiano Johnny*, che ne costituisce la continuazione. In *Primavera di bellezza* seguiamo infatti l'alter ego dell'autore, giovane studente innamorato della letteratura inglese, nel momento precedente alla scelta di disertare dopo l'8 settembre e infine di arruolarsi tra i partigiani (il protagonista morirà nel corso della prima battaglia). Le similitudini non si limitano a personaggi e trama: anche lo stile presenta le caratteristiche distintive che costituiranno la "voce" di Johnny nel *Partigiano*, prima fra tutte l'alternanza di lingua italiana e inglese. I due testi furono in realtà concepiti inizialmente come uno solo, peraltro scritto in inglese, e solo dopo le insistenze dell'editore Fenoglio si convinse a "spezzare" il volume, dandogli un finale autonomo¹⁹⁸.

Le condizioni di salute di Fenoglio, accanito fumatore, erano già critiche dalla fine degli anni Cinquanta. Nel 1960 Fenoglio sposò Luciana Bombardi, conosciuta già negli anni del liceo, con rito civile e non cattolico – cosa allora molto rara e scandalosa in una cittadina come Alba. La coppia avrà una figlia, Margherita, a cui lo scrittore dedicò alcuni racconti, estranei al resto della sua produzione letteraria.

Una controversia editoriale e legale bloccò nel '61 la pubblicazione dei *Racconti del parentado*: il diritto a pubblicare la raccolta fu avanzato contemporaneamente da Garzanti ed Einaudi, con il risultato che Fenoglio non riuscì a vederne la pubblicazione. La sua salute era infatti ormai compromessa: dopo un'emottisi fu ricoverato per tubercolosi, e successivi esami rivelarono un cancro ai polmoni. Nel 1963, dopo aver subito una tracheotomia, entrò in coma e si spense nella notte del 18 febbraio.

Complice la sua precoce scomparsa, Fenoglio arrivò al successo solo dopo la morte. Già due mesi dopo, nell'aprile del '63, Garzanti pubblicò *Un giorno di fuoco*, contenente sei racconti scelti dall'autore, altri sei ricavati dalle sue carte, e *Una questione privata*, trovata fra gli appunti di Fenoglio da Lorenzo Mondo. Anche *Il partigiano*

¹⁹⁷ Beppe Fenoglio, *Primavera di bellezza*, Garzanti, Milano, 1959.

¹⁹⁸ Gabriele Pedullà, *Alla ricerca del romanzo*, in Beppe Fenoglio, *Una questione privata*, Einaudi, Torino, 2010, p. VIII.

Johnny, la cui vicenda compositiva sarà approfondita nel paragrafo II.2.1, uscì dunque postumo (e inconcluso).

A *Una questione privata* Fenoglio iniziò a lavorare nel 1960, a trentotto anni, come abbiamo visto dopo avere pubblicato tre opere di narrativa, perlopiù incentrate sulla Resistenza o la vita contadina nelle Langhe, e senza grandi successi. «Il tempo per la scrittura viene ancora faticosamente strappato alle altre incombenze lavorative»¹⁹⁹, ovvero all'impiego nell'azienda vinicola, ma dopo *Primavera di bellezza* forse per la prima volta Fenoglio è davvero convinto di essere vicino al successo. Il tema è ancora una volta quello della guerra partigiana, sebbene come rileva Gabriele Pedullà, l'autore avesse intenzione di dedicarsi in futuro a tutt'altri argomenti, chiudendo per così dire una prima fase testimoniale della propria carriera (il percorso che fu ad esempio di Calvino): come sappiamo, la morte improvvisa glielo impedirà, lasciando a Fenoglio l'etichetta di cantore della Resistenza che ancora oggi permane²⁰⁰.

In una intervista del 19 gennaio 1960, aveva dichiarato «Sto scrivendo un romanzo che sarà il seguito di *Primavera di bellezza* e che comprenderà i due anni tragici del '44 e del '45. E poi basta coi partigiani»²⁰¹. Si trattava de *Il partigiano Johnny: Una questione privata* venne quindi concepito parallelamente a questo progetto, come parte dell'intenzione di dare il proprio contributo finale al racconto della Resistenza. Rispetto agli altri due testi menzionati, *Una questione privata* nelle intenzioni dell'autore si differenzia per l'approccio più tradizionale, più tipicamente romanzesco, soprattutto nella struttura: l'intreccio de *Il partigiano Johnny* e *Primavera di bellezza* si limita a seguire gli eventi in cui è coinvolto il protagonista, senza «un nucleo narrativamente coeso»²⁰²; *Una questione privata* intende superare questa dispersività, concentrando l'attenzione su pochi personaggi e su fatti strettamente legati fra loro, secondo una logica unitaria. L'elemento unificante, per dirla in altri termini, passa dal protagonista alle vicende narrate.

Si nota, in questa scelta, la volontà di un primo allontanamento dalle tante testimonianze della Resistenza pubblicate in quegli anni. Una testimonianza tende di per

¹⁹⁹ Gabriele Pedullà, *Alla ricerca del romanzo*, in Beppe Fenoglio, *Una questione privata*, cit., p. V.

²⁰⁰ Ivi, p. VI.

²⁰¹ Ivi, p. VII.

²⁰² Ivi, p. XII.

sé a seguire il corso degli eventi – di tutti gli eventi rilevanti per il protagonista: in *Una questione privata* Fenoglio vuole portare la narrazione della lotta partigiana verso una forma più letteraria. La Storia della seconda guerra mondiale in Italia entra nel romanzo solo attraverso la vicenda su cui si concentra l'intreccio, costituisce per così dire lo sfondo di fatti (di finzione) accaduti al protagonista e non il tema principale (di qui la scelta del titolo).

Tra le prime tracce della stesura vi è una lettera a Garzanti dell'8 marzo 1960, in cui Fenoglio allude a una storia romantica e individuale²⁰³. Il titolo provvisorio fu ispirato da *Over the Rainbow*, una canzone jazz di Harold Arlen del 1939, mentre le dinamiche del triangolo amoroso ricordano quelle di *Cime tempestose*, trasposte nella realtà italiana del periodo con personaggi ispirati all'autore, a un suo amore giovanile e a un suo amico²⁰⁴.

Mi saltò in mente una nuova storia, individuale, un intreccio romantico, non già sullo sfondo della guerra civile in Italia, ma nel fitto di detta guerra. Il racconto ha un suo leit-motiv musicale nella celebre canzone americana *Over the Rainbow*, che costituisce [...] la sigla musicale del disgraziato, complicato amore letterario del protagonista Milton (nome di battaglia) per Fulvia [...]. Il titolo potrebbe essere, se non le pare troppo canzonettistico, *Lontano dietro le nuvole* e, se vogliamo, addirittura in inglese *Far behind the clouds*.²⁰⁵

A ritrovare i fogli del romanzo incompiuto fu Lorenzo Mondo, e dopo essere stato pubblicato insieme a sei racconti (*Un giorno di fuoco*, *La sposa bambina*, *Ma il mio amore è Paco*, *Superino*, *Pioggia e la sposa* e *La novella dell'apprendista esattore*) in *Un giorno di fuoco*, finalmente *Una questione privata* venne dato alle stampe autonomamente da Garzanti nel '65. Il dattiloscritto della terza stesura, quella su cui si basa l'edizione del '63, è andato perduto, mentre le due stesure precedenti furono pubblicate dalla Einaudi nel 1978. Non è noto se il titolo sia stato scelto dall'autore o in fase di editing.

Una questione privata suscitò subito l'entusiasmo di Calvino, che lo ritenne un testo in grado di dare un senso alla stagione politica e letteraria di un'intera generazione:

²⁰³ Roberto Bigazzi, *Fenoglio*, cit., p. 32.

²⁰⁴ Ibidem.

²⁰⁵ Ivi, p. 204.

C'è la Resistenza proprio com'era, di dentro e di fuori, vera come mai era stata scritta, serbata per tanti anni limpidamente dalla memoria fedele, e con tutti i valori morali, tanto più forti quanto più impliciti, e la commozione, e la furia. Ed è un libro di paesaggi, ed è un libro di figure rapide e tutte vive, ed è un libro di parole precise e vere. Ed è un libro assurdo, misterioso, in cui ciò che si insegue, si insegue per inseguire un altro, e quest'altro per inseguire altro ancora e non si arriva al vero perché.²⁰⁶

La definizione di Calvino appare tanto più importante se si considera che per Fenoglio l'opera doveva rappresentare un cambiamento, uno spartiacque rispetto al passato della narrativa sulla Resistenza, con personaggi concepiti in funzione di un meccanismo narrativo che li comprende e allo stesso tempo li trascende²⁰⁷. La guerra è una "macrostoria" subordinata alla "microstoria" del protagonista, cosa che in effetti l'esperienza partigiana dovette essere per molti di coloro che la vissero. L'entusiasmo di Calvino sembra motivato dal comprendere che scegliendo di raccontare una vicenda di finzione avente come sfondo storico la guerra, Fenoglio riuscì paradossalmente a dare una versione più realistica e convincente della Resistenza.

II.1.2 La lotta di Milton tra sacrificio individuale e dramma collettivo

Sebbene si tratti di una vicenda di finzione, per di più ispirata a un capolavoro della letteratura inglese come *Cime tempestose*, il vissuto personale di Fenoglio entra in modo chiaro nel romanzo, attraverso i personaggi e l'ambientazione. Milton è infatti l'alter ego del giovane Fenoglio, così come Fulvia è un personaggio costruito avendo in mente un amore giovanile di Fenoglio, una ragazza di famiglia benestante che egli

²⁰⁶ Italo Calvino, *Prefazione*, in Id., *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 22.

²⁰⁷ Alessandra Tomasi, *Le regole del romanzo perfetto: Resistenza e reticenza in "Una questione privata" di Beppe Fenoglio*, «l'Universitario», 27/03/2019, <https://www.luniversitario.it/2019/03/27/le-regole-del-romanzo-perfetto-resistenza-e-reticenza-in-una-questione-privata-di-beppe-fenoglio/>, ultimo accesso il 29/03/2021.

corteggiò dal 1937 al 1940, e Giorgio, amico di Milton e suo rivale in amore, è ispirato a un amico di Alba.

L'ambientazione, abbiamo già visto, è quella in cui Fenoglio trascorse quasi tutta la propria vita, ma ciò che più ci interessa in rapporto al tema della morte è la trasformazione subita durante la guerra dalle Langhe. «Le Langhe», scrive Anna Cellinese, «sono spesso individuate alla luce incerta di albe e tramonti»: Fenoglio lo descrive a tratti come un mondo placido, rallentato, in cui verrebbe naturale vivere in pace e su cui invece «si abbatte la violenza cieca e brutale della guerra civile con i suoi strascichi inevitabili di sangue e di morte»²⁰⁸. Anche la natura, per mezzo del meteo e del paesaggio, come se imitasse gli uomini o fosse influenzata dalle loro azioni, in *Una questione privata* diventa capace di una propria violenza, «che si accompagna e si sovrappone a quella degli uomini e che si manifesta come pioggia, fango, neve, gelo, vento, a costituire elementi degradanti di una già difficile condizione di vita. Il duplice sentimento, panico e violento, della natura non trova le sue ragioni esclusivamente nella natura stessa ma sembra essere una reazione alla furia che l'uomo manifesta con la guerra»²⁰⁹.

La natura descritta in *Una questione privata* si fa messaggera o testimone di morte: in ogni caso essa non rimane indifferente, ma pare vendicarsi o ribellarsi.

In questa storia della guerra civile che diventa storia universale dell'uomo, la natura agisce come elemento primario, violento quanto l'uomo, quasi a voler ricordare che sin dagli albori biblici essa ha sempre seguito il suo cammino trasformandone e spesso deformandone il corso. Nella rappresentazione della natura e del paesaggio fenogliani si verifica una radicale trasformazione antinaturalistica di stilizzazione, di smaterializzazione, di destoricizzazione per attingere ad un'altra emblematicità nella quale si esprime il dramma di una realtà incupita dalla violenza e dalla morte.²¹⁰

I fenomeni naturali che troviamo più spesso sono la nebbia e la pioggia (con il conseguente fango): la loro funzione non è puramente descrittiva, essi «interagiscono con

²⁰⁸ Anna Cellinese, *La Resistenza di Beppe Fenoglio nel paesaggio delle alte langhe piemontesi*, cit., p. 41.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ *Ivi*, pp. 43-44.

le vicende degli uomini, rispondendo al loro furore con altrettanto furore»²¹¹. La natura è una terza forza belligerante, che sembra aver dichiarato guerra sia ai fascisti che ai partigiani: è anch'essa un nemico da temere, in grado di infliggere dolore e di uccidere. Quando non trasfigurate dalle intemperie, le Langhe appaiono un luogo quasi sacrale, vergine e al tempo stesso continuamente in grado di ricordare ai personaggi la loro caducità, l'ineluttabilità della morte. Anche in prossimità di Alba «le mura del cimitero si ergono fra i vapori, nitide, a ricordare che tutto rimanda alla sconfitta, ma soprattutto che la morte è presente e tangibile ed è l'unico modo per suggellare una crociata persa in partenza»²¹².

La frequenza con cui in *Una questione privata* piove, anche simbolicamente rimanda a un destino di morte, «visto che l'acqua, come afferma Northrop Fiye, “traditionally belongs to a realm of existence below human life, the state of chaos or dissolution which follows ordinary death, or the reduction to the inorganic. Hence the soul frequently crosses water or sink into it at death”»²¹³. Il paesaggio, in particolare dopo e durante gli acquazzoni, si erge minacciosamente sulle vite dei partigiani, come per punirli della violenza a cui partecipano e per ricordare loro la linea sottilissima che li separa dai morti.

Dopo avere appreso di un possibile tradimento dell'amata Fulvia con Giorgio, Milton inizia a cercare Giorgio aggirandosi in un paesaggio che sembra essere divenuto ostile soprattutto per la presenza di una nebbia molto fitta, perfetta per trasmettere l'idea di incertezza e malinconia quasi sepolcrale evocata parallelamente dai pericoli della guerra e dalle conseguenze dell'amore. Un brano esemplare del rapporto tra uomo e natura che emerge in *Una questione privata* è quello della marcia notturna in cui Milton si avvicina con altri partigiani al passo della Torretta. La morte sembra aleggiare su ogni cosa, come minaccia che va oltre la vita stessa: «Camminavano in cresta, pigliando di petto un vento forte, sinistro, di un freddo già invernale. Un vento, disse Meo, che senz'altro nasceva dalle tombe spalancate di uno di quei cimiteri d'alta collina dove lui non sarebbe rimasto nemmeno da morto fucilato»²¹⁴.

²¹¹ Ivi, p. 44.

²¹² Ivi, p. 45.

²¹³ Ivi, p. 46.

²¹⁴ Beppe Fenoglio, *Una questione privata*, cit., p. 36.

Il protagonista non incarna il modello dell'eroe del mondo classico, forte, bello e sprezzante del pericolo, anzi, si può considerare l'antitesi:

Milton era un brutto: alto, scarno, curvo di spalle. Aveva la pelle spessa e pallidissima, ma capace di infoscarsi al minimo cambiamento di luce o di umore. A ventidue anni, già aveva ai lati della bocca due forti pieghe amare, e la fronte profondamente incisa per l'abitudine di stare quasi di continuo aggrottato [...]. All'attivo aveva solamente gli occhi, tristi e ironici, duri e ansiosi, che la ragazza meno favorevole avrebbe giudicato più che notevoli, aveva gambe lunghe e magre, cavalline, che gli consentivano un passo esteso, rapido e composto.²¹⁵

A essere antierico non è solo il protagonista, ma l'intera rappresentazione della guerra, e ciò che maggiormente mette di fronte i personaggi e il lettore a questo fatto, come vedremo, sono i morti. La narrazione è caratterizzata da una successione di flashback incessanti, che determina l'alternanza costante tra il passato che si identifica con Fulvia e la guerra partigiana che rappresenta il presente. La villa di Fulvia è un luogo innegabilmente simbolico, che crea una circolarità tra incipit dell'opera e conclusione: la vicenda inizia e finisce nello stesso punto, secondo il progetto di circolarità letteraria con cui Fenoglio intendeva portare la narrazione della Resistenza fuori dall'ottica testimoniale, più lineare.

All'interno della guerra partigiana, il protagonista porta dunque avanti la propria privata e solitaria ricerca di una verità che, dopotutto, interessa a lui solo. La troverà, ma troverà con essa anche la morte. Gli ultimi momenti della vita di Milton ricordano quelli del protagonista della *Chanson de Roland*, risalente alla seconda metà dell'XI secolo: la folle corsa finale del protagonista del romanzo di Fenoglio si può paragonare agli ultimi momenti di Roland, il quale, dopo aver fatto strage di nemici, rendendosi conto che ormai non potrà più combattere in nome del suo sovrano, si accascia affidandosi alla protezione divina. La differenza è che non c'è Dio nella prospettiva di Milton/Fenoglio, ma solo un'immensa solitudine e il ritorno alla natura, un silenzio che appartiene al campo semantico della morte. Il passaggio è quello da eroe romantico ad (anti)eroe tragico, con una contrapposizione tra un passato idealizzato e custodito gelosamente nella memoria, e il tempo presente drammatico, dominato dal rischio della morte.

²¹⁵ Ivi, p. 2.

La storia individuale vissuta da Milton, alter ego – non dimentichiamolo – dell'autore, diventa la Storia collettiva di tutti coloro che sono costretti ad assistere alla tragedia di una guerra crudele e ingiusta, siano essi rivolti verso ideali di giustizia o alla ricerca della verità. Milton «non poteva più vivere senza sapere e, soprattutto, non poteva morire senza sapere, in un'epoca in cui i ragazzi come lui erano chiamati più a morire che a vivere. Avrebbe rinunciato a tutto per quella verità [...]. Poi forse qualcosa sarebbe nuovamente stato capace di fare per i suoi compagni, contro i fascisti, per la libertà»²¹⁶. Si noti come l'incombente della morte sia usata da Fenoglio per accentuare l'impellenza e la solennità della ricerca del giovane protagonista: dal momento che “i ragazzi come lui” sono chiamati in quel momento storico “più a morire che a vivere”, non possono attendere, hanno almeno diritto a sapere la verità su quello che più li appassiona (in questo caso l'amore di una ragazza). Per raggiungerla sono disposti a tutto: «“La verità. Una partita di verità tra me e lui. Dovrà dirmelo, da moribondo a moribondo”. Domani, sapesse di lasciare il povero Leo solo davanti a un attacco, dovesse passare in mezzo a una brigata nera»²¹⁷.

Il rilievo attribuito alla dimensione intimistica di Milton, come abbiamo visto, rappresenta un tentativo di andare oltre la rievocazione del passato per proporre una rappresentazione simbolica della guerra di liberazione. In tutto il romanzo permane la sensazione che Milton sia veramente un “morto che cammina”, un individuo votato al sacrificio e comunque dal destino segnato, che si avvia verso l'unica conclusione possibile per tutti, solo accelerando i tempi rispetto alla norma. Gli altri personaggi dell'opera hanno una consistenza piuttosto scarsa, la stessa Fulvia vive unicamente in una dimensione ideale, nella memoria o nei desideri di Milton, e anche Giorgio non appare mai²¹⁸.

La morte di Milton si configura come sacrificio individuale a cui assiste impotente un'umanità assuefatta alla violenza. Nel finale, egli incontra una colonna fascista che lo costringe a una fuga estenuante e disperata. Alienandosi progressivamente dalla realtà che lo circonda, Milton corre fino a crollare appena entrato tra gli alberi di un bosco che

²¹⁶ Ivi, p. 26.

²¹⁷ Ibidem.

²¹⁸ Gabriele Pedullà, *La strada più lunga: sulle tracce di Beppe Fenoglio*, Donzelli, Roma, 2001, p. 134.

metaforicamente si chiudono su di lui. Il brano è esemplare perché porta a compimento la minaccia della natura rimasta evidente ma latente per tutto il romanzo:

Correva, con gli occhi sgranati, vedendo pochissimo della terra e nulla del cielo. Era perfettamente conscio della solitudine, del silenzio, della pace, ma ancora correva, facilmente, irresistibilmente. Poi gli si parò davanti un bosco e Milton vi puntò dritto. Come entrò sotto gli alberi, questi parvero serrare e far muro e a un metro da quel muro crollò.²¹⁹

Ben prima di questo suggestivo epilogo, lungo tutto il romanzo, Fenoglio dissemina tracce di morte, con tale costanza che il finale, anziché epico, appare semplicemente inevitabile. «Sicuro come la morte»²²⁰, «bianco come un morto»²²¹, e altre espressioni simili, risultano frequentissime, diluite in dialoghi e descrizioni fino quasi ad assuefare il lettore, così come assuefatti alla morte sono i partigiani, i fascisti, persino le ragazze di Alba:

Immaginati le ragazze di Alba, oggi e stanotte.

– Che c'entrano le ragazze? – scattò Milton stralunato. – Niente o pochissimo. Tu sei un altro che s'illude.

– Io? Scusa, di che m'illudo io?

– Non capisci che dura da troppo tempo? Che noi abbiamo fatto l'abitudine a crepare e le ragazze a vederci crepare?²²²

Già all'inizio, in un dialogo ideale con Fulvia, Milton tira in ballo la morte (come rischio proprio, e data ad altri) per spiegare, in modo non del tutto convincente, la propria immutabilità rispetto al passato: «Sono sempre lo stesso, Fulvia. Ho fatto tanto, ho camminato tanto... Sono scappato e ho inseguito. Mi sono sentito vivo come mai e mi son visto morto. Ho riso e ho pianto. Ho ucciso un uomo, a caldo. Ne ho visti uccidere, a

²¹⁹ Beppe Fenoglio, *Una questione privata*, cit., p. 155.

²²⁰ Ivi, p. 47.

²²¹ Ivi, p. 49.

²²² Ivi, p. 48.

freddo, moltissimi. Ma io sono sempre lo stesso»²²³. In realtà, la guerra lo ha cambiato profondamente, fino a un punto che egli non immagina.

La pervasività della morte in *Una questione privata* è tale che il valore di una persona in certa misura è determinato dalla sua capacità di uccidere (cosa non sorprendente dato che si tratta di una guerra), ma anche dal suo atteggiamento di fronte al proprio trapasso – il coraggio di fronte alla morte. In un brano Milton stabilisce esplicitamente una gerarchia di valore sulla base della capacità di affrontare la propria fine, rimarcando a un fascista che il duce «non saprà morire da uomo», e dunque è inutile che i suoi seguaci gridino “viva il duce” quando sono fucilati:

[...] il tuo duce è un grandissimo vigliacco, un vigliacco mai visto. Io gliel'ho letto in faccia. Senti qua. Tempo fa mi è venuto tra le mani un giornale di allora, dei tempi belli per voi, con una fotografia di lui che pigliava mezza pagina, e me la sono studiata per un'ora. Ebbene, io gliel'ho letto in faccia. E se insisto tanto è perché non voglio che tu ti sprechi a gridare Viva Lui in punto di morte. Io me lo vedo, chiaro come il sole. Quando toccherà a lui come ora tocca a te, lui non saprà morire da uomo. E nemmeno da donna. Morirà come un maiale, io me lo vedo. Perché è un vigliacco fenomenale». «Viva il Duce!» mi fa quello, ma piano, sempre tenendosi la testa fra i pugni. E io non perdo la pazienza e gli dico: «È un vigliacco enorme. Quello di voi che morirà più da schifoso morirà sempre come un dio in confronto a lui».²²⁴

Quanto invece al valutare i personaggi sulla base della loro capacità di uccidere, il romanzo abbonda di esempi, ma il dialogo più rappresentativo è forse quello con un vecchio che si raccomanda a Milton per non risparmiare nessun fascista, quando saranno sconfitti:

– Li ammazzeremo tutti, – disse Milton. – Siamo d'accordo.

Ma il vecchio non aveva finito. – Con tutti voglio dire proprio tutti. Anche gli infermieri, i cuccinieri, anche i cappellani. Ascoltami bene, ragazzo. Io ti posso chiamare ragazzo. Io sono uno che mette le lacrime quando il macellaio viene a comprarmi gli agnelli. Eppure, io sono quel medesimo che ti dice: tutti, fino all'ultimo, li dovete ammazzare. E segna quel che ti dico ancora. Quando verrà quel

²²³ Ivi, p. 8.

²²⁴ Ivi, p. 62.

giorno glorioso, se ne ammazzereate solo una parte, se vi lascerete prendere dalla pietà o dalla stessa nausea del sangue, farete peccato mortale, sarà un vero tradimento. Chi quel gran giorno non sarà sporco di sangue fino alle ascelle, non venitemi a dire che è un buon patriota.²²⁵

L'immagine del sangue nemico in cui sporcarsi "fino alle ascelle" curiosamente compare in un altro punto del romanzo, sempre in relazione alla ferocia necessaria per ristabilire una giustizia attraverso la morte. Questa volta il protagonista è un partigiano, Cobra, il quale teme che il suo amico Giorgio sia fucilato dai fascisti.

Facevano cerchio serrato intorno a Cobra il quale si era accuratamente rimboccato le maniche fin sui potenti bicipiti e ora si curvava verso un immaginario catino. – Guardate, – diceva, – guardate tutti quel che farò se ammazzano Giorgio. Il mio amico, il mio compagno, il mio fratello Giorgio. Guardate. Il primo che beccherò... mi voglio lavar le mani nel suo sangue.

Così – E si curvava sull'immaginario catino e immergeva le mani e poi se le strofinava con una cura e una morbidity spaventevoli. – Così. E non solo le mani. Ma anche le braccia voglio lavarmi nel suo sangue [...].

– Parlava con la stessa morbidity e nettezza con cui si lavava, ma in ultimo scoppiò in un urlo altissimo: – Voglio il loro sangue! Voglio entrare nel loro sangue fino alle ascelleeeee!²²⁶

La Resistenza non si identifica in un *Una questione privata* solo con le battaglie combattute nelle Langhe, ma anche con l'interiorizzazione del dolore per la perdita dei propri cari (amici, familiari, donne amate, ecc.), e con le ripercussioni sulla psicologia dei personaggi che finiscono per vedere nell'uccisione del nemico l'unica forma possibile di catarsi per quel dolore. Anche gli anziani, che sono per età vicini alla morte, a una morte inflitta dalla natura anziché dal nemico, tendono verso le stesse dinamiche psicologiche. Una parziale e interessante eccezione al rapporto con la morte che emerge nel romanzo di Fenoglio è quella della vecchia che segnala a Milton la presenza del sergente fascista che verrà rapito per organizzare uno scambio con Giorgio. Parlando dei suoi due figli, l'anziana donna ricorda che essi sono morti a soli venti e ventuno anni, portati via da una

²²⁵ Ivi, pp. 81-82.

²²⁶ Ivi, p. 50.

malattia (dunque una causa naturale), il tifo. Ciò che colpisce è che lei consideri questa fine un modo per mettersi al riparo dalla furia dell'uomo, della guerra: «Tanto che mi disperai, tanto che impazzii, che mi volevano ricoverare anche quelli che mi volevano veramente bene. Ma adesso sono contenta. Adesso, passato il dolore col tempo, sono contenta e tanto tranquilla. Oh come stanno bene i miei poveri due figli, come stanno bene sottoterra, al riparo degli uomini...»²²⁷. Morti, i figli le appaiono paradossalmente al sicuro, in pace. Morire non sarebbe dunque la cosa peggiore che può capitare a un essere umano. L'esperienza della guerra è talmente terribile da dare a una anziana madre, come lezione di vita o come illusione, la rielaborazione di un lutto in chiave positiva. Fenoglio sembra inoltre suggerire che la natura, come "terza forza belligerante", sia da apprezzare più dei partigiani: quantomeno la sua crudeltà non è vendetta, non è volontaria. A conferma di ciò, in un'altra occasione la stessa anziana donna attende la morte come liberazione anche per se stessa: «Attraverso il muro e la tenebra e la pioggia poteva vederla, altissima, che immobilmente ondava sulla casa coi suoi mastodontici mammelloni. La vecchia insisteva. – Potrei svegliarti all'ora che desideri, per fare domattina la collina. Potrei svegliarti alle tre. Per me non è disturbo. Io non dormo quasi più. Sto distesa, con gli occhi larghi, e penso a niente o alla morte»²²⁸.

Ciò che spaventa Milton non è tanto la propria fine, ma il modo in cui essa potrebbe venire. «Ad un certo momento Milton si era trovato solo, senza saper come, ma improvvisamente e del tutto solo, a parte i cadaveri dei soldati. In quel mezzo silenzio e in quel deserto completo tremò»²²⁹. Forse proprio in questo passo possiamo trovare il senso del nome del protagonista, Milton: Fenoglio, da grande appassionato di letteratura inglese, ha scelto il nome dell'autore di *Paradise Lost*, il poema della caduta dell'uomo, dell'allontanamento dall'Eden in seguito al peccato originale.

In *Una questione privata* Milton è in effetti un uomo sconfitto, che deve fare i conti con la delusione della donna amata, il tradimento di un amico, e con il dramma della guerra: il suo paradiso è stato perduto, sembra irrimediabilmente. Pur trovandosi solo e senza mezzi, continua a seguire la propria strada, consapevole che la scelta di essere partigiano fino in fondo è l'unica possibile in un frangente storico in cui la neutralità non

²²⁷ Ivi, p. 68.

²²⁸ Ivi, p. 73.

²²⁹ Ivi, p.72.

appartiene neppure al paesaggio e alla natura. Alla fine, poco prima di morire, dovrà dare la morte a un altro, e occorre considerare la simmetria di queste due situazioni: Milton muore fuggendo, dopo aver ucciso un fascista che cerca di fuggire da lui.

– No! – aveva gridato Milton, ma la Colt sparò, come se fosse stato il grido ad azionare il grilletto.

Ricadde sulle ginocchia, e stette per un attimo, tutto contratto, con la testa appiattita e il naso piccolo e marcato come conficcato nel cielo. Pareva a Milton che la terra non c'entrasse, né per lui né per l'altro, che tutto accadesse in sospensione nel cielo bianco.

– No! – urlò Milton e gli risparò, mirando alla grande macchia rossa che gli stava divorando la schiena.²³⁰

Lo stile di Fenoglio presenta una percezione quasi allucinata della realtà, che diventa un simbolo dell'impossibilità per l'uomo di pervenire alla verità. La Resistenza non è più un fine da raggiungere, intesa come rievocazione del passato, ma un mezzo per illustrare la condizione umana. È per questa capacità di rappresentare la tragedia privata in quella storica, la morte (sia interiore che concreta) di un uomo nella morte di molti, che Calvino scrisse:

[Beppe Fenoglio] riuscì a fare il romanzo che tutti avevamo sognato, quando nessuno più se l'aspettava, e arrivò a scriverlo e nemmeno a finirlo, e morì prima di vederlo pubblicato, nel pieno dei quarant'anni. Il libro che la nostra generazione voleva fare, adesso c'è, e il nostro lavoro ha un coronamento e un senso, e solo ora, grazie a Fenoglio, possiamo dire che una stagione è compiuta, solo ora siamo certi che è veramente esistita.²³¹

II.2 *Il partigiano Johnny* (1968)

²³⁰ Ivi, p. 98.

²³¹ Italo Calvino, *Prefazione*, in Id., *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 23.

II.2.1 La storia compositiva

La prima versione de *Il partigiano Johnny* venne pubblicata, come abbiamo visto, nel 1968, a cura di Lorenzo Mondo, che recuperò il manoscritto tra le carte dell'autore già deceduto da cinque anni. La datazione dell'opera fu da subito incerta: il Fondo Fenoglio conteneva infatti due diverse stesure del romanzo, che per i filologi hanno preso il nome di PJ1 e PJ2. La seconda di esse è senz'altro successiva alla prima, ma entrambe sono incompiute²³².

A complicare la ricostruzione della genesi del *Partigiano Johnny* c'è il fatto che Fenoglio concepì alla fine degli anni Cinquanta, come abbiamo già accennato nel paragrafo II.1.1, l'idea di scrivere un grande romanzo sulla Resistenza, con il quale per così dire si sarebbe congedato dall'argomento, in modo da dedicarsi ad altri temi. Le insistenze dell'editore lo portarono però a scorporare questo "grande romanzo" in due parti, rielaborando la prima in modo da renderla un testo autonomo, *Primavera di bellezza*.

Il testo che fu pubblicato nel '68, e che ancora oggi conosciamo e leggiamo sotto il nome *Il partigiano Johnny*²³³, deriva dall'assemblaggio delle due redazioni, PJ1 e PJ2, che però sono prive di titolo e risultano lacunose. Per trarne il romanzo di successo che conosciamo, Mondo ha dovuto saldare i due testi ricostruendo una continuità narrativa in base agli episodi, cambiando nome ad alcuni personaggi, spostando e togliendo parti di testo, e scegliendo arbitrariamente il finale di PJ2. Le due stesure sono poi state pubblicate nel 1978, all'interno dell'edizione critica delle opere di Fenoglio curata da Maria Corti, la stessa in cui compaiono le prime due stesure di *Una questione privata*.

Una nuova e per ora ultima versione del testo del *Partigiano*, quella che utilizzeremo anche per la nostra analisi, è stata proposta nel 2001 da Dante Isella, nel tentativo di limitare al massimo l'editing del testo e restituire una versione più vicina agli scritti di Fenoglio²³⁴. A prescindere dalle scelte relative a ciò che dovrebbe essere considerato il "vero" *Partigiano Johnny*, rimane aperta la questione della datazione di

²³² Roberto Bigazzi, *La cronologia dei "Partigiani"*, in ID., *Fenoglio: personaggi e narratori*, Salerno, Roma, 1983, pp. 119-158

²³³ Il titolo fu scelto da Lorenzo Mondo.

²³⁴ Beppe Fenoglio, *Romanzi e racconti*, a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi-Gallimard, 2001, pp. 287-421.

PJ1 e PJ2: non abbiamo infatti notizie precise su quando Fenoglio lavorò ai due manoscritti. Non si tratta di un dubbio privo di conseguenze: collocare il romanzo all'inizio dell'attività di scrittore di Fenoglio oppure alla fine, significa modificare in modo decisivo l'evolversi del suo percorso artistico.

In merito alla datazione dei due manoscritti sono sorte sostanzialmente due scuole di pensiero, la prima guidata da Maria Corti, la seconda da Eugenio Corsini, Roberto Bigazzi ed Eduardo Saccone²³⁵. Secondo Corti, Fenoglio avrebbe passato i primi anni successivi alla fine della guerra dedicandosi alla stesura di memorie partigiane, che sarebbero cresciute di volume fino a diventare un'opera ipertrofica, da cui avrebbe tratto materiale per i primi racconti, per altri romanzi e per PJ1 e PJ2. In questa prospettiva, *Il partigiano Johnny* sarebbe precedente al resto della produzione letteraria²³⁶, e avrebbe costituito la matrice da cui sono scaturite le trame successive. Corsini, e poi Bigazzi e Saccone, hanno però contestato e ribaltato tale ricostruzione: le varie elaborazioni di PJ1 e PJ2 risalirebbero alla seconda metà degli anni Cinquanta (tra il '56 e il '57²³⁷), collocandosi a posteriori dei *Ventitré giorni* e de *La malora*. A sostegno di questa ipotesi, attualmente considerata la più autorevole tra gli studiosi, vi è un insieme di prove di tipo storico-documentale: lettere dell'autore, annotazioni sul suo diario, testimonianze di amici, notazioni autografe.

In una lettera del 21 gennaio '57 a Calvino, Fenoglio conferma all'amico che sta scrivendo un nuovo romanzo, ma anche cripticamente che tale testo «un romanzo propriamente non è»²³⁸. Il giudizio negativo dell'editore Livio Garzanti rispetto alla lettura della prima parte di questo progetto, sarà ciò che determinerà la scissione in due tronconi, il primo dei quali è pubblicato con il titolo *Primavera di bellezza*. Il secondo è appunto ciò da cui sarà tratto, postumo, *Il partigiano Johnny*: per farlo, Mondo

mescola due diverse redazioni dell'opera, una appartenente al progetto originario (che doveva arrivare fino alla Liberazione) e una seconda, dove Johnny muore ma

²³⁵ Eugenio Corsini, Ricerche sul fondo Fenoglio, «Sigma», 26, 1970; Roberto Bigazzi, La cronologia dei «Partigiani», in ID., Fenoglio: personaggi e narratori, cit., pp. 119-158; Eduardo Saccone, Questioni di cronologia e di filologia, in ID., Fenoglio. I testi, l'opera, Einaudi, Torino, 1988, pp. 3-52.

²³⁶ Maria Corti, *Il partigiano capovolto*, in ID., *Metodi e fantasmi*, Feltrinelli, Milano, 1969, p. 17.

²³⁷ Eduardo Saccone, Questioni di cronologia e di filologia, in ID., Fenoglio. I testi, l'opera, cit., pp. 3-52.

²³⁸ Beppe Fenoglio, *Lettere. 1940-1962*, Einaudi, Torino, 2002, p. 82.

stavolta²³⁹ all'inizio del 1945: una morte che segnala forse un ulteriore tentativo di compromesso di Fenoglio con l'editore per salvare una porzione più vasta del romanzo; o meglio, un compromesso preventivo, perché questa stesura ridotta sembra risalire a un periodo di poco anteriore alla redazione di *Primavera* sottoposta dapprima all'editore, quando l'una e l'altra dovevano formare l'opera in due volumi di cui Fenoglio parla a Garzanti: il che implica però che il *Partigiano* non può essere letto senza le vicende della *Primavera*. Rimase inedita la parte fino alla Liberazione, ancora scritta in un peculiare inglese privato [...].²⁴⁰

Quest'ultima parte, denominata UrPJ, è stata pubblicata solo nell'edizione critica Einaudi del 1978. In essa Johnny si unisce a un terzo gruppo partigiano (dopo i comunisti e i monarchici-liberali), ma il manoscritto si interrompe prima del finale, dunque non sappiamo se egli muoia²⁴¹.

Entrando più nel dettaglio, PJ1 è un testo acefalo, che si apre con il cap. XVI, e mutilo (mancano per esempio il cap. XXIII e parte del XXXII). «La Corti lo suppone diviso in tre parti; dopo la sua stesura, Fenoglio vi trasse alcuni blocchi narrativi revisionandoli sotto il profilo stilistico e dando così vita a PJ2. UrPJ è invece un manoscritto lacunoso, formato da nove capitoli dal carattere fortemente autobiografico»²⁴². Lo stile linguistico, nota Giovanni Pietro Vitali, «è caratterizzato da un mélange di molteplici varietà d'italiano, della lingua inglese [l'unica in UrPJ] e di alcuni tratti morfosintattici di altre lingue come il francese, elementi che si compenetrano tanto profondamente da potere essere considerati come il tratto distintivo dell'idioletto fenogliano»²⁴³.

Così come accade per la lingua, anche l'azione narrativa si fonda sulla pluralità, in questo caso di episodi e personaggi. A unificare il romanzo troviamo sostanzialmente solo la figura del protagonista, attraverso cui incontriamo gli altri personaggi e apprendiamo i fatti, vissuti direttamente o indirettamente²⁴⁴. *Il partigiano Johnny*, nella

²³⁹ La "morte precedente" è quella con cui si chiude *Primavera di bellezza*.

²⁴⁰ Roberto Bigazzi, *Fenoglio*, cit., p. 128.

²⁴¹ Ivi, p. 134.

²⁴² Giovanni Pietro Vitali, *I nomi del Partigiano Johnny*, «Il Nome nel testo», XV, 2013, pp. 417-428: 418.

²⁴³ Ibidem.

²⁴⁴ Ivi, pp. 418-419.

versione del '68, si può considerare come un insieme di episodi narrativi che contengono al proprio interno micro-sequenze: la storia è data dall'incastarsi di queste «tessere narrative»²⁴⁵. L'intento di Fenoglio sembra quello di offrire un resoconto piuttosto dettagliato della guerriglia nelle Langhe piemontesi: non troviamo nel *Partigiano* la struttura romanzesca di *Una questione privata*.

Per le peregrinazioni compiute da Johnny nel romanzo, prima a Ceva per la scuola ufficiali e poi a Montesacro (i due luoghi in cui Fenoglio effettivamente svolse il corso per allievi ufficiali), il tentativo di tornare ad Alba nell'Italia occupata dai tedeschi subito dopo l'8 settembre, e i vari spostamenti nelle Langhe, Fenoglio dimostra di avere preso come riferimento il modello classico dell'eroe in viaggio, il cui esempio più noto è forse l'Eneide.

Prima di passare all'analisi del testo in rapporto al tema della morte, si può infine notare che la parte conclusiva del romanzo rimane ambigua, in parte senz'altro a causa delle vicende editoriali che abbiamo qui riassunto. Già in *Una questione privata*, abbiamo visto che il protagonista sembra cadere sotto il fuoco nemico nelle righe finali, ma non possiamo averne la certezza, mancando la descrizione della sua morte. Si noti che in PJ1 il manoscritto si interrompe con la morte del padre di Nord (episodio reale, relativo a Giovanni Balbo, nome di battaglia Pinin) durante uno scontro a fuoco con i fascisti, cui segue uno scambio di battute fra Pierre e Johnny, in cui il primo si lamenta che la battaglia è stata un pasticcio, e il protagonista replica che «andava fatto», riprendendo le parole di poco prima dell'attacco. In PJ2 invece troviamo il finale inserito nell'edizione del 1968, con la sconfitta dei partigiani e la frase conclusiva «Johnny si alzò col fucile di Tarzan ed il semiautomatico...Due mesi dopo la guerra era finita»²⁴⁶. I puntini potrebbero essere interpretati come un segno di incompletezza, ovvero il testo avrebbe dovuto essere integrato con le narrazioni riferite alla battaglia di Valdivilla del 24 febbraio 1945; ma possono anche alludere alla morte di Johnny.

²⁴⁵ Claudio Milanini, *Da Porta a Calvino: Saggi e ritratti critici*, LED, Milano, 2015, p. 321.

²⁴⁶ Beppe Fenoglio, *Il partigiano Johnny*, Einaudi, Torino, 2015, p. 466.

II.2.2 Natura, epica e morte nell'opera di Fenoglio

Tutti i personaggi, ne *Il partigiano Johnny*, agiscono e pensano come persone che hanno costantemente di fronte la prospettiva della propria morte: i vivi si differenziano dai morti solo per questione di tempo. Fenoglio rappresenta questa verità ancora una volta per mezzo degli elementi naturali e delle descrizioni paesaggistiche, ma rispetto agli acquazzoni di *Una questione privata*, nel *Partigiano* le Langhe si coprono anche di neve. Non si tratta di un dettaglio di poco conto. Scrive Cellinese:

Quel “mondo collinare” evoca, attraverso la discesa della neve, tutti i morti che esso ingloba. È il richiamo alla nostra condizione umana ma anche il simbolo che ci permette di ricongiungerci a tutti i morti della storia: quelli di oggi e quelli di ieri. La neve, come spiega Robert Harrison, “evokes, among other things, an idea of the vast accumulation of the dead over untold human generations — an accumulation to which the living, in their own time-bound falling, will add their heavy numbers. Both the living and the dead are symbolically subsumed under the snow's implacable descent, which falls on both”.²⁴⁷

La neve, più pacifica e silenziosa delle piogge battenti che funestavano le giornate di Milton, ha la particolarità di coprire la terra, di accumularsi, in un certo senso di seppellire il suolo stesso. Se la pioggia preannunciava la furia della guerra che dà la morte, con la neve abbiamo già oltrepassato simbolicamente il confine della vita. «Neve, morte e pace: in questo trinomio Fenoglio chiude il viaggio del suo Johnny, uomo e poi partigiano alla ricerca di valori inespugnabili nella Storia»²⁴⁸.

L'intera trama è di chiara ispirazione autobiografica²⁴⁹: Johnny, come Milton, è un giovane appassionato di letteratura inglese, che non di rado esprime i propri pensieri in questa lingua, e dopo essere tornato rocambolescamente ad Alba (in seguito all'8 settembre) la prima azione a cui partecipa è la liberazione di alcuni prigionieri dalla locale

²⁴⁷ Anna Cellinese, *La Resistenza di Beppe Fenoglio nel paesaggio delle alte langhe piemontesi*, cit., pp. 53-54.

²⁴⁸ Ivi, p. 55.

²⁴⁹ L'intero sviluppo degli eventi segue all'incirca quello degli *Appunti partigiani* (Beppe Fenoglio, *Appunti partigiani '44-'45*, a cura di Lorenzo Mondo, Einaudi, Torino, 2004).

caserma dei carabinieri²⁵⁰. A consigliare a Johnny/Fenoglio di unirsi ai partigiani sono i suoi ex professori del liceo, e la prima formazione a cui il protagonista si unisce è comunista. Come nella realtà, Johnny non si troverà a proprio agio con loro e passerà ai partigiani badogliani. L'episodio centrale del romanzo è l'occupazione di Alba, durata solo 23 giorni e seguita dai rastrellamenti e dalle rappresaglie nazifasciste, in cui trovano la morte vari personaggi.

Il romanzo è scritto in una lingua «di tensione astrattiva, di ribollente maestà e classicismo dove azione, gesto diventano tutt'uno con il ritmo narrativo»²⁵¹. Ma al di là dello stile, simile a quello di *Una questione privata*, ciò che più ci interessa in rapporto al tema della morte è il percorso di ascesi del protagonista, il suo tendere verso un ideale di bellezza e purezza che dovrebbe realizzarsi nella fratellanza partigiana, sebbene in concreto le difficoltà, gli errori e le divergenze continuino a sorgere anche tra antifascisti. Ad unirli, in più di un'occasione è sia l'esperienza che il rischio della morte.

Come accennato all'inizio del paragrafo, nel rapporto con la natura troviamo la dimensione simbolica che Fenoglio intende attribuire al tema della morte. Fin dalle prime pagine si può notare nel paesaggio il riflesso della minaccia che gli uomini rappresentano gli uni per gli altri in tempo di guerra. Il buio nelle descrizioni è sempre minaccioso: impedisce di vedere ciò che si trova davanti, così come le mille insidie della guerra impediscono di “vedere” che cosa ci riserva ogni istante successivo. Si può notare in questo un passaggio dalla dimensione spaziale (buio che rende difficile decifrare il paesaggio) a quella temporale (guerra che rende difficile prevedere gli eventi): «la tetraggine sulle colline da sfuggirsi come un colera»²⁵², «Scese sulla città come un assalto di sorpresa, scegliendo nel buio l'accesso più anormale e sicuro Appena al limite della città, un'ombra più nera si stagliò nell'ombra uniforme, gigantesca»²⁵³, «[...] per togliersi d'un colpo dagli occhi la facciata della sua casa, così precaria e come franante nella tenebra»²⁵⁴.

²⁵⁰ L'episodio in seguito al quale fu arrestata la famiglia Fenoglio.

²⁵¹ Gianluigi Beccaria, *Il grande stile di Beppe Fenoglio*, in Gino Rizzo (a cura di), *Fenoglio a Lecce. Atti dell'incontro di studio su Beppe Fenoglio (Lecce 25-26 novembre 1983)*, Olschki, Firenze, 1984, p. 176.

²⁵² Beppe Fenoglio, *Il partigiano Johnny*, cit., p. 18.

²⁵³ Ibidem.

²⁵⁴ Ibidem.

Per quanto possa apparire banale sottolinearlo, la prospettiva psicologica dei personaggi del romanzo di Fenoglio è quella della celebre poesia di Ungaretti, *Soldati*: in tempo di guerra, gli uomini percepiscono insieme alla propria appartenenza alla natura tutta la propria caducità, che sovrasta qualsiasi altra percezione. La familiarità con la morte è tale da portare i vivi alla dimensione di “non ancora morti”. La tendenza alla solitudine e all’introspezione di Johnny non fa che amplificare questa sensazione²⁵⁵.

Prendiamo ad esempio una breve frase nel quarto capitolo: «Il pomeriggio e la sera precipitarono, niagaricamente. Tutto morì, tranne il buio e il vento, un vento forte che segò i nervi a sua madre»²⁵⁶. Una percezione traslata, quella del precipitare del pomeriggio e della sera, si esprime attraverso un riferimento alle cascate del Niagara, che evocano l’idea della velocità con cui passa il tempo che travolge le cose; ma poiché la vita di ognuno può avere solo un tempo limitato, anche l’accelerazione del tempo è un avvicinarsi a grandi passi alla morte: ciò che resta è il buio (l’incertezza di ciò che viene dopo la morte?) e il vento. Il disfacimento che avanza sempre più veloce non lascia scampo all’essere umano, ma la natura resterà anche dopo, eterna e indifferente a tutto. Si noti che rispetto – ad esempio – al vento dell’*Infinito* leopardiano, non ci sono sensazioni di benessere associate alla natura: semmai il contrario. Questo elemento compare spessissimo nel romanzo di Fenoglio, non di rado per ostacolare il protagonista in un contesto che rimanda alla fine della vita (sua o altrui): «Percorse lentissimamente tutto il vetrato, vento ravaged sentiero alla Langa, tutto il tempo pensando con quieta intensità al fascista dal singolare sorriso e dai capelli striati, col suo letale passo e fardello di iniziativa e coraggio e morte»²⁵⁷. La natura del *Partigiano Johnny* rimane severa e ostile, non offre alcuna ancora di salvezza rispetto al disastro che incombe non solo sui partigiani, ma sull’intera umanità. In molti passaggi del libro si ha questa sensazione di apocalisse imminente, e del resto anche nei momenti di quiete i boschi, le colline, i corsi d’acqua e il cielo sono descritti come un universo caotico e allucinato, in cui la natura è personificazione di una volontà di annientamento. Come in *Una questione privata*, la presenza violenta della natura sembra voler sopraffare gli uomini, configurandosi come

²⁵⁵ Gabriella Fenocchio, *Un Fenoglio alla seconda guerra mondiale: nel patch dell’esistenza partigiana*, in Andrea Bianchini, Francesca Lolli (a cura di), *Letteratura e Resistenza*, cit., pp. 239-257: 240-241.

²⁵⁶ Beppe Fenoglio, *Il partigiano Johnny*, cit., p. 49.

²⁵⁷ Ivi, p. 427.

un nemico ancor più temibile dei fascisti, sebbene meritevole a differenza loro di ogni rispetto²⁵⁸.

Fenoglio nel *Partigiano* non teme di descrivere la morte anche nei suoi aspetti più cruenti, o antieroici. Nell'episodio del siciliano che perde la vita per un incidente sul rimorchio di un autocarro, troviamo prima l'ennesima minaccia sotto forma di presagio paesaggistico/meteorologico («La strada mordeva, essa stessa esausta e mordace l'altissima costa, striata di nerissima tenebra su uno spettrale bianco neve: il buio saliva ai sommi greppi come a uno inscampabile agguato»²⁵⁹), e la tragedia è resa antieroica sia dalle circostanze che dal trattamento riservato al cadavere:

Il siciliano era morto sul colpo, al lume di zolfini gli si vedeva sulla schiena l'orribile, slabbrata piaga. I due corregionali gli stavano piantati a un sommo come già due ceri funebri. Disse Tito: – Possiamo lasciarlo qui fino a domani mattina? Io direi, tanto nessuno può più fargli né bene né male – [...]. I due, pienamente investiti, assentirono coi loro aguzzi, foschi menti, solo tolsero al morto il fucile e le scarpe: quest'ultima privazione fecero con una pietà riguardosa eppur decisa, come ad evitare un preciso sciacallaggio settentrionale. Poi si riprese la montata, mentre Johnny si diceva che aveva imparato che nei partigiani non si moriva soltanto per i fascisti, e la cosa lo congelò più che il vento vilissimo e già pieno notturno.²⁶⁰

Dal momento che la morte è una certezza per tutti, resa imminente dalle circostanze storiche, il problema che si pone non è tanto se morire o non morire, ma *come*. Qualcosa di analogo avevamo trovato in *Una questione privata*, nel discorso di Milton sul duce incapace di affrontare degnamente la propria fine. Johnny è spaventato di fronte alla scena del siciliano schiacciato dal rimorchio perché una fine del genere comporterebbe la cancellazione di ogni suo eroismo.

Nel *Partigiano*, Fenoglio tratteggia una guerra che è educazione alle dure regole della vita, è allegoria del vivere stesso²⁶¹; ma la dimensione eroica ed epica del romanzo

²⁵⁸ Cfr. Anna Cellinese, *La Resistenza di Beppe Fenoglio nel paesaggio delle alte langhe piemontesi*, cit., pp. 40-59.

²⁵⁹ Beppe Fenoglio, *Il partigiano Johnny*, cit., p. 55.

²⁶⁰ Ivi, p. 56.

²⁶¹ Anna Cellinese, *La Resistenza di Beppe Fenoglio nel paesaggio delle alte langhe piemontesi*, cit., pp. 42.

è uno dei tratti che più lo differenziano da *Una questione privata*. Mentre Milton faceva della guerra una questione privata, riuscendo a vedere la morte perlopiù come minaccia alla propria esistenza e all'esistenza delle persone amate, la morte in battaglia nel *Partigiano* può essere la strada migliore per donare al mondo una possibilità di riscatto. Quella di Fenoglio e di Johnny è infatti una guerra civile che «rappresenta una situazione esistenziale in cui [...] il rischio, la solitudine, la prigionia e soprattutto la morte, sono momenti inevitabili attraverso cui vedere, con coraggio, il destino dell'uomo. Anzi, la morte diviene il mezzo essenziale per raggiungere un fine prestabilito. “Ricordiamoci che senza i morti, ... nulla avrebbe senso” (Ur Partigiano Johnny)»²⁶².

La missione comune (sconfiggere il nazifascismo) assurge quasi a un livello di sacralità. La presa di Alba è paragonata non del tutto ironicamente alla conquista della Mecca, dai partigiani stessi. «È la religione eroica, quella che spinge i partigiani a prendere Alba; ma è anche una sacralità più profonda, quella che fa pronunciare all'amico restato in città e disperato la parola “Mecca” che Johnny riprende subito, interpretandola alla luce del sacro che è lotta contro il male e che ha avuto, a un certo punto, bisogno di un simbolo concreto e sublime intorno a cui rapprendersi»²⁶³. Quando la città verrà riconquistata dai fascisti, Johnny assisterà impotente a un diluvio simbolicamente assimilabile a quello biblico, tale da avere l'aria di portarsi via l'intera Alba, sciogliendone le pietre e sommergendola.

Tornando al rapporto tra eroismo e morte, Alberto Casadei nota che il disinganno rispetto alla “bellezza” della morte in battaglia è uno dei temi centrali del romanzo. L'idea di una fine capace di far risplendere la propria vita, di darle un senso anche oltre la morte, esercitava certamente un'attrattiva fra i partigiani: Fenoglio non smonta questa prospettiva (dopotutto concede una fine eroica ad alcuni personaggi, come il padre di Nord), ma ne riconosce la problematicità.

Il corpo disfatto dell'umile soldato non ha niente di solenne, non ha il potere di cancellare la sua materialità, soprattutto nei tratti più degradati o spaventosi (la sporczia dei piedi, l'occhio rimasto aperto). Insomma, nessuna sovrainterpretazione epica, ossia di un'ideologia della vittoria creata per esaltare la forza di un intero

²⁶² Ibidem.

²⁶³ Ivi, p. 44.

popolo attraverso i suoi eroi, può servire a modificare la percezione diretta della brutale consistenza della corporeità priva di vita: quanto rimane di un combattente sconfitto.²⁶⁴

Nel *Partigiano*, Fenoglio «scrittore senza ideologia»²⁶⁵ ma non certo senza valori etici, confronta e fa confluire l'epica della Resistenza al nazifascismo con la concretezza non proprio confortante dei cadaveri che ne sono il risultato. È l'esperienza della morte «a sancire il distacco dall'epica antica, perché l'eroe moderno combatte senza che la sua vittoria sul nemico porti gloria: l'avversario ucciso diventa sì un corpo trascinato nella polvere (per parafrasare Simone Weil), ma il punto è che il ripensamento fa comprendere al vincitore che il proprio destino non è diverso»²⁶⁶.

Scrive ancora Casadei:

il ripensamento e il distanziamento sono indispensabili nella modernità per rendere epica una vicenda. Il distacco dall'epica antica, in questo, non potrebbe essere maggiore: non serve la descrizione-nobilitazione dell'impresa compiuta (il suo essere oggettivamente portatrice di gloria) bensì la sua rivisitazione cognitiva, il far diventare l'accaduto parte di un (ipotetico) destino, rigorosamente con la minuscola, dal momento che, soggettivamente, la sorte dell'eroe non è più significativa in sé, non concede la gloria, la salvezza dall'oblio, ovvero il superamento terreno della morte.²⁶⁷

Fenoglio sembra avere acquisito coscienza, alla metà degli anni Cinquanta (quando, come abbiamo visto, verosimilmente inizia la stesura di PJ1) che la mitizzazione della Resistenza, il processo di ingresso nella memoria pubblica per cui l'eroismo dei partigiani sembra ingigantirsi a guerra finita, si scontra con il sentimento di chi in prima persona prese parte a quegli eventi senza «oltrepassare la morte»²⁶⁸. In altri termini,

²⁶⁴ Alberto Casadei, *L'epica storica di Fenoglio*, «Cahiers d'études italiennes», 1, 2004, pp. 105-117: 105.

²⁶⁵ Ivi, p. 110.

²⁶⁶ Ivi, pp. 110-111.

²⁶⁷ Ivi, p. 109.

²⁶⁸ Ibidem.

nell'epica moderna, a differenza di quella antica, chi sopravvive alla guerra è portato a capire che essa fa venire alla luce «l'inevitabilità della morte anche del vincitore»²⁶⁹.

Il mezzo letterario con cui Fenoglio mette in luce la peculiarità dell'eroismo moderno, è ciò a cui avevamo accennato in precedenza: la rappresentazione dell'impotenza assoluta del cadavere, del suo essere più vicino a una cosa che a un uomo. Ciò vale per *Il partigiano Johnny*, ma non solo. «Un'immagine "ossessiva" in Fenoglio è quella dei nemici che, come a un tirassegno, sono pronti a colpire»²⁷⁰: la troviamo nel *Partigiano*, nel racconto *L'andata* e in *Una questione privata*. Essere bersagli passivi in una sorta di gioco del nemico, svilisce il combattimento e preclude una morte eroica. Del resto si tratta di un pericolo vissuto con uguale angoscia anche dai fascisti. I personaggi del romanzo possono accettare la propria morte, ma non che questa non abbia *un senso*, che li lasci indifesi e inutili come un oggetto rotto. Una riflessione di Johnny rende esplicito questo timore:

Sentiva tutto il suo corpo felicemente vivo e perfettamente funzionante, come non mai, eppure una pallottola, prima di molto, l'avrebbe bloccato e poi corrotto. Cuore e polmoni, testa e mani. Guardò il sole, con la consapevolezza che stavolta non l'avrebbe visto tramontare. Poteva succedergli dovunque, al margine del bosco o ai piedi di un albero, in zona d'ombra o di luce, poteva cadere mentre risaliva il pendio e chissà fin dove sarebbe rotolato il suo corpo. E come sarebbe rimasto, prono o supino? e quali mani l'avrebbero toccato?²⁷¹

A qualcuno, inevitabilmente, tocca la sorte di morire in modo tutt'altro che eroico. Questo destino è governato in parte dal caso («I fascisti ricominciarono con tutte le armi e sotto quella radente, scottante tettoia di fuoco un altro ragazzo cascò seduto nel fango, e forse sulle sue stesse feci»²⁷²), ma i personaggi si impegnano per quanto possibile a cancellare, o almeno ad occultare, i segni più umilianti della morte, come fa anche Johnny con il cadavere di un caro amico, Miguel:

²⁶⁹ Ivi, p. 111.

²⁷⁰ Ibidem.

²⁷¹ Beppe Fenoglio, *Il partigiano Johnny*, cit., p. 338.

²⁷² Ivi, p. 296.

Lo tirò giù per i piedi nel canale, lo rivoltò, era leggero e docile. Lo stese, tenendogli una mano sotto la nuca legnosa. La pallottola gli era entrata in fronte, alta sull'occhio sinistro, un piccolo buco pulito, ma enorme a considerarlo al centro della chiusa sealedness della faccia. [...] Il panico afferrò i minorenni in trincea. Johnny spinse via il cadavere di Miguel infilandolo dai piedi nel tubo di cemento, che la sua più nobile parte stesse al riparo dalla pioggia verminosa.²⁷³

Si noti il carattere di materiale inerte attribuito al cadavere: “legnoso”, arrivato in ogni senso alla propria “sigillatezza” («sealedness»). Il gesto spontaneo di Johnny è quello di evitare alla pioggia la distruzione del volto del cadavere, «una minima sostituzione degli onori funebri per l'eroe»²⁷⁴.

Abbiamo già rilevato che nel finale di PJ2, pubblicato sia nella prima edizione (1968) che in quella a cura di Isella, la sorte di Johnny rimane ambigua, anche se l'interpretazione prevalente è che egli muoia dopo essersi alzato con il fucile in mano. D'altronde, come scrive Giovanni Falaschi, la morte è molto spesso il destino dei protagonisti dei romanzi e racconti di Fenoglio²⁷⁵. Nel caso del *Partigiano Johnny*, il non detto è un modo per lasciare in sospeso le sorti dei protagonisti, una dissolvenza cinematografica in cui il suo alter ego rimane avvolto nella nebbia dell'incertezza. L'omissione della descrizione della morte potrebbe trovare spiegazione nella valenza eroica del personaggio: il protagonista assurge al rango di eroe e, in quanto tale, la descrizione della morte avrebbe potuto sminuire in qualche modo la sua grandezza. Secondo Casadei, la morte dell'eroe sarebbe tuttavia necessaria per dare al romanzo un significato più profondo:

Nel romanzo, Fenoglio arriva a quella che Dilthey chiamerebbe la “comprensione”, in cui l'esperienza viene rivissuta e dilatata sino ad assumere un valore universale, che supera la condizione contingente dell'episodio per acquistare quella del “senso dell'esistere”. La “comprensione” dell'Erlebnis avviene all'insegna di una rilettura completa di quanto era avvenuto: e, per conoscere il senso, occorre che gli episodi non siano privati della conclusione, ovvero che la vita dell'eroe non continui banalmente dopo la lotta (come è avvenuto al partigiano Beppe Fenoglio), ma trovi

²⁷³ Ivi, p. 297.

²⁷⁴ Alberto Casadei, *L'epica storica di Fenoglio*, cit., p. 113.

²⁷⁵ Giovanni Falaschi, *La resistenza armata nella narrativa italiana*, Einaudi, Torino, 1976, p. 166.

un suo compimento. La trama del romanzo, direbbe Brooks, seguendo Benjamin e Kermode, deve condurre a un significato che il flusso della vita non poteva garantire. L'eroe-sopravvissuto si rappresenta, nel testo, in veste di combattente al quale non è più data la pienezza del tempo della lotta, bensì la percezione della morte come sostanza della lotta stessa.²⁷⁶

La probabile morte di Johnny contribuisce, in sostanza, a spostare il contenuto del libro dall'autobiografismo verso la narrativa epica, sebbene «la gloria bellica, l'equivalente epico e laico della sopravvivenza dopo la fine biologica, non riscatta il destino ormai interamente terreno dei combattenti, né serve a garantire la sopportabilità della morte-vissuta e della morte-vista»²⁷⁷.

II.3 *I piccoli maestri* (1964) di Luigi Meneghello

II.3.1 Tra romanzo e cronaca autobiografica

Per comprendere i libri di Luigi Meneghello, scrive Ernestina Pellegrini, «bisogna conoscere un po' la sua biografia»²⁷⁸. Dal momento che la nostra analisi si concentrerà sul secondo romanzo da lui pubblicato, *I piccoli maestri*, tratteremo più approfonditamente la prima parte della vita e della carriera di Meneghello, assieme al contesto in cui nasce l'opera.

Da un punto di vista anagrafico, si tratta di un coetaneo di Fenoglio: nato anch'egli nel 1922, a Malo, nel vicentino, Meneghello è figlio di una maestra elementare, mentre il padre gestisce con i fratelli un'officina meccanica e un'azienda di autoservizi. Frequentò i primi tre anni delle scuole elementari con un'insegnante privata, Prospera, e gli ultimi due nella scuola pubblica di don Tarcisio Raumer, due figure che compariranno nel

²⁷⁶ Alberto Casadei, *L'epica storica di Fenoglio*, cit., p. 107.

²⁷⁷ Ivi, p. 115.

²⁷⁸ Ernestina Pellegrini, *Luigi Meneghello*, Cadmo, Fiesole, 2002, p. 21.

romanzo d'esordio, *Libera nos*. Come Fenoglio, anche Meneghello proseguì gli studi al ginnasio (in questo caso di Vicenza), e nell'autunno del 1939, mentre la guerra si allargava in Europa, si iscrisse alla facoltà di Lettere di Padova, passando dopo un anno a quella di Filosofia²⁷⁹.

Iscritto, come moltissimi coetanei in quel periodo, ai Gruppi Universitari Fascisti, Meneghello vinse nel maggio del '40 a Bologna i Littoriali nel campo degli studi di dottrina fascista, con l'elaborato *Razza e Costume nella formazione della coscienza fascista*. Con il titolo di Littore giovanissimo, ebbe quindi diritto a farsi assumere in un giornale, e la scelta ricadde sul quotidiano «Il Veneto» di Padova.

Di questo “abbaglio ideologico” si pentirà quasi subito, ma non rifiuterà negli anni successivi di parlarne senza reticenze, o fingendo un'adesione al fascismo solo di facciata:

Molti di noi, con una certa leggerezza, pensavano anche agli aspetti avventurosi e credevano che la guerra potesse essere una cosa eccitante. [...] di certo più interessante della vita ordinaria. Io non ricordo di aver provato angoscia, anzi. Nel '38 il duce è passato da Padova, Treviso e Vicenza, durante un giro nel Veneto. Io ero balilla moschettiere, o forse avanguardista, col mio fucilino di legno abbiamo presentato le armi mentre lui passava in parata su una macchina scoperta, con quel gran testone roseo, e mi ricordo di aver gridato: “A Praga, a Praga!”²⁸⁰

L'incontro che gli permise di cambiare radicalmente prospettiva fu quello con Antonio Giuriolo, insegnante antifascista che insegnava da precario piuttosto che prendere la tessera del PNF, e che morirà da partigiano durante la Resistenza. Di lui Meneghello parlerà diffusamente nei *Fiori Italiani* (1976), e ne *I piccoli maestri*, attribuendogli il merito di averlo allontanato, insieme ad altri amici, dalle frequentazioni e dall'ideologia fasciste.

“L'Italia Vera”, dicevo a Lelio [...], “è rinchiusa nell'animo degli oppositori totali, come Antonio Giuriolo. È uno di Vicenza, avrà trent'anni; è professore, ma non fa scuola perché non ha voluto prendere la tessera”. “Credevo non ce ne fossero più” diceva Lelio.

²⁷⁹ Maria Corti, *Nota biografica*, in Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit., p. XIX.

²⁸⁰ Carlo Mazzacurati, Marco Paolini (a cura di), *Ritratti. Luigi Meneghello*, Fandango, Roma, 2006, pp. 21-22.

“C'è lui”, dicevo io. “E si può dire che noi siamo i suoi discepoli”.

“Cosa vuoi discepolare?”, diceva Lelio; ma io gli spiegavo che chi frequentava Toni Giuriolo diventava fatalmente suo discepolo, e in fondo anche chi frequentava i suoi discepoli.²⁸¹

È all'inizio degli anni Quaranta, dunque, che Meneghello – quasi ventenne – inizia a maturare idee politiche ispirate a un ideale di libertà. Il suo destino è assimilabile a quello di Fenoglio anche per quanto riguarda la chiamata alle armi nell'estate del '43 presso una Scuola Allievi Ufficiali, in questo caso a Merano. In seguito all'8 settembre, anche Meneghello abbandona la caserma per tornare in Veneto, dove promuove in prima persona la nascita di un reparto partigiano del Partito d'Azione. In quest'ultimo militava, non a caso, Giuriolo²⁸². A fianco dei partigiani poté combattere sull'Altopiano di Asiago, sul monte Ortigara e nel Bellunese. Questo periodo fu per lui estremamente formativo, e costituì il nucleo di esperienze da cui sarà tratto *I piccoli maestri*.

Nell'inverno del '44 si trasferì a Padova, curando il collegamento tra i diversi reparti partigiani, e nell'aprile del '45 fu tra gli organizzatori dell'insurrezione cittadina²⁸³. Terminata la guerra, Meneghello continuò a collaborare con il Partito d'Azione. Il suo percorso universitario fu più proficuo di quello di Fenoglio: già nell'autunno del '45 riuscì a laurearsi con una tesi sulla rivista «La critica» di Benedetto Croce²⁸⁴.

Il parallelo con lo scrittore albese è motivato da un'ulteriore coincidenza: nel 1947 Meneghello vinse una borsa di studio che gli permise di trasferirsi per dieci mesi all'Università di Reading, in Inghilterra. Grazie a questa esperienza perfezionò la conoscenza della lingua inglese e si appassionò alla letteratura anglofona. L'esperienza fu così positiva che nel corso dell'anno accademico gli fu offerto dal rettore di proseguire gli studi sugli aspetti dell'influenza italiana sull'arte, la letteratura e la filosofia inglese. Dopo un breve viaggio in Italia nel settembre del '48 per sposare Katia Bleier, «ebrea jugoslava di madrelingua ungherese, [...] deportata con la famiglia nella primavera del

²⁸¹ Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit., p. 31.

²⁸² Mariangela Lando, *Uno scrittore tra Italia e Inghilterra*, http://www.luigimeneghello.org/riservato/F_C_Critici/20112609_2.pdf, p. 1.

²⁸³ Maria Corti, *Nota biografica*, in Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit., p. XX:

²⁸⁴ Ernestina Pellegrini, *Luigi Meneghello*, cit., p. 22.

1944 ad Auschwitz»²⁸⁵, fece dunque ritorno in Inghilterra, dove resterà per oltre trent'anni.

La brillante carriera accademica lo portò a dirigere dal 1955 la sezione italiana del Dipartimento di Inglese – sempre all'Università di Reading, mentre nel '61 fu incaricato di organizzare un Dipartimento di Studi Italiani, che diventerà tra i più prestigiosi del Regno Unito. Meneghello resterà a dirigerlo fino al 1980²⁸⁶. Negli anni Cinquanta iniziò inoltre a occuparsi di traduzioni dall'inglese, e a collaborare con la BBC.

Riguardo al trasferimento in Inghilterra, dirà più tardi che si trattò della seconda fondamentale svolta della sua vita (dopo l'incontro con Giuriolo). In merito alla scelta di divenire scrittore di narrativa, esordendo dopo i quarant'anni e nonostante i notevoli impegni accademici, lo stesso Meneghello spiega:

Ho cominciato tardi [...] non c'è stata nel mio caso una vocazione letteraria vera e propria. La mia ambizione da giovane sarebbe stata invece di studiare il mondo in termini filosofici e storici, e ho passato anni e anni cercando di lavorare (privatamente e in gran segreto) sul terreno del raziocinio: finché mi sono reso conto che un'impostazione letteraria, affidandomi alla precisione capricciosa della mia fantasia (*imagination*) e alle misteriose potenze della lingua, mi avrebbe offerto strumenti più adatti al mio scopo.²⁸⁷

Il suo esordio letterario è datato 1963, con *Libera nos a Malo* (edito da Feltrinelli, nella collana I Contemporanei), il cui titolo rappresenta un gioco di parole tra l'espressione evangelica “liberaci dal male” e il paese natale di Meneghello (appunto Malo). Si tratta di un'opera complessa, a metà tra romanzo, saggio e autobiografia, scritta in uno stile peculiare che espone fatti e idee seguendo un flusso di coscienza: nonostante la complessità, ebbe un grande successo di pubblico, facendo conoscere Meneghello al pubblico italiano²⁸⁸.

È sull'onda del successo di *Libera nos a Malo* che Meneghello pubblica l'anno successivo *I piccoli maestri*, resoconto in chiave antieroica e antiretorica della propria

²⁸⁵ Maria Corti, *Nota biografica*, in Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit., p. XX:

²⁸⁶ Ibidem.

²⁸⁷ Luigi Meneghello, *La materia di Reading e altri reperti*, Rizzoli, Milano, 1997, p. 64.

²⁸⁸ Ernestina Pellegrini, *Luigi Meneghello*, cit., p. 25.

esperienza nella Resistenza. Il testo fu scritto in meno di un anno, ma sfruttando appunti stesi negli anni Cinquanta, e con la consulenza degli ex commilitoni per quanto riguardava la rievocazione dei fatti e della loro cronologia²⁸⁹. L'intento di Meneghello è infatti quello di scrivere un romanzo sulla Resistenza il più possibile vicino a un resoconto: «non prendevo nemmeno in considerazione la possibilità di adoperare altra materia che la verità stessa delle cose, i fatti reali della nostra guerra civile, così come li avevo visti dal loro interno»²⁹⁰, scriverà nell'Introduzione alla seconda edizione (1976).

Come nel caso de *Il partigiano Johnny*, la prima stesura dei *Piccoli maestri* fu realizzata in inglese, e permangono nel testo parti in tale lingua. Sul piano filologico non ci sono particolari ambiguità: i nuclei da cui nasce il romanzo sono un manoscritto e un dattiloscritto, che corrispondono a due parziali redazioni, in parte basate sulla rielaborazione di appunti presi dall'autore nell'immediato dopoguerra. Il titolo, che allude al gruppo di giovanissimi intellettuali che componeva il gruppo partigiano di Meneghello, è un riferimento ai *petits maîtres* che compaiono nell'epistolario di Horace Walpole, scrittore inglese del Settecento²⁹¹. Dopo la prima stampa del '64, Meneghello continuò a lavorare sul testo arrivando a un'edizione significativamente diversa (più breve e leggermente meno caustica nel suo intento anti-retorico) nel 1976, poi adottata nelle stampe successive.

Il tentativo dichiarato di Meneghello ne *I piccoli maestri* è quello di rivivere il ricordo di esperienze passate – anche apparentemente insignificanti – e dell'io ormai perduto (in senso proustiano) che le ha vissute, per mezzo della parola scritta.

Andavo in compagnia di mia moglie a controllare un po' tutto quello che c'era stato e risultava che i dettagli si erano incisi nella memoria benissimo. Erano vivi. Miracolosamente vivi. Questo è il fenomeno di fondo di quello che riguarda la memoria, i ricordi relativi alla guerra in me. Che sono restati vivi molto a lungo e io li ho ripresi in mano, gli ho dato forma scritta e perciò permanente in qualche modo. Più permanente che non nel giro dei ricordi che hai in testa della tua vita, no? Questo è accaduto quando ero un uomo di quarant'anni che racconta la storia di se stesso a

²⁸⁹ Maria Corti, *Introduzione*, in Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit., p. IV.

²⁹⁰ Ivi, p. V.

²⁹¹ Horace Walpole, *The Letters of Horace Walpole, Earl of Oxford*, a cura di Peter Cunningham, Nabu, Firenze, 2012.

vent'anni e però si accorge che questa storia è vivida come se fosse successa ieri. Non era mai morta.²⁹²

Di fronte alla memoria della Resistenza, condivisa con alcuni compagni di allora, Meneghello a tratti sente di non essere stato all'altezza degli eventi, e non è estraneo al senso di colpa di essere sopravvissuto alla guerra, a differenza di molti amici caduti. Questo lo porta a un tipo di rappresentazione della morte che analizzeremo meglio nel prossimo paragrafo.

A differenza di *Libera nos a Malo*, *I piccoli maestri* fu accolto negativamente dalla critica, con poche eccezioni. Nel '64, quando uscì il romanzo, la guerra era finita da meno di vent'anni e la Resistenza aveva assunto un'aura di leggenda ed epicità che ancora nessuno scrittore italiano aveva tentato di trattare con tono leggero, scanzonato. Meneghello, forse grazie anche al fatto di risiedere per quasi tutto l'anno all'estero, fu il primo a offrire uno stile e un punto di vista nuovi, non celebrativi e non retorici, su ciò che significò combattere la guerra partigiana²⁹³. Tra i pochi critici ad apprezzare il testo furono Enzo Golino, e Galante Garrone²⁹⁴. Una più ampia riscoperta e rivalutazione di quello che è oggi considerato un capolavoro della letteratura sulla Resistenza si ebbe solo negli anni Ottanta, forse anche grazie a un clima politico diverso.

L'insuccesso e le polemiche che seguirono *I piccoli maestri* portarono Meneghello a non pubblicare narrativa per ben dieci anni, quando il silenzio fu rotto da *Pomo pero. Paralipomeni di un libro di famiglia* (1974), «salutato come un felice ritorno alla materia di Malo»²⁹⁵, cioè alla forma a metà fra saggio, biografia e romanzo che aveva fatto la fortuna del romanzo di esordio. Meneghello è deceduto il 27 giugno del 2007 a Thiene.

²⁹² Laura Peters, *Narrazione e memoria ne I piccoli maestri di Luigi Meneghello*, «The Italianist», 32 suppl. 1, 2012, pp. 56-73: 59.

²⁹³ «È stato in Inghilterra, e attraverso la pratica dell'inglese, che ho imparato alcune cose essenziali intorno alla prosa. In primo luogo che lo scopo della prosa non è principalmente l'ornamento ma è quello di comunicare dei significati» (Luigi Meneghello, *La materia di Reading e altri reperti*, cit., p. 45).

²⁹⁴ Ernestina Pellegrini, *Luigi Meneghello*, cit., pp. 25-26.

²⁹⁵ Ivi, p. 26.

II.3.2 La morte dopo il neorealismo

Parlando de *I piccoli maestri*, Alberto Asor Rosa lo accosta in modo estremamente lusinghiero proprio a un'altra opera di cui ci siamo occupati in questa ricerca: «quel libro straordinario che è [...] *I piccoli maestri*, destinato a rivoluzionare per sempre, insieme con *Il partigiano Johnny* di Beppe Fenoglio, apparso in un'edizione ridotta e “non filologica” ma forse proprio per questo efficacissima, nel 1968, il modo di sentire e di rappresentare la lotta partigiana»²⁹⁶. Come abbiamo visto nel precedente paragrafo, l'intenzione di Meneghello era quella di offrire un resoconto il più possibile vicino alla realtà, in questo non allontanandosi dalla corrente neorealista del dopoguerra, che peraltro negli anni Sessanta si era ormai esaurita. Ciò che impedisce al romanzo di essere l'ennesima riproposizione della “nuda e cruda” realtà della guerra di liberazione, è una sapiente e originalissima unione di stile, tono e prospettiva sui fatti narrati.

La trama prende avvio dall'armistizio di Cassibile, quando Gigi, alter ego dell'autore, si unisce ai partigiani che si stanno organizzando nella zona di Vicenza. Similmente a quanto avviene ne *Il partigiano Johnny*, il protagonista entra inizialmente in una formazione comunista, per poi uscirne dopo alcuni contrasti. Meneghello spende parole di ammirazione per la determinazione e la disciplina di chi combatte in quel gruppo, ma lo separa da loro una diversa concezione del modo di condurre la guerra: i piccoli maestri, da intellettuali idealisti, vogliono contrastare il nazifascismo limitando al minimo rapine, ferocia e distruzione. Non si tratta, è bene dirlo, di una presunzione di superiorità, anzi più volte la voce narrante assumerà un punto di vista autoironico su quel modo “signorile” di condurre la guerra

Il fatto che il tempo della narrazione si sposti dal presente in cui l'autore ricorda i fatti, a fatti stessi accaduti vent'anni prima, permette a Meneghello di avere un punto di vista peculiare sulla guerra e sulla morte, altrui e propria. «Sentivo bensì un po' di vergogna in termini generali, perché quella si sente sempre, e in particolare alla fine di una guerra in cui non si è nemmeno morti»²⁹⁷, scrive nel primo capitolo. Sopravvivere gli pare di per sé un atto antieroico, non segno di vittoria ma quasi di codardia.

²⁹⁶ Alberto Asor Rosa, *Le armi della critica – Scritti e saggi degli anni ruggenti (1960-1970)*, Einaudi, Torino, 2011, p. XXIII.

²⁹⁷ Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit., p. 11.

Se Meneghello descrivesse le morti degli antifascisti in termini eroici, avremmo una dicotomia chiara (eroismo e morte da una parte, sopravvivenza e antierismo dall'altra); invece, la particolarità de *I piccoli maestri* è che a coloro che perdono la vita durante il conflitto non sono risparmiate descrizioni al limite della mancanza di rispetto, o comunque della sconvenienza. Si prenda ad esempio questo episodio del terzo capitolo, dopo un bombardamento:

Pensai che si fosse fatta male, e andai a tirarla su. Era una ragazza di campagna, ovviamente una servetta, formosa, attraente; avrà avuto sedici anni. Teneva gli occhi chiusi, e pareva come sbiancata in faccia; cominciai a parlarle tenendola in braccio, ma tutt'a un tratto con viva sorpresa mi accorsi che era morta. Doveva essere scoppiata, quegli scoppi interni che producevano le bombe; di fuori non si vedeva nulla. La bomba aveva fatto un craterino proprio davanti al cancello; sul labbro del craterino c'era un uomo vestito di scuro; aveva solo qualche piccola ferita, ma era scoppiato anche lui; non era morto però, stava solo morendo. Io mi misi a sbottonargli la giacca e il colletto, ma Lelio mi disse di lasciarlo morire in pace. Dalla bocca gli usciva una specie di panna montata color vaniglia.²⁹⁸

L'adolescente morta è descritta prima come «formosa, attraente», e la sua fine è resa quasi avvilita sia dal tardivo riconoscimento di ciò che è accaduto («pensai che si fosse fatta male») che dall'immaginarla «scoppiata» internamente. Il tono amaramente ironico non risparmia l'altra vittima, che accanto a un «craterino» «stava solo morendo», ed emette dalla bocca sangue paragonato a un dessert. Meneghello è uno scrittore che notoriamente detesta la retorica²⁹⁹, ma non sorprende che il suo modo di trattare temi così delicati abbia incontrato giudizi negativi all'uscita del libro. Probabilmente, per chi viveva in Italia, ma anche per chi aveva una sensibilità diversa, quei morti erano ancora troppo vicini per poterne parlare in certi termini.

A prima vista, l'operazione di de-mitizzazione di Meneghello nei confronti della Resistenza è quasi scioccante, perché condotta con un linguaggio e un tono rivoluzionari per un testo che si propone di offrire un resoconto realistico della Resistenza, visto dalla parte di chi vi partecipò. La morte assume un volto meschino, persino quando a perdere

²⁹⁸ Ivi, p. 35.

²⁹⁹ Luigi Sasso, *I nomi di una vita*, «il Nome nel testo», XX, 2018, pp. 387-397: 391-394.

la vita è una ragazzina innocente, o un bambino piccolo: «C'era un uomo che girava chiamando; sotto il braccio aveva un fagotto che era un bambino biondo, robusto, morto, con la faccia simpatica, e i capelli lunghi, di quelli che si pettinano alla mascagna, arrovesciati all'ingiù»³⁰⁰. Si noti l'aggettivo «morto» che compare al terzo posto in un elenco di cinque attributi, come se si trattasse di un dettaglio al pari del taglio di capelli: il procedimento è quello tipico dell'*understatement*, non raro nella letteratura e nella cultura inglese³⁰¹.

Anche il contegno di chi sopravvive, del resto, spesso non è dignitoso: «C'erano molti crateri e mucchi di terra; si scavava dove diceva la gente esterrefatta: veniva fuori una valigetta di fibra, e uno diceva: "È della mia bambina"; poi veniva fuori un piede di donna, con la sua scarpa, e un altro diceva: "È di mia moglie". Ognuno si riprendeva la sua roba, e quando l'avevano in mano non sapevano cosa farne»³⁰².

Un brano esemplare per comprendere la rappresentazione a tratti grottesca della morte ne *I piccoli maestri*, è quello della fucilazione di due fratelli colpevoli di furto.

Le canne degli sgherri erano disposte a raggiera; il Commissario aveva fatto qualche passo avanti, sempre appoggiando le mani al suo piccolo mitragliatore. Ora faceva perno sul calcagno del piede sinistro, e con la punta della ciabatta di pezza accompagnava le parole. Diceva: «Riale Giovanni e Riale Saverio, colpevoli di furto, condannati a morte. L'esecuzione avrà luogo ora».

I due fratelli gridarono: «No, dio-ladro!».

Il Commissario gridò: «Sì, dio-boia!».

Il resto del dibattito si svolse concitatamente, ciascuna parte portando gli argomenti dell'altra.

Riale Giovanni e Riale Saverio: «Dio-boia!».

Commissario: «Dio-ladro!».

Riale Giovanni e Riale Saverio: «Dio-ladro!».

Commissario: «Dio-boia!».

Ora il Commissario sparava, sempre continuando a sostenere il suo punto di vista; i due fratelli, rimbeccando, cominciarono a scendere e si accartocciarono. I ginocchi di Berto battevano forte e a Berto pareva che il battito si sentisse.

³⁰⁰ Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit., p. 35.

³⁰¹ Ernestina Pellegrini, *Luigi Meneghello*, cit., p. 66.

³⁰² Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit., pp. 35-36.

Il Commissario tornò indietro un paio di passi ciabattando, e disse a Berto: «Vista la mira?» poi diede disposizione per la riconsegna delle armi. Berto guardò di sfuggita i due fratelli accartocciati: sul corpo avevano spruzzi scuri che si allargavano.³⁰³

Ogni dettaglio della scena contribuisce a renderla tragicomica e grottesca: il Commissario è in ciabatte di pezza, le bestemmie dei condannati per furto contengono la parola “ladro”, così come quelle del loro carnefice la parola “boia”. La morte è presentata come un momento della discussione che finisce per “accartocciare” i corpi dei fratelli, e il Commissario non trova di meglio che vantarsi per la mira. Rispetto alle immagini di morte che abbiamo trovato in Malaparte, in Calvino, in Pavese, e parzialmente in Fenoglio (*Una questione privata* si può considerare antieroico, seppure in misura infinitamente minore rispetto a *I piccoli maestri*), siamo agli antipodi.

Un ultimo esempio dello stesso tipo, fermo restando che nel libro se ne trovano moltissimi, può essere quello della morte di Romano, che scivola giù da un dirupo con un obice legato sulle spalle.

«Aveva l'obice da 75 sulla schiena, e il peso lo faceva girare. Girava pian piano, un giro e una fermata, un giro e una fermata: avrà rotolato per un quarto d'ora. Mi ha detto Vanzo che era una disperazione vederlo rotolare in giù sempre vivo a ogni giro e non potere aiutarlo.

[...] «Brutta morte» dissi io.

«Sì» disse lui. «Era facile lì fare una brutta morte. Poi venivano i corvi e ti beccavano.»³⁰⁴

Meno minacciosa, ostile e apocalittica che nei romanzi di Fenoglio (o di Malaparte), la natura descritta da Meneghello rimane tendenzialmente sullo sfondo della narrazione, con una neutralità che le conferisce un certo contegno rispetto alle vicende umane. Quando la natura mette fine a una vita, lo fa senza togliere dignità, con una ineluttabilità paragonata esplicitamente a quella con cui finiscono le giornate o le stagioni:

³⁰³ Ivi, p. 189.

³⁰⁴ Ivi, pp. 98-99.

«Finiva l'autunno: morì mio nonno, e io ero presente nella camera nuda, e vidi questa morte solenne; venne l'inverno»³⁰⁵.

Anche di fronte agli scontri più cruenti, il paesaggio mantiene ne *I piccoli maestri* una non scontata aura di imperturbabilità, di solennità che contrasta con la paura, la goffaggine e la ridicolezza degli uomini:

Si vedeva un'alba fredda, molto vasta, un po' rosa un po' verde. [...] Spunta il primo sole, e riempie un intervallo che non pare fatto di tempo. Poi tutto avviene a scatti, come scene staccate di un film; improvvisamente ci sono voci sul monte, molto vicino; [...] le frasche dei nostri mughi frusciano, eccoci in piedi, ecco il primo sparo ammortizzato dalla divisa militare in cui viene deposto, per così dire a mano. Io e Dante diciamo: "Via, via!" [...] A raccontarla viene lenta; il ritmo vero era come le giostre, una gran'onda di energia ritmata, confusa. Si sentiva esclamare e frusciare da tutte le parti, anche gli spari parevano esclamazioni, [...] si cadeva, si andava a finire, in piedi, in ginocchio, contro rocce o mughi.³⁰⁶

Si può notare in questo brano anche il passaggio al tempo presente, come in altre scene di azione diretta, mentre prevalgono nelle riflessioni l'uso del passato remoto e dell'imperfetto. «La distanza temporale tra i fatti raccontati e l'atto della narrazione», scrive Laura Peters, «fa sì che il narratore osserva le vicende già avvenute e usa il tempo del passato, mentre il protagonista sta vivendo l'avvenimento e usa il tempo presente»³⁰⁷.

Nel finale del libro, quando il protagonista e il suo amico Marietto vedono avvicinarsi la fine della guerra, iniziano a pensare a un modo per chiudere definitivamente la vicenda storica del fascismo. Il modo migliore pare a entrambi quello di condannare a morte tutti i colpevoli, cioè tutti i fascisti, ma le dimensioni della lista e modalità stesse del massacro fanno scivolare la questione sul piano comico. Anche uccidere i fascisti, ne *I piccoli maestri*, si porta dietro un sapore beffardo, l'impossibilità di fare giustizia senza scadere nel ridicolo.

³⁰⁵ Ivi, p. 37.

³⁰⁶ Ivi, p. 148.

³⁰⁷ Laura Peters, *Narrazione e memoria ne I piccoli maestri di Luigi Meneghello*, cit., p. 71.

A sinistra c'era il grado militare o la funzione civile, a destra l'annotazione relativa alla pena. L'Italia sarebbe uscita dalle nostre mani veramente snellita. Discutevamo coscienziosamente su ciascun caso:

«I capitani, cosa dici? a morte o all'ergastolo?».

«Quanti saranno i capitani in tutta Italia?»

Facevamo il conto; poi io dicevo sospirando: «A morte, sai».

Marietto mi domandava quanti uomini comanda un capitano, e io glielo spiegavo; pesavamo il pro e il contro e infine scrivevamo: «Morte: commutare».³⁰⁸

L'immagine di due ragazzini (pur avendo fatto e vinto la guerra di Resistenza, il protagonista e il suo amico restano pur sempre tali, come moltissimi partigiani), che dalla loro cameretta stilano una lista di nemici da uccidere, sarebbe di per sé comica – o tragicomica, e Meneghello accentua volontariamente questo effetto inserendo riflessioni ironiche. «Sentivamo profonda la necessità di stroncare ogni tentativo di giustizia sommaria», dichiara il protagonista appena prima di domandare all'altro «"Non credi che sarebbe opportuno uccidere i famigliari?". [...] Sarebbe oltre che il metodo più pietoso, anche il più sicuro: per chiudere questo orrore a catena della guerra fratricida, e non lasciare uno strascico di lutti. Così nella nostra cameretta si configurava il problema della liquidazione della guerra civile»³⁰⁹.

A rendere possibile l'ironia in rapporto alla morte sembra essere il tempo, gli anni passati da quei momenti, che hanno trasformato Meneghello in un altro, e allontanato l'orrore della guerra. Ironico è l'autore nel momento in cui ricorda, non nel momento in cui preparava la lista di fascisti da uccidere: «Eravamo senza humour, io e Marietto, soli e imbacuccati nella nostra camera fredda, due filosofi, due storicisti, due robespierrini in una casa di Padova»³¹⁰. La distanza tra l'io passato e quello presente è d'altra parte uno dei temi fondanti del romanzo: «L'atto di scrittura», nota Peters, «compie [...] una creazione identitaria che permette di relazionare il presente dell'io che ricorda con il passato dell'io ricordato»³¹¹. Il confronto tra il punto di vista del giovane partigiano e

³⁰⁸ Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit., p. 216.

³⁰⁹ Ivi, p. 217.

³¹⁰ Ivi, pp. 217-218.

³¹¹ Laura Peters, *Narrazione e memoria ne I piccoli maestri di Luigi Meneghello*, cit., p. 61.

quello dell'uomo maturo, ormai con un impiego stabile e una famiglia, «attraversa il romanzo come un intreccio sottile di due visioni diverse della guerra civile»³¹².

Alla fine, ciò che fa desistere i due protagonisti dai loro propositi di “giustizia” è l'idea che esistano altre forme per infliggere la morte, come la letteratura. Si tratta forse di un passaggio di natura non autobiografica, di un'invenzione (appunto) letteraria, ma è significativo che Meneghello risolva in questo modo i dubbi del proprio io giovanile:

«Pensa al problema dei cadaveri» gli dissi. «Questi cadaveri hanno un volume e un peso: invece uno striscio d'inchiostro non pesa praticamente niente, ha una superficie, ma si può dire che non ha un volume; un'idea poi non ha né peso né volume.»
«Ma abbiamo concluso che è necessario fucilarli.»
«Forse basterà fucilarli con l'inchiostro.»
«Vai-vai» disse Marietto; ma l'osservazione deve averlo colpito, e un po' alla volta ci abituiamo all'idea di averli sostanzialmente già fucilati, e li chiamavamo infatti, tra noi, i giustiziati.³¹³

Testimoniare la sconfitta del nemico, consegnarla alla storia per mezzo della parola scritta, stendere la lista di coloro che – se i vincitori volessero – sarebbero uccisi, appare già una vendetta e una vittoria sufficiente. I fascisti, sembra suggerire Meneghello, possono essere “uccisi” senza bisogno di accatastare concretamente pile e pile di cadaveri. Forse, anche con l'arma dell'ironia e della letteratura.

³¹² Ivi, p. 63.

³¹³ Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit., p. 218.

III. Guerra e morte nella letteratura araba: Nağīb Maḥfūz, Ghassān Kanafānī, ‘Abd al-Rahmān al-Munīf

III.1 *Vicolo del mortaio* (1947) di Nağīb Maḥfūz

III.1.1 Maḥfūz e la nascita della letteratura araba contemporanea

Nağīb Maḥfūz nacque l'11 dicembre del 1912 nella parte più antica del Cairo, nel quartiere di El-Gamaliyya³¹⁴, un luogo in cui saranno ambientate molte delle sue opere letterarie. La sua famiglia, di religione islamica, apparteneva alla piccola borghesia: Abdel-Aziz, il padre, lavorava come impiegato statale, mentre la madre Fatimah era figlia di uno sceicco locale. Nağīb, il loro settimo e ultimo figlio, ricevette una educazione religiosa rigida, ma culturalmente ricca e aperta, tant'è che la madre lo portò spesso – fin da bambino – a visitare musei e monumenti che gli resteranno impressi al punto da comparire ripetutamente nelle sue opere letterarie.

Per contestualizzare la figura di Maḥfūz all'interno della storia della letteratura araba moderna, si può considerare che quest'ultima viene convenzionalmente fatta iniziare con il romanzo di ambientazione rurale *Zeynab*, pubblicato nel 1914 dall'egiziano Muḥammad Ḥusayn Haykal: in precedenza, gli autori arabi si limitavano esclusivamente a relazioni di viaggio, componimenti in rima di vario genere, novelle e romanzi storici³¹⁵. In Egitto il romanzo è dunque considerato fin da principio una forma di narrazione importata dalla cultura occidentale, e la sua adozione coincide quasi con la nascita di Maḥfūz: negli anni della sua giovinezza, altri autori seguiranno l'esempio di Haykal, nonostante le resistenze della parte più tradizionalista della società.

³¹⁴ Nağīb Maḥfūz, *Il ladro e i cani; Vicolo del mortaio*, traduzione di Paola Branca, Valentina Colombo, UTET, Torino 1991 [prima ed. in lingua araba 1961 - *Il ladro e i cani*, 1947 - *Vicolo del mortaio*], p. 469.

³¹⁵ Isabella Camera D'Afflitto, *Nağīb Maḥfūz*, in Nağīb Maḥfūz, *Il ladro e i cani; Vicolo del mortaio*, cit., p. IX.

L'evento che più di tutti segnò l'infanzia di Maḥfūz fu la rivoluzione egiziana contro l'occupazione britannica, avvenuta nel 1919. «From a small room on the roof [of our house] I used to see the demonstrations of the 1919 revolution. I saw women take part in the demonstrations on donkey-drawn carts [...]. I often saw English soldiers firing at demonstrators [...], my mother used to pull me back from the window, but I wanted to see everything»³¹⁶. Nonostante avesse solo 7 anni al momento dei fatti, riuscì in seguito a ricreare realisticamente quel difficile momento storico nella *Trilogia del Cairo*.

Fin dalle scuole elementari, Maḥfūz iniziò ad appassionarsi alla letteratura, leggendo numerosi romanzi tradotti (perlopiù di avventura) e provando a riscriverne alcuni mescolando le trame con la propria esperienza personale. Si trattava ovviamente di tentativi ingenui e giovanili, ma che costituiranno la base motivazionale del suo lavoro futuro³¹⁷. Successivamente frequentò il liceo Re Fuḥad I, passando alla lettura di autori arabi, in particolare Taha Husayn, Abbas Mahmud Al-Aqqad e Salamah Musa³¹⁸. Trasferitosi all'età di 12 anni con la famiglia in un altro quartiere che comparirà spesso nei suoi romanzi, Al-Abbasiyya, rimase dopo breve tempo orfano del padre: questo fatto tragico lo portò a stabilire un legame ancora più forte con la madre, che si occupò della sua educazione³¹⁹.

Nel 1930, Maḥfūz si iscrisse alla facoltà di filosofia dell'Università del Cairo, arrivando alla laurea quattro anni più tardi. Pur avendo portato a termine il proprio percorso di studi, si rese conto in questo periodo di essere maggiormente interessato alla letteratura: risale infatti al 1933 la pubblicazione del primo racconto su una rivista egiziana, il cui titolo è traducibile in italiano con *Il prezzo della debolezza*³²⁰.

Dovendo mantenersi economicamente, Maḥfūz accettò prima un impiego amministrativo presso l'Università e poi al Ministero per gli Affari Religiosi, dove resterà dal 1938 al 1954³²¹; tuttavia, non smise di lavorare ai propri racconti, riuscendo finalmente a pubblicarli in una raccolta nel 1939, all'età di 27 anni. Nello stesso anno uscì

³¹⁶ Rasheed el-Enany, *Naguib Mahfouz: the pursuit of meaning*, Londra, Routledge, 1993, pp. 3-4.

³¹⁷ Ivi, p. 12.

³¹⁸ Naḡīb Maḥfūz, *Il ladro e i cani; Vicolo del mortaio*, cit., p. 469.

³¹⁹ Ibidem.

³²⁰ Ibidem.

³²¹ Ivi, p. 470.

anche il suo romanzo d'esordio, *Abath al-aqdār*, testualmente *Lo scherzo del destino*, pubblicato però in Italia con il titolo *La maledizione di Cheope*³²².

È opportuno considerare il contesto storico in cui si inseriscono le vicende umane e professionali di Maḥfūz, anche perché fanno da sfondo proprio al romanzo che andremo ad analizzare, *Vicolo del mortaio*. Il Regno d'Egitto, ottenuta formalmente l'indipendenza dal Regno Unito nel 1936, allo scoppio della seconda guerra mondiale era ancora difeso dalle truppe britanniche. Per volontà di Mussolini, l'esercito italiano invase il territorio egiziano dal confine con la Libia, il 13 settembre del 1940: il paese di Maḥfūz fu quindi teatro di scontro tra gli ex colonizzatori inglesi e gli invasori dell'Asse. Anche se le forze italo-tedesche guidate da Rommel non raggiunsero mai il Cairo, la capitale visse un lungo periodo di incertezza e tensione, terminato solo dopo la seconda battaglia di El Alamein, nel novembre del 1942.

La popolarità di Maḥfūz come scrittore coincise proprio con l'allontanamento della minaccia nazifascista dal territorio egiziano: nel 1943 ebbe un ottimo successo il suo romanzo ad ambientazione storica (nel periodo dei faraoni) *Radubis*, che si aggiudicò un premio nazionale, nel '44 *La battaglia di Tebe* vinse un concorso indetto dal Ministero dell'Informazione, nel '45 *Khan al-Khalili* (nome di un quartiere del Cairo) fu premiato dall'Accademia della Lingua Araba³²³. La svolta decisiva della sua carriera letteraria fu però la pubblicazione di *Vicolo del mortaio* (1947): Maḥfūz riuscì a rappresentare con estremo realismo la vita nella capitale nel periodo in cui si trovava a breve distanza dal fronte. Nelle opere successive sceglierà di restare fedele a questo genere, descrivendo l'Egitto contemporaneo o del passato recente (gli anni della propria infanzia), senza ulteriori escursioni nel romanzo storico, se non in tarda età.

La scelta di Maḥfūz di pubblicare romanzi ambientati nell'antico Egitto e tendenzialmente didattici si inserisce pienamente nel contesto della produzione letteraria in lingua araba dello stesso periodo, che guardava ancora ai secoli precedenti pur avendo conosciuto la contaminazione del romanzo occidentale. Ciò che lo ha reso comunque un autore innovativo all'interno di detto contesto, è stato l'inserimento di un livello di lettura implicito ma ampiamente accessibile, attraverso il quale Maḥfūz si esprime su problemi

³²² Naḡīb Maḥfūz, *La maledizione di Cheope*, traduzione di Carlo Palmarini, Newton & Compton, Roma, 2001.

³²³ Rasheed el-Enany, Naguib Mahfouz: the pursuit of meaning, cit., p. 30.

politici e sociali di attualità: il passaggio dinastico del potere, l'occupazione britannica, la povertà di alcune fasce della popolazione, il ruolo della religione, ecc. Anche per questo Maḥfūz è «lo scrittore che più di tutti ha contribuito per oltre quarant'anni all'evoluzione del romanzo arabo»³²⁴, e possiamo dare per scontato che gli autori che andremo ad analizzare nei prossimi paragrafi abbiano letto almeno le sue opere più importanti.

Il grandissimo successo di *Vicolo del mortaio* gli aprì le porte per una collaborazione con alcune case cinematografiche egiziane, in veste di sceneggiatore³²⁵. Nel 1952, Maḥfūz era una delle personalità culturali più in vista dell'intera nazione, e non fu quindi ininfluente la sua scelta di schierarsi a favore del colpo di stato militare con cui fu deposto il re Faruk. Di questa scelta si pentì in seguito, avendo constatato che l'intenzione del generale Nasser era quella di instaurare una dittatura basata sulla paura e sulla repressione del dissenso³²⁶; tuttavia va notato che accettò nel '53 il ruolo di Direttore della sezione censura cinematografica, e l'anno successivo quello di Direttore artistico al Ministero della Cultura. Il suo rapporto con la dittatura fu insomma controverso, più stretto che nel caso di Malaparte con il fascismo.

La vicinanza al regime di Nasser, se non altro, permise a Maḥfūz di stabilizzarsi economicamente e farsi una famiglia: nel '55, all'età di quarantatré anni, si sposò con Attiyatullah, da cui avrà due figlie. Per la prima volta lo scrittore lasciò gli amati vicoli del Cairo, trasferendosi con la moglie in una cittadina vicina, Giza³²⁷. Forse a causa dei nuovi impegni lavorativi, ma in parte anche per il clima politico opprimente, tra *Vicolo del mortaio* e il successivo romanzo, *Tra i due palazzi*³²⁸ (*Bayn al-qaṣrayn*, 1956), passarono ben nove anni, un fatto sorprendente se consideriamo che nello stesso arco di tempo, nella prima fase della sua carriera, ne aveva pubblicati sei.

³²⁴ Isabella Camera D'Afflitto, *Naḡīb Maḥfūz*, in Naḡīb Maḥfūz, *Il ladro e i cani; Vicolo del mortaio*, cit., p. XI.

³²⁵ Rasheed el-Enany, Naguib Mahfouz: the pursuit of meaning, cit., p. 30.

³²⁶ Naḡīb Maḥfūz, *All'ombra di piramidi e moschee: scritti e interviste*, Datanews, Roma, 2006, p. 67.

³²⁷ Rasheed el-Enany, Naguib Mahfouz: the pursuit of meaning, cit., p. 32.

³²⁸ Naḡīb Maḥfūz, *Tra i due palazzi: La trilogia del Cairo*, traduzione di Clelia Sarnelli Cerqua, Pironti, Napoli 1996 [prima ed. in lingua araba 1956].

Insieme ai successivi *Il palazzo del desiderio*³²⁹ (*Qasr al-shawq*) e *La via dello zucchero*³³⁰ (*al-Sukkariyya*), *Tra i due palazzi* costituisce la *Trilogia del Cairo*, considerata dalla critica il capolavoro di Maḥfūz. In essa, lo scrittore egiziano narra le vicende di una famiglia residente al Cairo, che si snodano e si intrecciano con la storia culturale e politica della città e dell'intera nazione, dall'inizio del Novecento al colpo di Stato degli anni Cinquanta.

In tutti i romanzi storici, ovvero nella prima fase della carriera di Maḥfūz, il narratore è onnisciente, con l'unica eccezione de *La battaglia di Tebe*, in cui ogni personaggio racconta la propria versione dei fatti. La prosa è ricercata, lontana dall'arabo comunemente parlato anche quando si tratta di dialoghi, una scelta stilistica che l'autore attenuerà di poco nei romanzi successivi, nonostante l'ambientazione contemporanea e spesso "popolare" di opere come la *Trilogia del Cairo* e *Vicolo del mortaio*. La tendenza a descrivere nel dettaglio la vita quotidiana dei personaggi è tale da portare Rasheed el-Enany a sottolineare la valenza documentaria della narrativa di Maḥfūz:

We see all the morning rituals: waking up, baking the bread, breakfast, the men going out to work or school and the women doing housework. [...] All this we see and much more. And it is this descriptive quality that gives the book, among other things, its documentary value. There is no other source, literary or otherwise, that records with such detail and liveliness the habits, sentiments and living environment of Cairene Egyptians at the beginning of the century.³³¹

La fase realista della carriera di Maḥfūz si inserisce almeno in parte all'interno del movimento letterario "Scuola Moderna" (*al-Madrasah al-Hadithah*), nato da riviste come «al-Sufur» e «al-Fagr»³³² e ispirato alla "letteratura nazionale" teorizzata da Ahmad Lufti al-Sayyid. L'obiettivo dichiarato della "Scuola Moderna" era quello di individuare un

³²⁹ Naḡīb Maḥfūz, *Il palazzo del desiderio: la trilogia del Cairo*, traduzione di Bartolomeo Pirone, Pironti, Napoli 1991 [prima ed. in lingua araba 1957].

³³⁰ Naḡīb Maḥfūz, *La via dello zucchero: la trilogia del Cairo*, traduzione di Clelia Sarnelli Cerqua, Pironti, Napoli 1992 [prima ed. in lingua araba 1957].

³³¹ Rasheed el-Enany, Naguib Mahfouz: the pursuit of meaning, cit., p. 73.

³³² Isabella Camera d'Afflitto, *Letteratura araba contemporanea - Dalla nahḍah a oggi*, Carocci, Roma 2012, p. 221.

punto d'incontro tra la preservazione della propria identità culturale e l'apertura verso stili, temi e tecniche ispirati alla letteratura occidentale contemporanea: un amalgama di modernità, realismo ed egizianità³³³. Non si può ignorare che contemporaneamente, in Europa, si sviluppava quell'estetica neorealista che abbiamo già trattato nel primo capitolo della presente tesi, anch'essa orientata alla descrizione "nuda e cruda" della vita degli strati sociali più umili, ma scarsamente incline al nazionalismo.

Rispetto ai non molti scrittori arabi contemporanei che lo hanno preceduto, una delle scelte più innovative di Maḥfūz è stata quella di raccontare realisticamente la capitale, con tutte le conseguenze del caso sul tipo di personaggi e di storie narrate: l'Egitto rurale era più povero economicamente e culturalmente, ma soprattutto più legato a stili di vita pre-novecenteschi. Avendo vissuto, a differenza di Ben Jelloun o Haykal, esclusivamente nel proprio paese di origine, e viaggiato pochissimo all'estero – soltanto in età già matura³³⁴, Maḥfūz ha inoltre potuto rappresentare tale realtà senza l'influenza diretta degli usi e costumi non arabi. Ciò non implica che egli ignorasse la cultura occidentale: al contrario, negli anni dell'università e successivamente, approfondì pensatori come Kant, Darwin, Freud e Marx, scrittori come «Tolstoj, Dostoevskij, Turgenev, Cechov, Ibsen, Shaw, Proust, Mann, Goethe, Joyce, Sartre, Camus»³³⁵. Ciò che intendiamo affermare è che la prospettiva di Maḥfūz sulla cultura araba, sulla religione musulmana, sull'Egitto, sulle questioni politiche e sociali, è quella di un arabo musulmano colto, privo di pregiudizi negativi verso ciò che proviene da altri Paesi, ma non quella di un autore in cui convivono due identità culturali o di un "cittadino del mondo".

Il grande successo della *Trilogia* porta Maḥfūz a essere eletto nel '58 miglior scrittore egiziano, e la traduzione dei romanzi che la compongono gli dona a partire dagli anni Sessanta una certa notorietà anche all'estero. Pur accumulando nel tempo cariche e impieghi statali proposti dai vertici del regime³³⁶, Maḥfūz è riuscito anche grazie alla

³³³ Ibidem.

³³⁴ Abbiamo notizia soltanto di due viaggi: uno in Jugoslavia e uno in Yemen. Maḥfūz scelse di non ritirare neppure il Nobel a Stoccolma (Naḡīb Maḥfūz, *All'ombra di piramidi e moschee: scritti e interviste*, cit., p. 70).

³³⁵ Isabella Camera D'Afflitto, *Naḡīb Maḥfūz*, in Naḡīb Maḥfūz, *Il ladro e i cani; Vicolo del mortaio*, cit., p. XI.

³³⁶ Nel 1960 è Presidente della Fondazione del Cinema Egiziano, nel '63 Presidente del comitato di lettura della Fondazione del Cinema e della Televisione, dal '68 al '70 Consigliere del Ministro della Cultura.

notorietà e visibilità internazionale a esprimersi in modo libero su argomenti delicati come la politica e la religione. Caso esemplare è il romanzo che avrebbe dovuto uscire dopo la *Trilogia del Cairo*, intitolato *Il rione dei ragazzi*³³⁷ (*Awlād ḥàratinà*): fu pubblicato a puntate sul prestigioso quotidiano «Al-Ahram», ma la stampa in volume venne vietata in Egitto e in altri paesi musulmani. Maḥfūz era infatti credente, ma aveva una visione personale della vita e della fede che lo portava a criticare nei suoi libri l'atteggiamento di alcuni musulmani, per la loro ipocrisia, per i loro peccati o per il modo in cui trattavano le mogli.

Ne *Il rione dei ragazzi*, ciò che risulta più controverso è l'affidamento del ruolo di divinità a un personaggio di nome Gabalawi che ricorda il persiano Ḥasan-i Šabbāḥ, noto in Occidente come “Vecchio della Montagna” (come tale è citato nel *Milione* di Marco Polo) e capo della setta dei Nizariti, talvolta definiti Assassini (da *al-Ḥašīyyūn*). Per quanto l'intenzione di Maḥfūz fosse metaforica, è evidente che questo possa aver offeso la sensibilità di molti musulmani all'epoca, così come il fatto che i figli di Gabalawi siano riconducibili alle figure di Maometto, Adamo, Gesù e Mosè. Sono loro quattro i “ragazzi” a cui allude il titolo: abitano nella stessa via e cercano di portare la pace nonostante le divisioni e la violenza tra gli altri cittadini, ma nel romanzo non emerge l'importanza preminente di Maometto, il che ha portato alcuni fedeli a pensare che Maḥfūz intendesse mettere sullo stesso piano le religioni monoteiste (i quattro sono profeti per l'Islam, ma nell'allegoria la presenza di Gesù e Mosè rimanda anche al cristianesimo e all'ebraismo³³⁸). L'autore sottolinea la forte dimensione simbolica del romanzo anche attraverso la struttura, composta da 114 capitoli – lo stesso numero delle sure del Corano. Anche lo stile e alcune delle immagini utilizzate sono ispirati al Corano³³⁹.

Dopo che alcuni imam condannarono *Il rione dei ragazzi* e il suo autore come blasfemi, il libro continuò a circolare solo clandestinamente, e la parte più fondamentalista dell'Islam non perdonò mai lo scrittore. Il 14 ottobre del 1994, giorno del sesto anniversario dell'assegnazione del Premio Nobel per la letteratura a Maḥfūz,

³³⁷ Naḡīb Maḥfūz, *Il rione dei ragazzi*, traduzione di Manrico Murzi, Marietti, Genova 1991 [prima ed. in lingua araba 1959].

³³⁸ Roger Allen, *La letteratura araba*, traduzione di Bruna Soravia, Il Mulino, Bologna 2006, p. 225.

³³⁹ Ivi, p. 81.

due seguaci dello sceicco fondamentalista egiziano Omar Abdel Rahman lo accoltellarono alla gola. Egli, già ottantaduenne, riuscì a sopravvivere all'attentato, ma perse quasi del tutto l'uso della mano destra³⁴⁰.

Prima dell'attentato, a partire proprio da *Il rione dei ragazzi*, lo stile di Maḥfūz si evolve verso opere tendenti a un uso massiccio di allegorie e simboli, un deciso allontanamento dal realismo della Trilogia, per alcuni aspetti interpretabile come una estremizzazione di tendenze già presenti nei primi romanzi, dove l'antico Egitto si faceva metafora della realtà politica contemporanea. Si situano all'interno di questa fase della produzione di Maḥfūz il già citato *Il ladro e i cani* (*al-Liss wa 'l-kilàb*), che allegoricamente, attraverso la storia di un uomo arrestato per furto, racconta il fallimento delle istanze di giustizia e rinnovamento legate alla rivoluzione di Nasser, o *La taverna del gatto nero* (*Khammàrat al-quitt al-aswad*), raccolta di novelle surreali e criptiche scritta dopo la disfatta egiziana nella Guerra dei sei giorni. Solo nell'ultima fase della carriera, Maḥfūz tornerà a spaziare in modo più anarchico fra romanzo storico, realismo e allegoria.

Negli anni Sessanta, la maggiore libertà stilistica e contenutistica sperimentata da Maḥfūz, come anche la sua verve polemica su temi politici e religiosi, va letta in rapporto alla grande popolarità guadagnata in patria e all'estero. È in questo periodo che egli inizia a essere considerato un (se non *il*) maestro della letteratura araba, influenzando un'intera generazione di giovani scrittori egiziani, tra i cui esponenti di maggior talento si può citare Gamal al-Gitani (1945-2015). Anche lo stile di al-Gitani, infatti, si caratterizza per le descrizioni minuziose della vita quotidiana al Cairo, e per la tendenza a utilizzare allegoricamente vicende ambientate nell'antico Egitto per parlare di problematiche attuali³⁴¹. Il controverso *Il rione dei ragazzi* influenzò un altro testo che destò scandalo nel mondo musulmano dell'epoca, *Muhammad, Profeta della libertà* (*Muḥammad rasūl al-ḥurrīyah*, 1962) di 'Abd al-Raḥmān Sharqāwī: lui e Maḥfūz resteranno a lungo «gli unici autori che si cimentarono in opere in cui la religione veniva a stretto contatto con la narrativa vera e propria»³⁴². Prima de *Il rione dei ragazzi*, nessun autore arabo aveva mai osato inserire Maometto in un'opera di finzione: seguendone l'esempio, Sharqāwī

³⁴⁰ Naḡīb Maḥfūz, *All'ombra di piramidi e moschee: scritti e interviste*, Datanews, Roma 2006, p. 68.

³⁴¹ Isabella Camera d'Afflitto, *Letteratura araba contemporanea: dalla nahḍah a oggi*, cit., pp. 267-268.

³⁴² Ivi, p. 238.

utilizzò un personaggio ispirato al Profeta per mostrare come nel mondo odierno egli si sarebbe battuto per ideali socialisti.

Maḥfūz è stato uno scrittore estremamente prolifico, tanto da iniziare a pubblicare a ritmi ancora più elevati dopo il pensionamento, avvenuto nel 1971. Nonostante le accuse di blasfemia e qualche critica non troppo velata al regime, anche in tarda età gli sono stati tributati premi nazionali, andati a sommarsi alle onorificenze internazionali, la più prestigiosa delle quali è senz'altro la vittoria del Nobel nel 1988. Per inquadrare la sua importanza all'interno della letteratura araba, è importante anche considerare che si trattò del primo scrittore arabo a ricevere questo premio. Insieme a Tahar Ben Jelloun, che però scrive quasi esclusivamente in francese e appartiene a un'altra generazione, Maḥfūz è considerato tutt'ora il principale punto di riferimento della letteratura araba del Novecento, nonché «il padre fondatore del romanzo arabo»³⁴³.

Dopo l'attentato, Maḥfūz pubblicò soltanto altri due libri, e dichiarò che il suo più grande dispiacere è stato quello di non vedere la fine dell'odio tra le diverse religioni, e del fondamentalismo³⁴⁴. È morto all'età di 93 anni, il 30 agosto del 2006.

III.1.2 Analisi e tecniche narrative

Vicolo del Mortaio è ambientato nella capitale egiziana durante la seconda guerra mondiale, dunque nella stessa epoca dei romanzi analizzati nei capitoli precedenti, con la differenza che gli scontri armati, come abbiamo già ricordato, non coinvolsero direttamente il Cairo. La piccola via che dà il nome al romanzo viene descritta da Maḥfūz come una sorta di microcosmo interno alla metropoli, dove quasi tutti gli uomini si conoscono e si ritrovano giornalmente nello stesso caffè.

I caratteri dei personaggi sono al centro della trama: quella di Maḥfūz è una vera e propria sintesi sociologica del ceto medio del Cairo, in cui ogni personaggio rappresenta ed enfatizza una caratteristica ben precisa: fede, corruzione, ingenuità, cinismo, pigrizia,

³⁴³ Roger Allen, *La letteratura araba*, cit., p. 224.

³⁴⁴ Naḡīb Maḥfūz, *All'ombra di piramidi e moschee: scritti e interviste*, cit., pp. 65-66.

ira, ecc. Le loro vicende personali sono intrecciate fino a formare un ritratto collettivo del popolo egiziano, o più precisamente dei cittadini della capitale³⁴⁵.

La voce narrante, in terza persona extradiegetica, afferma che il Vicolo del Mortaio è da considerarsi una sorta di reliquia del passato, una zona in cui il tempo si è fermato: le abitudini e la vita quotidiana sono rimaste le stesse da decenni. Si tratta di una via popolare, quasi fatiscente, come il caffè Kirsha che costituisce il principale punto di ritrovo, con le sue lampade elettriche piene di insetti morti e i muri impregnati di odori.

La principale linea narrativa ruota attorno ad Hamida, una giovane bellissima ma estremamente venale, che vorrebbe lasciare per sempre il Vicolo del mortaio, da lei considerato un ambiente deprimente e monotono, o per usare una similitudine frequente nei suoi pensieri e in quelli di un altro personaggio (Hussein), un luogo “morto”, abitato da persone che hanno una vita così monotona (agli occhi dei due giovani citati) e priva di ambizioni da apparire già defunte. È per ottenere la sua mano che il barbiere Abbas Al-Helwu, spinto dal cinico figlio del proprietario del caffè – il già citato Hussein, lascia a malincuore il microcosmo del vicolo e accetta di lavorare in una base dell’esercito britannico, dove potrà guadagnare di più; ma Hamida, nonostante l’impegno preso, romperà il fidanzamento dopo aver ricevuto la proposta di un ricco imprenditore. In modo abbastanza esplicito, Maḥfūz disapprova il materialismo di Hamida e la sua immoralità, mostrando infine come queste caratteristiche la portino all’infelicità e alla perdizione morale, al contrario dei poveri abitanti della via, che pur con qualche eccezione vivono in modo dignitoso. Nell’interpretazione del romanzo e del suo rapporto con il tema della morte, questa impostazione moraleggiante deve essere tenuta presente.

Già nelle primissime pagine, Maḥfūz tocca ripetutamente il tema della morte, utilizzandolo come mezzo per presentare un personaggio, i rapporti che lo legano agli altri, e in generale il clima collettivo che regola la quotidianità nel vicolo. Nel descrivere il pasticcere Kamil, obeso venditore di basbusa³⁴⁶, l’autore scrive che egli «ansimava e sbuffava di continuo, come se avesse appena fatto una corsa, e non aveva finito di vendere un pezzetto di basbusa che veniva vinto di nuovo dal sonno. Glielo avevano detto tante

³⁴⁵ Marius Deeb, *Najib Maḥfūz’s Midaq Alley: a socio-cultural analysis*, in Trevor Le Gassick (a cura di), *Critical Perspectives on Naguib Mahfouz*, Lynne Rienner, Boulder 1991, pp. 27-36.

³⁴⁶ La basbusa (in lingua araba *basbūsaḥ*, o *harīsa*) è un dolce tipico del Nordafrica e Medio Oriente, a base di semolino, sciroppo di zucchero e mandorle.

volte: “Ti verrà un colpo. Il grasso che ti pesa sul cuore finirà per ucciderti” ed egli stesso se lo ripeteva. Ma che male era in fondo la morte, per uno che non faceva altro che dormire?»³⁴⁷. L'accostamento tra morte e sonno, prima implicito e poi ripreso ironicamente nella domanda finale, insieme all'aspetto caricaturale di Kamil («il ventre sembrava una botte e sopra vi si spandevano due grossi seni sporgenti»³⁴⁸), portano la scena sul terreno del grottesco e del semiserio.

Non può essere considerato un caso che dopo poche righe la morte compaia ancora, accostata stavolta per similitudine al portamento di Sheikh Darwishun, un poeta vagabondo che frequenta il caffè Kirsha: «Dal colletto della galabiyya scendeva una cravatta da signori e sugli occhi vacillanti portava un paio di preziosi occhiali d'oro. Si era levato i sandali e stava seduto, immobile come una statua, muto come un morto, senza guardarsi attorno, come se fosse solo al mondo»³⁴⁹.

Una più estesa trattazione della morte, stavolta in un dialogo ma sempre nel contesto di iniziale presentazione dei personaggi, coinvolge di nuovo Kamil:

Al-Helwu attaccò:

“Gente, ascoltate! L'amico Kamil ha appena finito di lamentarsi con me. Dice che può morire da un momento all'altro e nessuno si preoccuperà della sua sepoltura...”

Uno dei clienti intervenne sarcastico:

“Ci penserà la Comunità...”

E un altro:

“La basbusa che lascerà, basterebbe per i funerali di tutti”.

Il dottor Bushi scoppiò a ridere e disse, rivolto a Kamil:

“Non fai che parlare di morire, ma sarai tu, per Dio, a seppellirci tutti”.

Kamil si schermì con una voce acuta di bambino:

“Da bravi! Son solo un pover'uomo”.³⁵⁰

Il pasticcere, di umile estrazione come quasi tutti i personaggi, ha un carattere mite, timoroso e ingenuo che lo porta a guardare con grande preoccupazione al futuro, mentre gli altri avventori del locale si prendono bonariamente gioco di lui. La morte

³⁴⁷ Nağīb Maḥfūz, *Vicolo del mortaio*, cit., p. 5.

³⁴⁸ *Ibidem*.

³⁴⁹ *Ivi*, p. 6.

³⁵⁰ *Ivi*, p. 13.

appare un rischio verosimile dato il suo livello di obesità, il che rende piuttosto pungente l'ironia generale, ma l'intenzione di Maḥfūz sembra quella di rappresentare una situazione priva di cattiveria, dove semplicemente si riesce a sorridere di tutto, anche della possibile tragedia.

Abbas al-Helwu riprese:

“Bisogna starlo a sentire, la sua basbusa gliene dà diritto. Comunque, per precauzione gli ho comperato un sudario e lo conservo per la sua ultima ora”.

Poi, rivolto a Kamil:

“Era un segreto. Non te l'avevo detto, ma lo dichiaro qui pubblicamente di modo che ci siano testimoni”.

Tutti erano in preda all'ilarità, ma si sforzavano di rimanere seri per restare in argomento e prendersi gioco di quel credulone di Kamil. Magnificarono la cortesia e la generosità di al-Helwu:

“E' proprio un'attenzione degna di lui, così affezionato all'uomo con cui divide la casa, come se fosse del suo stesso sangue”.

Perfino Sayyid Ridwan al-Husseini sorrise compiaciuto, tanto che Kamil stesso rivolse all'amico uno sguardo ingenuo e meravigliato e chiese:

“Ma è proprio vero quello che hai detto, Abbas?”

Intervenire il dottor Bushi:

“Senza alcun dubbio. Anch'io ne ero al corrente e ho visto il sudario coi miei stessi occhi. È roba bella. Vorrei averne uno uguale”.

Per la terza volta lo Shaykh Darwish si mosse e disse:

“Il sudario è la vela per l'altro mondo, goditi il tuo sudario Kamil, prima che sia lui a godere te. Sarai un bel bocconcino per i vermi, la tua carne tenera li sazierà come basbusa, e finiranno per diventare grassi come rane, che in inglese si dice frog e si scrive f.r.o.g.”.

Kamil, credulone, si mise a far domande circa il sudario, di che tipo fosse, di che colore, di quanti veli...³⁵¹

In un romanzo ambientato durante la seconda guerra mondiale, a pochi chilometri dai furiosi scontri tra l'esercito inglese e le forze nazifasciste, l'autore sceglie dunque di introdurre la morte con leggerezza, facendone l'oggetto dei timori di un personaggio buffo, e degli scherzi con cui viene preso di mira. Si può inoltre notare, in accordo con

³⁵¹ Ivi, p. 14.

quanto detto da el-Enany sulla valenza documentaria di alcuni romanzi di Maḥfūz³⁵², che nelle stesse battute l'autore fornisce una serie di informazioni sulle usanze funebri vigenti al Cairo negli anni Quaranta: ad esempio l'esistenza di una Comunità che ipoteticamente potrebbe coprire le spese dei funerali, ma nella pratica è certo che non lo farà, e l'uso di sudari più o meno pregiati. Tutt'ora, nei riti funebri islamici, il morto viene avvolto in questi lenzuoli bianchi senza cuciture, detti *kafan*.

Nel quarto capitolo, Kamil torna sull'argomento del sudario per chiedere ad Al-Helwu se possa darglielo subito: dal momento che i tessuti sono rincarati, vorrebbe venderlo. È un sorridere amaro, una comicità resa inquietante dalla presenza incombente della guerra, come sono costretti a riconoscere, pur divertiti, i due personaggi: «“Ti lamentavi di non avere un sudario per la tua sepoltura e ora che te l'ho procurato lo vuoi vendere! Non pensarci nemmeno, l'ho comprato per onorare le tue spoglie, se Dio vorrà, dopo una lunga vita”. Kamil sorrise imbarazzato: “Supponi che io viva fino a quando la situazione tornerà come era prima della guerra”»³⁵³. Nella seconda parte del romanzo, troviamo il pasticcere in un ulteriore brano in chiave comica, quando scambia gli addobbi di un comizio messi nel Vicolo per addobbi funebri: «Il buon Kamil si turbò e gridò con la sua voce acuta: “Apparteniamo a Dio e a Lui facciamo ritorno! Signore tu puoi e conosci ogni cosa” e chiese ad un giovanotto chi fosse il morto»³⁵⁴.

Decisamente più minacciosa e cupa è la morte quando compare in dialoghi di personaggi dall'animo meno ingenuo e bonario, come il figlio del padrone del caffè Kirsha, Hussain: «Sono stufo di darti la sveglia, morto! Credi che una vita del genere potrà farti realizzare quel che speri? Scordatelo! Per quanto ti sforzi, non otterrai niente di più di quello che hai»³⁵⁵, dice ad Abbas per convincerlo a essere più ambizioso e lasciare il Vicolo del mortaio, a costo di rischiare la vita in guerra o di darsi ad affari illegali, e quando lui gli risponde «Perché disprezzi questa vita?», la pronta risposta è «Ma è davvero vita? In questo vicolo ci sono solo morti, se ci resterai non avrai neppure bisogno di esser seppellito e che Dio abbia pietà di te»³⁵⁶. Sappiamo, anche considerando

³⁵² Rasheed el-Enany, Naguib Mahfouz: the pursuit of meaning, cit., p. 73.

³⁵³ Naḡīb Maḥfūz, *Vicolo del mortaio*, cit., p. 35.

³⁵⁴ Ivi, p. 166.

³⁵⁵ Ivi, p. 40.

³⁵⁶ Ibidem.

la sua biografia e le sue interviste, che questo non è il punto di vista di Maḥfūz, il quale stimava moltissimo gli ambienti umili del Cairo rappresentati dal Vicolo del Mortaio: per l'autore, la morte – come vedremo – è in ben altri luoghi e stili di vita, non certo nella suggestiva quotidianità dei quartieri popolari. Il fatto che faccia dire queste parole a un personaggio come Hussein, lo caratterizza già in negativo.

In un altro dialogo dello stesso tenore con Abbas, Hussain arriva a definire «cadavere» Kamil, il che suona paradossale considerando che sta cercando di convincere l'amico ad arruolarsi nell'esercito inglese, impegnato in una sanguinosa guerra.

Liberati dalla vista di quel cadavere di Kamil e vieni nell'esercito inglese. È un pozzo senza fondo, il tesoro del gran santo! Questa guerra non è una sventura, come dicono gli ignoranti. È una benedizione del Signore per toglierci da un abisso di miseria e di indigenza. Ben vengano le incursioni aeree, visto che ci bombardano d'oro. Non ti ho già detto di entrare nell'esercito? Ti ripeto che è il momento buono. Se l'Italia è stata sconfitta, la Germania resiste ancora, e poi c'è il Giappone... la guerra durerà vent'anni.³⁵⁷

Maḥfūz sembra qui giocare con il rovesciamento tra vita e morte, operato da un personaggio stupido e meschino: che il Vicolo rappresenti simbolicamente la vita, al contrario di quanto afferma Hussein, lo vedremo più avanti, mentre l'analogia tra guerra e morte è autoevidente.

Quando l'esito del conflitto apparirà infine favorevole agli inglesi, l'egoista Hussein non esiterà a lamentarsi che le stragi prodotte dal conflitto stanno per terminare, mettendo a rischio le sue possibilità di fare affari: «Quanto avrei voluto essere un combattente! Immagina la vita di un soldato coraggioso che si getta nel conflitto e passa di vittoria in vittoria a bordo di aerei e carri armati. Attacca, uccide, fa scappare le donne, è pieno di soldi, si ubriaca ed è al di sopra di ogni legge. Non ti piacerebbe essere un soldato?»³⁵⁸. Abbas, il protagonista positivo del romanzo, ha un carattere molto diverso da Hussein, tant'è che egli ama il Vicolo, sia pure fingendo talvolta il contrario – per evitare di essere deriso dall'amico e da Hamida. Sogna un futuro tranquillo e felice nella rassicurante e gioviale cornice in cui è cresciuto, un progetto di vita da cui sarà distolto

³⁵⁷ Ivi, p. 41.

³⁵⁸ Ivi, p. 282.

solo per colpa della ragazza. Dopo aver lavorato per gli inglesi, Abbas scopre infatti che Hamida è scomparsa, venendo meno alla promessa che si erano fatti. La ragazza si è promessa a un anziano ma ricco imprenditore, Selim Alwan, il quale però, prima del matrimonio, ha un grave malore che gli toglie (ci torneremo in seguito) ogni gioia e desiderio, compreso quello di sposarsi, lasciandolo in preda a pensieri di morte.

Rimasta senza mezzi di sostentamento, Hamida si invaghisce di un uomo senza scrupoli, Ibrahim Farag, il quale si rivela un magnaccia che prima la seduce e poi la convince a prostituirsi nei cabaret dove di sera si affollano i soldati. Si tratta palesemente di una “punizione” inflittale dall’autore, a simboleggiare il contrappasso per la sua avidità, per la sua immoralità, per il suo odio verso la vita umile ma a suo modo onesta del Vicolo in cui è cresciuta.

Scoperta la vera natura di manipolatore di Farag, Hamida vorrebbe ucciderlo:

Il suo cuore indovinava la dura realtà e un desiderio violento di uccidere esplose in lei, non come un atto di difesa di un debole, ma come una forza devastatrice in cui metteva tutta se stessa: Con quell’uomo aveva imparato a conoscersi sotto molti aspetti, ora le si era svelato il lato peggiore del suo carattere. Davvero avrebbe rischiato la vita per ucciderlo, lei che per vivere aveva accettato tutto? Si sentiva avvilita, ansiosa e spaventata, ma ardeva dal desiderio di vendicarsi. [...]

Che volesse farlo non c’erano dubbi, ma non voleva pagare un prezzo troppo alto, sacrificare la vita che vale più di tutto, più dell’amore stesso. Era rimasta profondamente ferita, ma non era il tipo di donna che muore d’amore, un ferito continua a vivere anche se sanguina e può ancora godersi una vita dorata, gioiosa, aggressiva e combattiva.³⁵⁹

Il fatto di non essere «il tipo di donna che muore d’amore» non depone certo a suo favore, anche perché Hamida decide quasi subito di vendicarsi senza correre rischi personali, manipolando a sua volta Abbas per spingerlo a uccidere il Farag al posto suo. La morte, minaccia tragicomica quando accostata al personaggio di Kamil, diviene dunque in rapporto ad Hamida un’ulteriore occasione d’inganno: Maḥfūz utilizza i personaggi come filtri attraverso cui il significato della vita e della morte assume connotati profondamente diversi. Si può paragonare questo procedimento a quello con

³⁵⁹ Ivi, p. 298.

cui, in altri romanzi, descriveva una diversa versione della realtà per ogni voce narrante³⁶⁰.

Abbas, che in precedenza aveva manifestato la volontà di uccidere Hamida per il tradimento, si lascia convincere dalle sue parole, arrivando a credere che sia stato Farag a costringerla alla prostituzione. Secondo i piani della ragazza, che gli fa credere ancora una volta di desiderare il matrimonio con lui (quando in realtà vuole solo vendicarsi e rifarsi una vita altrove), Abbas inizia dunque a progettare l'omicidio di Farag. L'iniziale, impulsivo desiderio di morte, col passare dei giorni lascia però spazio ai dubbi:

La sua mente era sempre in preda a pensieri angosciosi e il suo cuore agitato. Attendeva la domenica che ormai non era lontana, ma che avrebbe fatto quando fosse giunto il momento? Sarebbe andato all'appuntamento con un pugnale, per affondarlo nel cuore del suo rivale? Era probabilmente quello che voleva il suo cuore divorato dall'odio, dal rancore e dalla sofferenza, ma sarebbe stato capace di commettere un crimine? Le sue mani avrebbero potuto uccidere? Scrollò il capo incerto, scoraggiato e indispettito. Nulla gli era più estraneo della violenza. Era sempre stato mansueto e mite: come avrebbe fatto quella domenica?³⁶¹

Il barbiere è il personaggio più tridimensionale del romanzo: in lui convivono due nature opposte, quella di giovane impulsivo in balia dei sentimenti e quella di uomo giusto e buono, non bigotto ma legato alle proprie tradizioni. In rapporto ad Abbas, la morte diviene il simbolo delle pulsioni più irrazionali e distruttive, dell'incapacità del giovane di lasciarsi governare dall'intelletto e dalla parte più pura del suo cuore. Così come era stato accecato nella prima parte del romanzo dall'amore, lo è nella parte finale dall'odio e dal rancore. Purtroppo per lui, l'amicizia con Hussein fa pendere la bilancia dalla parte delle pulsioni peggiori: «Perché non l'hai ammazzata? Se fossi stato al tuo posto e la sorte mi avesse messo davanti la donna che mi ha tradito, l'avrei strozzata senza esitazione, poi avrei scannato il suo amante e mi sarei dileguato. Ecco quello che avresti dovuto fare»³⁶².

Dopo averlo così umiliato, Hussein cambia idea e propone di aiutare Abbas a picchiare Farag e a costringerlo a versare una forte somma di denaro, per vendicare

³⁶⁰ Roger Allen, *La letteratura araba*, cit., pp. 223-226.

³⁶¹ Nağīb Maḥfūz, *Vicolo del mortaio*, cit., p. 317.

³⁶² Ivi, p. 320.

l'onore senza rischio di subire una condanna per omicidio. Quando i due arrivano al cabaret in cerca del magnaccia, trovano però per prima Hamida, in quel momento seduta in posa indecente in mezzo ai soldati inglesi: completamente accecato dalla gelosia, Abbas afferra una bottiglia di birra e la lancia con la massima forza sul viso della ragazza, ferendola in modo grave. I soldati ubriachi gli si lanciano addosso, massacrandolo di botte senza che Hussein riesca a soccorrerlo. Dall'intenzione iniziale di uccidere il rivale in amore, Abbas arriva così a morire, vittima della propria incapacità di gestire l'impulsività e i sentimenti negativi.

La notizia scuote il Vicolo del mortaio, ma implicitamente Maḥfūz suggerisce che l'evento porti ognuno a riflettere sulla propria morte, più che su quella di Abbas. Ne sono esempio Kamil, il quale continua a pensare al proprio sudario, e Selim Alwan:

Il buon Kamil giunse al caffè vacillante, sorpreso da quella notizia come da un fulmine, e si gettò su una panca piangendo amaramente, singhiozzando come un bambino, non riuscendo a credere che colui che gli aveva comprato il sudario ora non fosse più in vita. [...] Il più agitato di tutti però era Sayyid Selim Alwan, e non tanto perché gli dispiacesse per Abbas, ma perché quella tragedia aveva risvegliato in lui la paura della morte, alimentando foschi pensieri nella sua immaginazione malata e riportandogli alla mente tutte quelle cose spaventose che ultimamente gli avevano logorato i nervi.³⁶³

Così come Kamil, reso un po' ridicolo dall'eccessivo timore di perdere la vita, Selim Alwan è un personaggio che si caratterizza per un rapporto particolare con la morte. Prima dell'attacco di cuore, viene descritto come un uomo ricco e lussuoso che intende godersi gli ultimi anni di vita sposando Hamida, ma in seguito il timore lo blocca completamente.

Da quando aveva visto la morte in faccia aveva perso ogni controllo. Non avrebbe mai dimenticato quel momento spaventoso e terribile, in cui era stato colto dalla crisi. Si stava preparando per il sonnellino quando aveva avvertito un dolore che gli spaccava il petto, aveva provato un bisogno imperioso di respirare a fondo ma non poteva farlo perché il dolore glielo impediva, finché si era lasciato andare alla disperazione e alla

³⁶³ Ivi, pp. 326-327.

sofferenza. Quando era giunto il medico, aveva trangugiato le medicine, ma poi era rimasto per giorni tra la vita e la morte.³⁶⁴

Selim si salva, ma il suo rapporto edonistico con la vita ne esce completamente rovesciato. Ha visto troppo da vicino la morte, per riuscire ancora ad apprezzare la vita, al punto che mentre è convalescente, gli sembra inutile anche la vicinanza della famiglia: «Nei momenti in cui recuperava un po' di lucidità, chiedeva, sudando freddo: "Sto per morire?" Stava davvero per morire con attorno tutta la sua famiglia? In genere la morte ci strappa ai nostri cari, ma che vantaggio si ha se coloro che ci amano ci si stringono attorno?»³⁶⁵. Recita la *Shahada*³⁶⁶, ma non ne trae conforto, come se la morte fosse una prova troppo ardua anche per un uomo di salda fede.

Il ricco imprenditore non riesce a recuperare la salute, l'energia, la voglia di vivere che aveva prima del malore: rimane aggrappato all'esistenza senza più convinzione, senza voglia, eppure paradossalmente continuando a temere infinitamente, più di ogni altra cosa, la morte.

Il pensiero assillante della morte era diventato la sua principale preoccupazione. L'esaurimento indeboliva la fede e piegava il coraggio che pure non gli mancavano. Pensava continuamente all'ora dell'agonia, di cui aveva avuto un amaro assaggio di recente, e riandava con la memoria a quella dei parenti che aveva visto morire: quel doloroso languore, quel respiro difficile, quel rantolo discontinuo, quell'appannarsi della vista e la vita che abbandona il corpo e l'anima che se ne va. Come si poteva accettare una cosa simile?³⁶⁷

Maḥfūz concede uno spazio estremamente ampio ai pensieri di morte di Selim (occupano la quasi totalità del cap. 29 e parti di altri capitoli), e vi include alcune riflessioni di carattere filosofico. «L'uomo già impazzisce di dolore quando gli tolgono un'unghia, che mai sarà quando gli strapperanno l'anima e la vita? Le vere dimensioni di questa sofferenza le conosce solo chi muore, gli altri non ne percepiscono che le

³⁶⁴ Ivi, p. 201.

³⁶⁵ Ivi, pp. 201-202.

³⁶⁶ Professione di fede islamica.

³⁶⁷ Naḡīb Maḥfūz, *Vicolo del mortaio*, cit., p. 272.

manifestazioni esteriori»³⁶⁸. Il segreto della morte, suggerisce l'autore, è destinato a venire seppellito insieme al defunto, che non ha nessuna possibilità di trasmetterlo agli altri: è una legge terribile della vita, che però consente a chi resta una utile inconsapevolezza: «Se chi muore potesse far provare agli altri il tormento della propria agonia, nessuno potrebbe più vivere una sola ora serena e la gente morirebbe di spavento prima che giungesse la propria fine»³⁶⁹. Quello che è accaduto a Selim, è dunque di aver preso piena consapevolezza della morte, ma rimanendo in vita, una condizione che Maḥfūz ritiene peggiore della morte stessa, perché sufficiente a togliere ogni gioia, paralizzando l'uomo nel timore e nell'angoscia.

È importante rimarcare che non si tratta dello stesso stato psichico in cui vive Kamil: il pasticcere ha timore della morte senza averne consapevolezza, e questo – come abbiamo più volte sottolineato – lo rende comico, a tratti ridicolo. Selim è invece sopravvissuto dopo aver guardato in faccia la morte, dopo averne sentito l'odore sul proprio corpo. Si trova nella condizione di massima consapevolezza, che non appartiene né ai vivi né a chi è morto improvvisamente («Quanto aveva sperato che Dio gli concedesse di essere tra quei fortunati che muoiono per un colpo apoplettico! Muoiono mentre parlano o mentre mangiano, mentre camminano o stanno seduti come se si prendessero gioco dell'agonia, aspettandola con noncuranza e poi svignandosela di nascosto verso l'eternità»³⁷⁰). Così, non può far altro che trascorrere la vita a pensarci, vedendo vacillare persino le certezze della fede:

Pensava di continuo anche al sonno della morte e a lungo rifletteva e meditava su come doveva essere. L'immaginazione e la cultura tramandata dagli avi lo portavano a pensare che una parte di sé sarebbe sopravvissuta alla morte.

Così temeva che si sarebbe accorto di morire, che avrebbe sentito la fine ghermirlo e che avrebbe trovato nell'oscurità e nella desolazione della tomba, straniamento, scheletri ossa sudari di spazi mancanza d'aria e oltre al probabile struggimento per la vita e la gente perduta. Tutto ciò lo rendeva depresso, teso e gli faceva venire i sudori

³⁶⁸ Ivi, p. 273.

³⁶⁹ Ibidem.

³⁷⁰ Ibidem.

freddi. Non parliamo poi della resurrezione, del giudizio e del castigo... che penoso cammino dalla morte al paradiso!³⁷¹

Un ultimo personaggio che merita di essere citato in relazione al tema della presente ricerca è certamente quello di Bushi, un malfattore che spacciandosi per dentista vende denti d'oro e dentiere sottocosto nel Vicolo del mortaio. Egli se li procura infatti andandoli a rimuovere di notte dalle bocche dei morti nel cimitero, una pratica al tempo stesso ripugnante, sacrilega e grottesca, che sintetizza bene la miseria morale del personaggio e del suo aiutante Zaita. Maḥfūz inserisce nel romanzo alcune descrizioni di questi furti al cimitero, la più dettagliata delle quali è senz'altro l'ultima, in cui vengono scoperti e arrestati.

La fiamma della candela illuminava la tomba e Zaita lanciò uno sguardo impassibile sui cadaveri avvolti nei sudari, allineati in fila a perdita d'occhio, simbolo del passare del tempo e della caducità di ogni cosa. Tutto ciò però non destava la minima emozione in Zaita che fissò lo sguardo sul sudario nuovo, all'entrata della tomba. Si accovacciò e con le mani fredde cercò la testa del morto, finché scoprì le sue labbra. Afferrò la dentiera e la strappò mettendosela in tasca con le dita sporche.³⁷²

Accortosi che Bushi è stato arrestato, Zaita non esita a distendersi tra i cadaveri per camuffarsi da uno di loro, ed è significativo che si alzi solo in seguito a una minaccia di morte rivoltagli dal guardiano. Maḥfūz colpisce qui il lettore accostando le due condizioni, quella di morto e di vivo, ma dando assai più dignità ai cadaveri che a chi si mantiene depredandoli: Zaita viene riconosciuto tra i cadaveri come se non fosse degno di stare tra di loro, e si arrende da codardo, preferendo una vita indegna al rischio del trapasso. Tra gli abitanti del Vicolo del mortaio, Bushi è il più ripugnante e disgustoso, caratteristiche che gli derivano dalla sua mancanza di rispetto verso i morti, più ancora che dal nascondere ai vivi l'origine delle dentiere. Simbolicamente, egli porta tra i vivi qualcosa che non appartiene più al loro mondo, un peccato di ordine quasi metafisico.

Nel Vicolo del mortaio, a ben vedere, nessuno trova la morte: quest'ultima nel romanzo è sempre situata ben al di fuori del perimetro della via. La guerra sembra

³⁷¹ Ivi, pp. 273-274.

³⁷² Ivi, p. 259.

infuriare lontanissima dalle descrizioni e dai dialoghi che caratterizzano il vicolo, il cimitero è situato altrove, Abbas muore una sera che si allontana per recarsi al cabaret, e la “morte morale” che Maḥfūz infligge ad Hamida (dopo il forte colpo ricevuto al volto uscirà definitivamente di scena) è sostanzialmente causata, così come tutti gli altri eventi negativi di cui è vittima, dalla volontà di lasciare il vicolo.

Non si intende con ciò affermare che il microcosmo che dà il titolo al libro sia un luogo puro – il male si annida al di fuori e anche in esso, l’opera di Maḥfūz non è così manichea, ma sta di fatto che pur con tutti i suoi difetti esso rappresenti l’alternativa migliore, la vita vissuta senza dannosi eccessi, stupidamente ed esplicitamente scambiata per “morte” da tutti i personaggi negativi (Hamida, Hussain, Bushi). La morte incombe sul Vicolo del mortaio in tutt’altra forma: sotto le vesti di una modernità spietata, di un futuro illusorio (le ambizioni dei giovani Hamida e Hussain) che vorrebbe cancellare il passato, tema ricorrente nei romanzi di Maḥfūz: legatissimo, come abbiamo visto, ai luoghi e agli stili di vita tradizionali del Cairo, «embodiment of Egyptian authenticity»³⁷³, l’autore considerava un enorme peccato la loro sostituzione con abitudini più moderne³⁷⁴, spesso trapiantate acriticamente dall’Occidente. Quando Maḥfūz scrive il libro, è ben consapevole che la parte del Cairo più legata alle tradizioni sta morendo, e ammette che in essa vi sono miserie materiali e morali, ma mette anche in guardia i lettori da ciò che la sta uccidendo, perché lì potrebbero annidarsi i mali peggiori.

III.2 Ritorno ad Haifa (1967) di Ghassān Kanafānī

III.2.1 Kanafānī, scrittore militante

La vita stessa di Kanafānī, scrive Isabella Camera D’Afflitto – colei che più di tutti ha contribuito a far conoscere questo autore in Italia, «può essere considerata una

³⁷³ Marius Deeb, Najib Maḥfūz’s Midaq Alley: a socio-cultural analysis, in Trevor Le Gassick (a cura di), *Critical Perspectives on Naguib Mahfouz*, cit., p. 34.

³⁷⁴ In *Vicolo del mortaio*, ne è un chiaro esempio la sostituzione con una radio del poeta itinerante che frequenta il caffè Kirsha.

sintesi delle vicende palestinesi, poiché le sue tappe fondamentali rispecchiano quelle del suo popolo: dalla fuga precipitosa nel 1948, all'esilio, al risveglio tardivo di una consapevolezza politica, tra recriminazioni e dissensi. Gassan Kanafānī può essere considerato quindi il più insigne rappresentante di quei palestinesi che dall'esilio continuano a battersi per il proprio paese, anche a costo della propria vita»³⁷⁵. Dal momento che la vita di Kanafānī e le sue opere di narrativa sono così strettamente legate alle vicende della Palestina, in questo paragrafo offriremo alcune informazioni biografiche e storiche utili all'interpretazione di *Ritorno ad Haifa*.

Kanafānī nacque il 9 aprile del 1936 ad Acri (*'Akka*), sulla costa palestinese, in quel momento sotto il mandato britannico, terzogenito di una famiglia araba musulmana della classe media. I primissimi anni della sua infanzia furono segnati dalla guerra civile, iniziata dai palestinesi proprio nel '36 per mettere fine all'occupazione britannica e fermare l'immigrazione ebraica. Mentre la madre era di umili origini e analfabeta, il padre era un avvocato piuttosto noto per le proprie iniziative a favore dell'indipendenza, più volte arrestato dalle autorità britanniche.

Fallita la rivolta, allo scoppio della seconda guerra mondiale le tensioni interne si accentuarono, con alcuni gruppi paramilitari dei coloni israeliani che si schierarono a fianco degli alleati, e un occasionale sostegno dei gruppi armati arabi all'Asse, in funzione anti-britannica. In questo contesto sociale e politico tesissimo, la famiglia del futuro scrittore affidò la sua prima educazione a una scuola cattolica, dove Ghassān apprese il francese³⁷⁶.

Il 29 novembre del 1947, l'Assemblea Generale delle Nazioni Unite adottò una risoluzione che prevedeva alla fine del mandato britannico (ovvero l'anno successivo) la ripartizione della Palestina in due stati, uno israeliano e uno arabo, con Gerusalemme sotto il controllo di forze internazionali: la netta opposizione da parte dei palestinesi a questa prospettiva portò immediatamente a una escalation armata, passata alla storia come la prima guerra civile arabo-israeliana (1947-1948). Per fuggire agli scontri, la famiglia di Kanafānī emigrò all'inizio del 1948 verso il Libano del sud e poi in Siria, stabilendosi

³⁷⁵ Isabella Camera D'Afflitto, *Letteratura araba contemporanea – Dalla nahdah ad oggi*, cit., p. 243.

³⁷⁶ Amy Zalman, *Gender and the Palestinian Narrative of Return in Two Novels by Ghassān Kanafānī*, in Yasir Suleiman, Ibrahim Muhawi (a cura di), *Literature and Nation in the Middle East*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2006, pp. 48–77.

a Damasco³⁷⁷: come vedremo, questa esperienza di esilio sarà d'ispirazione per la trama di *Ritorno ad Haifa*.

Abbandonate precipitosamente l'abitazione e le proprietà, la famiglia si trovò – come molti altri profughi palestinesi – in una situazione economica molto precaria, che costrinse l'allora dodicenne Kanafānī a trovare piccole occupazioni, in modo da aiutare i genitori. La guerra civile si trasformò nel '48, quando le truppe britanniche si ritirarono dalla Palestina, in un conflitto militare vero e proprio, terminato l'anno successivo con la netta vittoria di Israele, che annetteva ulteriori territori rispetto alla linea di confine stabilita dall'ONU, tra cui proprio la città natale di Kanafānī. La volontà di vendetta per la sconfitta militare, unita all'umiliazione personale di sapere la propria abitazione ad Acri occupata da coloni ebrei, segnerà profondamente lo scrittore. L'onnipresenza della guerra (civile o convenzionale), infatti, costituisce il nucleo tematico di varie sue opere di narrativa, ma ancor più importante è il tema dell'esilio: «Mentre alcune opere letterarie si sono occupate dei conflitti stessi [...], i migliori romanzi sono quelli che hanno trattato della vita della comunità frammentata e dispersa, fra una guerra e l'altra. Le opere di Ghassān Kalafani [...] sono emblematiche di un periodo nel quale, nonostante tutta la vuota retorica dei leader arabi e l'indifferenza del resto del mondo, poco fu fatto per migliorare la situazione degli esuli palestinesi»³⁷⁸.

Terminati gli studi superiori nella capitale siriana, nel 1952, all'età di sedici anni, Kanafānī si iscrisse alla facoltà di Letteratura Araba dell'università di Damasco, venendo qui a contatto con George Habash, medico di religione ortodossa e figura chiave della resistenza palestinese. Habash aveva fondato tre anni prima il gruppo guerrigliero *Alwīat al-tadhīat al-ʿarabiya* (Brigate del sacrificio arabo), aveva dato vita all'associazione studentesca antisionista *Al Urwa al wuthqa* (La più ferma risoluzione) e proprio nel '52 stava organizzando il Movimento Nazionalista Arabo (*Harakat al-Qawmiyyin al-ʿArab*), un partito politico panarabo di ispirazione laica e socialista a cui Kanafānī aderirà, venendo per questa ragione espulso dall'università nel 1955. Si laureerà comunque in seguito, con una tesi sulla letteratura sionista, pubblicata nel 1967 con il titolo *Fi al-adab al-sahyuni*.

³⁷⁷ Federica Pistono, *Nota introduttiva*, in Ghassān, Kanafānī *Uomini e fucili: racconti*, traduzione di Federica Pistono, Cicorivolta, Villafranca 2011 [prima ed. in lingua araba 1968], p. 1.

³⁷⁸ Roger Allen, *La letteratura araba*, traduzione di Bruna Soravia, Il Mulino, Bologna 2006, p. 227.

Risalgono al periodo degli studi universitari i primi tentativi in campo narrativo: dopo aver accettato un impiego come insegnante per l'infanzia in un campo profughi palestinese, ebbe modo di venire a contatto con un numero estremamente elevato di giovanissimi (e poverissimi) studenti, dalle cui storie personali trasse alcuni racconti brevi³⁷⁹.

In seguito all'espulsione dall'università, Kanafānī si trasferì in Kuwait, dove già risiedevano il fratello e la sorella, per lavorare ancora come insegnante – questa volta con uno stipendio più dignitoso. Ne approfittò per approfondire lo studio della letteratura russa e del marxismo, ma anche per rielaborare i racconti a cui abbiamo accennato, partecipando ad alcuni concorsi letterari. Dopo una breve collaborazione con il quotidiano giordano *Al Ra'i*, vicino alle posizioni del MNA, fu chiamato dall'amico Habash a Beirut, città che all'inizio degli anni Sessanta rappresentava uno dei centri culturali più importanti del Medio Oriente: qui le sue doti di scrittore furono messe al servizio del settimanale *Hurriya* (Libertà), anch'esso di proprietà del Movimento Nazionalista Arabo³⁸⁰. Dopo il matrimonio (1961) con l'educatrice ed attivista per i diritti dell'infanzia Anni Høver, di nazionalità danese, Kanafānī ebbe modo di collaborare da Beirut con due quotidiani di orientamento nasseriano, *Al Muharrir* (Il liberatore) e *Al Anwar* (L'illuminazione), occupandosi principalmente della questione palestinese³⁸¹.

L'esordio letterario arrivò nello stesso anno del matrimonio, con una raccolta di racconti intitolata *Mawt sarir raqam 12* che include le storie scritte durante il periodo nel campo profughi, ma è con il romanzo *Rigial fi 'sh- shams* (Uomini sotto il sole) che Kanafānī, già noto nel mondo arabo come giornalista, ottiene nel 1963 il primo importante successo in qualità di autore di narrativa: Pistono lo definisce «il più celebrato romanzo nella letteratura araba contemporanea», tale da rendere l'autore «il modello di intellettuale di tutta una generazione»³⁸².

A questo proposito, è importante ricordare che dagli anni Cinquanta e soprattutto Sessanta in poi, una parte della letteratura araba ha assunto funzioni specifiche di tipo

³⁷⁹ Isabella Camera D'Afflitto, *Introduzione*, in Ghassān Kanafānī, *Ritorno a Haifa*, traduzione a cura di Isabella Camera d'Afflitto, Lavoro, Roma 2003 [prima ed. in lingua araba 1967], pp. XI-XII.

³⁸⁰ Mouin Rabbani, *Ghassān Kanafānī*, in P. Mattar (a cura di), *Encyclopedia of the Palestinians*, Infobase, New York 2005, p. 275.

³⁸¹ *Ibidem*.

³⁸² Federica Pistono, *Nota introduttiva*, in Ghassān, Kanafānī *Uomini e fucili: racconti*, cit., pp. 11-12.

politico ed educativo: si è formata una netta tendenza a utilizzare il romanzo o il racconto come testo di denuncia, «per destare la coscienza»³⁸³ dei propri connazionali, per metterli in guardia da idee pericolose, ma anche per far conoscere in Occidente le proprie cause, il proprio punto di vista. Ciò è particolarmente vero per la letteratura palestinese, di cui Kanafānī può essere considerato il principale portavoce³⁸⁴: la sua è una letteratura estremamente politicizzata, mai fine a se stessa ma sempre orientata a diffondere tra i palestinesi una maggiore consapevolezza che li porti a organizzare una resistenza efficace, e a far conoscere all'estero il dramma di questo popolo. Come nota Camera D'Afflitto, in pochi, oltre a Kanafānī, sono riusciti nell'impresa di mettere la letteratura al servizio di una causa politica mantenendo alta la qualità artistica³⁸⁵.

Rigial fi'sh- shams è la storia di tre palestinesi appartenenti a generazioni diverse (l'anziano Abu Qais, l'adulto Asad e l'adolescente Marwān) che decidono di fuggire da un campo profughi, emigrando clandestinamente verso il ricco Kuwait chiusi dentro a un'autocisterna d'acqua vuota, nonostante il grave pericolo di non sopravvivere al sole cocente del deserto iracheno. L'autista del camion, Abul, è un ex soldato avido di denaro e cinico, che è stato sfigurato e reso sessualmente impotente dalle ferite di guerra: proprio quest'ultima caratteristica lo porta, all'ultimo check-point, a ritardare fatalmente la partenza per difendere la propria virilità di fronte alla polizia irachena, raccontando falsi aneddoti di esperienze con prostitute mentre i tre nella cisterna esalano gli ultimi respiri³⁸⁶.

La vicenda, tragica e quasi grottesca, è in parte ispirata a esperienze personali dell'autore, che conosceva bene l'ambiente dei campi profughi per averci lavorato in Siria, e aveva viaggiato da clandestino proprio verso il Kuwait. Al momento della stesura, peraltro, egli si era trovato a vivere in clandestinità a Beirut, a causa di problemi con il suo status legale di apolide³⁸⁷. Tuttavia, gli avvenimenti del romanzo devono essere interpretati principalmente sul piano simbolico, come ammise lo stesso Kanafānī in una

³⁸³ Isabella Camera D'Afflitto, *Letteratura araba contemporanea – Dalla nahdah ad oggi*, cit., p. 273.

³⁸⁴ *Ibidem*.

³⁸⁵ Ivi, p. 288.

³⁸⁶ Ghassān Kanafānī, *Men in the Sun and Other Palestinian Stories*, traduzione inglese di Hilary Kilpatrick, Lynne Rienner, London 1999.

³⁸⁷ Hilary Kilpatrick, *Introduction*, in Ghassān Kanafānī, *Men in the Sun and Other Palestinian Stories*, cit., p. 10.

conversazione con il critico Ihsan ‘Abbas³⁸⁸. «Tra i simboli a cui ricorre Kanafānī – che sono del resto comuni a tutta la letteratura palestinese – il primo posto spetta naturalmente alla terra, la cui perdita equivale alla privazione della patria e della personalità»³⁸⁹: Abu Qais è un contadino che porta con sé nella cisterna un germoglio di olivo, nella speranza di poterlo piantare in Kuwait, ma il finale suggerisce che entrambi sono destinati a non poter “mettere radici” altrove che in Palestina. Illudersi di poter trovare altrove una patria, è un’impresa che conduce al fallimento e dunque alla morte, rappresentata simbolicamente dal suolo arido del deserto, sia in *Rigial fi’sh- shams* che in vari altri romanzi e racconti di Kanafānī, come *Ma tabaqqā lakum* (1966, di cui parleremo tra poco)³⁹⁰. Questa tendenza a raccontare storie crudamente realistiche, che però siano interpretabili anche simbolicamente, caratterizza la quasi totalità della produzione letteraria di Kanafānī, incluso *Ritorno ad Haifa*.

Dopo l’ottimo riscontro di pubblico e critica ottenuto da *Rigial fi’sh- shams*, escono in successione *Al-bab* (La porta, 1964), *Aalam laysa lana* (Un mondo che non è nostro), e una antologia della letteratura della resistenza palestinese dal 1948 al 1966 (*Al-adab al-Filastini al-muqawim that al-ihtilal*). È però il già citato *Ma tabaqqā lakum*, nel ’66, a costituire uno dei vertici della poetica di Kanafānī: si tratta di un racconto lungo, o romanzo breve, in cui Camera D’Afflitto individua influenze da Kafka, Joyce e Faulkner³⁹¹, autori che per la particolarità di stile e temi risultavano decisamente lontani dalla tradizione della letteratura araba.

In quest’opera, l’autore sceglie per la prima volta di privilegiare l’introspezione rispetto ai dialoghi, fa un uso intensivo dei cambi di ambientazione, dei *flashback* e dei *flashforward*, fino a confondere volutamente l’ordine cronologico dei fatti e a gettare incertezza sul luogo di svolgimento. Si tratta di un lavoro sperimentale nello stile, ma ambizioso e innovativo anche nei temi: la protagonista è Maryam, una donna resa orfana dalla guerra del 1948 che vive in un campo profughi con il fratello Hamid, e si trova a dover rispettare le ultime parole del padre morto in battaglia, che le ha domandato di non

³⁸⁸ Isabella Camera D’afflitto, *Simbolo e realtà in Ghassān Kanafānī*, «Oriente Moderno», LXIV, 1-6, pp. 33-40: 35.

³⁸⁹ *Ibidem*.

³⁹⁰ *Ivi*, p. 38.

³⁹¹ *Ibidem*.

sposarsi prima che la Palestina sia libera. Legata ad Hamid da un rapporto di affetto così stretto da sfiorare l'incestuoso, Maryam accetta di sposarsi con un uomo che tradisce sia lei che la causa palestinese, riuscendo però a ucciderlo quando le viene imposto l'aborto del figlio che porta in grembo³⁹². Se consideriamo il periodo e il contesto socioculturale in cui fu pubblicato il romanzo, si tratta di temi delicati, affrontati con un coraggio e una maestria tali da portare all'assegnazione di un importante premio letterario libanese³⁹³. Anche in questo caso, abbiamo a che fare con una storia realistica che però lascia aperta un'interpretazione più simbolica.

L'anno successivo, gli avvenimenti in Palestina gettarono di nuovo Kanafānī nello sconforto: il 5 giugno del 1967, dopo un lungo periodo di crescente tensione tra Israele e i paesi arabi confinanti – in particolare con l'Egitto di Nasser, la guerra scoppiò nuovamente. Passato alla storia tra gli arabi come *al-Naksa* (la sconfitta), e in occidente come Guerra dei sei giorni, il conflitto volse rapidamente in favore delle forze armate israeliane, che conquistarono in meno di una settimana l'intera penisola del Sinai, la Cisgiordania, la Striscia di Gaza e una parte delle Alture del Golan. Subito dopo questa disfatta militare, Habash organizzò con i dirigenti palestinesi del MNA la formazione del Fronte Popolare per la Liberazione della Palestina (*al-Jabha al-Sha`biyyah li-Taḥrīr Filasṭīn*), un partito di ispirazione secolare e marxista-leninista, con forte propensione rivoluzionaria, impegnato anche nella lotta armata. Gassani aderì da subito al Fronte, di cui fu il principale portavoce dal 1969, occupandosi inoltre della stesura del programma politico e della direzione dell'organo di stampa *al-Hadaf*.

L'impossibilità di accettare l'enormità della *Naksa* porterà Kanafānī a reagire intensificando ancor più il proprio impegno di scrittore militante: nella raccolta di brevi racconti *An ar-rijal wa-l-banadiq* (*Uomini e fucili*, 1968), in *Umm Sa'd* (1969) e in *Ritorno ad Haifa*, emerge chiaramente l'idea che l'unica risposta possibile sia la lotta armata, la mobilitazione del popolo palestinese, l'insurrezione permanente sostenuta da ogni giovane in grado di imbracciare le armi³⁹⁴.

³⁹² Ghassān Kanafānī, *All That's Left to You: A Novella and Short Stories*, traduzione inglese di Jeremy Reed e May Jayyusi, Interlink, Northampton 2004.

³⁹³ Mouin Rabbani, *Ghassān Kanafānī*, cit., p. 275.

³⁹⁴ Orit Bashkin, *Nationalism as a Cause: Arab Nationalism in the writings of Ghassān Kanafānī*, in Christoph Schumann (a cura di), *Nationalism and Liberal Thought in the Arab East: Ideology and Practice*, Routledge, London 2010, pp. 92–111.

Dopo *Ritorno ad Haifa*, che accrebbe ulteriormente la sua reputazione letteraria e la sua autorevolezza politica, Kanafānī ebbe modo di rappresentare l'Unione degli Scrittori Palestinesi al congresso degli scrittori arabi del 1971, tenutosi al Cairo. Questo fu anche l'anno del suo ultimo arresto, avvenuto per “diffamazione” nei confronti del re Hussein di Giordania e del sovrano saudita Faysal, accusati di non sostenere il popolo palestinese: come il padre, e per lo stesso motivo – l'ostinatezza nel difendere la propria patria, Kanafānī ebbe per tutta la propria vita numerosi problemi con la legge. L'8 luglio del 1972, egli pagò con la vita il proprio impegno politico e militante: insieme alla nipote diciassettenne, fu assassinato in un attentato esplosivo, forse organizzato dal Mossad, che lo considerava un obiettivo per il suo ruolo di primo piano nel Fronte Popolare per la Liberazione della Palestina³⁹⁵. Permane tuttavia qualche sospetto sulla possibilità di un regolamento di conti interno alle fazioni politiche palestinesi³⁹⁶.

Dopo l'omicidio, Kanafānī fu insignito del Premio internazionale per il giornalismo nel 1974, e nel 1975 del Premio Lotus. La vedova Annie rimase a Beirut, dando vita a una fondazione culturale dedicata al marito e permettendo la pubblicazione di numerosi suoi racconti e testi inediti.

III.2.2 La morte come prezzo da pagare e come messaggio ai vivi

Ritorno ad Haifa si apre, come suggerisce il titolo, con la scena di Said e di sua moglie Safiya che rientrano in città dopo venti anni di esilio. La vista dei luoghi della sua amata città fa riemergere in Said, narratore intradiegetico, ricordi legati al trauma della rocambolesca fuga. È attraverso questo lungo flashback, intervallato da brani in cui la narrazione torna al presente, che veniamo a conoscere la storia dell'intera famiglia.

Il flashback riporta inizialmente il protagonista al mattino di mercoledì 21 aprile 1948, quando la prima guerra civile arabo-israeliana è già iniziata da mesi. Poiché il conflitto in altre città si protraeva da tempo, non si tratta del proverbiale fulmine a ciel

³⁹⁵ Isabella Camera D'Afflitto, *Introduzione*, in Ghassān Kanafānī, *Ritorno a Haifa*, cit., p. XIII.

³⁹⁶ Roger Allen, *Introduction*, in Ghassān Kanafānī, *All That's Left to You: A Novella and Short Stories*, cit., p. X.

sereno, ma quando su Haifa iniziano a piovere i primi colpi di mortaio, Said si rende immediatamente conto che la morte incombe sull'intera famiglia. Per un caso sfortunato, egli si trova dalla parte opposta della città rispetto alla casa dove vive con Safiya e i figli: non può pensare a salvare soltanto se stesso, deve cercare di proteggere anche loro.

Said tenta disperatamente di farsi largo in automobile tra la folla dei civili che fuggono, tra i miliziani che si precipitano nelle strade a combattere, tra le bombe che continuano a esplodere. La morte può nascondersi a ogni angolo, è piombata sulla città improvvisa come un temporale, gettando scompiglio al tal punto che Said non riesce a raggiungere la famiglia: i vari posti di blocco e la folla lo sospingono verso il porto, dove la popolazione civile sta imbarcandosi per lasciare al più presto Haifa.

Non è difficile immaginare che l'autore possa aver attinto dalla propria esperienza personale per descrivere le fasi concitate che precedettero l'improvvisa partenza della sua famiglia da Acri (come Haifa affacciata sul mare) nel 1948, quando aveva solo 12 anni.

Il cielo infuocato era squarciato dal rumore degli spari e delle bombe; il bombardamento tuonava ora vicino, ora lontano, come se fossero i rumori stessi a sospingerlo verso il porto. La gente affluiva dalle strade laterali nella via principale, diretta al porto: erano uomini, donne e bambini, carichi di piccole cose o a mani vuote, che piangevano o annaspavano in un cupo silenzio, trascinati da quella confusione vociante. Era ormai perduto in un torrente, in una marea umana. [...] Sopra di lui si alzavano fumo e lamenti, il fragore delle bombe e il grandinare dei proiettili si confondevano con le grida e la voce del mare, con lo scalpiccio dei passi senza speranza e il rumore dei remi tuffati nelle onde.³⁹⁷

Di fronte al rischio, in un momento così drammatico, risalta il coraggio di Said, ma anche la moglie non rimane passiva: resasi conto del pericolo, esce di casa per chiedere informazioni, ma finisce anche lei travolta dalla folla che sta fuggendo verso il porto e così non può tornare a prendere Khaldun, il figlio di pochi mesi rimasto nella culla. È questo il tragico avvenimento su cui si fonda l'idea di fondo del romanzo: che qualcosa di massimamente importante, come un figlio (simbolo del futuro di una famiglia, ma anche di un popolo), sia stato sottratto ai palestinesi in fuga, che dunque non hanno perso "solo" la propria terra. Khaldun verrà considerato morto dai suoi genitori, fino a

³⁹⁷ Ghassān Kanafānī, *Ritorno a Haifa*, cit., pp. 10-11.

quando non si renderanno conto che è stato adottato dalla stessa famiglia di ebrei che ha occupato la loro abitazione.

Mettiamo temporaneamente da parte la vicenda di Khaldun, per indagare il modo peculiare in cui Kanafānī affronta la creazione di personaggi ebrei/israeliani: in *Ritorno ad Haifa*, «Per la prima volta uno scrittore palestinese ricorda e condanna esplicitamente l'Olocausto degli ebrei, e cerca di comprendere le ragioni dell'altro, cerca di capire perché ebrei polacchi, scampati ai campi di sterminio nazisti, sono arrivati in Palestina»³⁹⁸. Si tratta di una differenza che emerge nella seconda parte della produzione letteraria di Kanafānī, quella che inizia appunto dopo la *Nakba*, con il romanzo di cui ci stiamo occupando: il “nemico” dei palestinesi, nei primi racconti e romanzi, non è neppure nominato esplicitamente, è indicato per perifrasi o allusioni, e soprattutto nessun personaggio israeliano o ebreo ha mai un ruolo attivo che permetta al lettore di concepire il suo punto di vista sugli eventi.

In *Ritorno ad Haifa*, per la prima volta, la disfatta del 1967 porta l'autore a dare un volto e una voce al “nemico”, e ciò avviene per mezzo della morte: Miriam, la donna ebrea che ha occupato la casa del protagonista, è infatti una polacca arrivata in Israele dopo essere sfuggita ai campi di sterminio nazisti. È questa caratteristica a suscitare in Said e in sua moglie, quando se la trovano di fronte, una inaspettata empatia, per il rischio corso, per l'ingiustizia che sottintende, e perché il suo destino di esule finisce per somigliare a quello dei palestinesi. Anche Miriam, del resto, riconosce tacitamente una tragica corrispondenza tra la propria storia e quella di Said e Safiya: «sente [...] che la propria tranquillità si basa sull'infelicità altrui»³⁹⁹.

«Da dove siete venuti?»

«Dalla Polonia»

«Quando?»

«Nel 1948»

«Quando, esattamente?»

«Il primo aprile del 1948»

Calò un silenzio pesante, e tutti si misero a guardare dove non c'era niente di importante che attirasse lo sguardo. [...]

³⁹⁸ Isabella Camera D'Afflitto, *Letteratura araba contemporanea – Dalla nahdah ad oggi*, p. 274.

³⁹⁹ Isabella Camera D'Afflitto, *Introduzione*, in Ghassān Kanafānī, *Ritorno a Haifa*, cit., p. XIV.

«Naturalmente noi non siamo venuti a dire “Vattene via di qua”. Ci sarebbe bisogno di una guerra, per questo...».

Safiya lo tirò per una mano, che lasciasse stare quell'argomento, e lui capì. Cercò parole diverse per affrontare la questione:

«Voglio dire che la vostra presenza qui, in questa casa, la nostra casa, mia e di Safiya, è un altro discorso. Noi siamo venuti soltanto per vedere le cose, queste cose nostre...

Forse lei lo può capire».

Disse subito:

«Capisco, ma...»

Di colpo lui perse la calma:

«Sì, ma c'è questo “ma” terribile, spaventoso, mortale e insanguinato...»⁴⁰⁰

Kanafānī suggerisce, pur senza descriverla in modo esplicito, una simmetria di destini che colpisce il lettore: è profondamente ingiusto che l'ebrea polacca occupi quell'abitazione, ma il protagonista si rende conto che lei, come loro, ha scelto l'esilio per scampare alla morte. Questo, va sottolineato, per l'autore non giustifica mai la presenza degli israeliani nelle case degli sfollati palestinesi, tant'è che si fa riferimento alla necessità di scacciarli nell'unico modo possibile («Potete rimanere in casa nostra, per ora. Questa è una cosa che si dovrà risolvere con la guerra»⁴⁰¹, saranno le ultime parole di Said a Miriam), ma avanza l'idea che all'origine dell'ingiustizia di cui sono vittime i connazionali di Kanafānī ci sia un'altra ingiustizia. «Un errore sommato a un altro errore non dà risultato giusto»⁴⁰², come dice Said a Khaldun.

Non vi è, per così dire, una sottrazione di colpa, bensì un'addizione di dolore: il dolore subito dagli ebrei li ha portati a infliggere dolore anche ai palestinesi, e per quanto questo non sia una giustificazione (il “ma” di chi ha occupato la casa sottintende prepotenza: in definitiva non è altro che un “ma noi abbiamo vinto”), permette di inquadrare sotto una luce diversa la colonizzazione.

Il personaggio di Miriam è caratterizzato in modo positivo anche attraverso un'altra scena chiave del romanzo, di nuovo attinente alla morte. L'evento riguarda lei e suo marito, immediatamente dopo il loro arrivo in Israele:

⁴⁰⁰ Ghassān Kanafānī, *Ritorno a Haifa*, cit., p. 23.

⁴⁰¹ Ivi, p. 55.

⁴⁰² Ivi, p. 52.

Per sua moglie Miriam, che da quel giorno era completamente cambiata, la cosa era diversa. Era cambiata da quando, girando intorno alla chiesa di Betlemme, a Hadar, aveva visto due giovani dell'*Haganah*⁴⁰³, che trasportavano qualcosa fino a un camioncino fermo lì davanti. Era stato un attimo, ma aveva visto: appoggiandosi al braccio del marito aveva gridato tremante:

«Guarda!»

[...] I due giovani si asciugavano le mani con i lembi delle camicie color cachi. Sua moglie esclamò:

«Quello era un bambino arabo morto! L'ho visto, era coperto di sangue!».

Lui la condusse sull'altro marciapiede e le domandò:

«Come fai a saperlo, che è un bambino arabo?».

«Non hai visto come l'hanno buttato sul camioncino? Come un pezzo di legno? Se fosse ebreo non farebbero così». ⁴⁰⁴

La pietà di Miriam, il suo disgusto verso il modo in cui i paramilitari trattano i caduti palestinesi, persino nel caso dei bambini, contribuisce a stabilire un'empatia tra Miriam e Said. La morte richiede il massimo rispetto, ed è disumano infliggerla ai bambini: venire meno a queste due tacite regole, riconosciute in sostanza da qualsiasi popolazione, significa commettere atrocità, divenire aguzzini e nemici dell'umanità, qualunque sia la divisa indossata. Non per caso Kanafānī inserisce subito dopo un aneddoto riguardante i nazisti:

Miriam aveva perduto il padre otto anni prima, ad Auschwitz, e prima ancora, quando avevano fatto irruzione nella casa in cui abitava con il marito – in quel momento lui non c'era – si era rifugiata dai vicini del piano di sopra. Così i soldati tedeschi non avevano trovato nessuno, ma scendendo le scale si erano imbattuti nel suo fratellino di dieci anni che stava andando da lei, forse per informarla che il padre era stato portato nel campo di concentramento, e lui era rimasto solo. Di fronte ai tedeschi, il bambino era scappato via di corsa. Lei aveva visto tutto dalla finestrella stretta e lunga delle scale, aveva visto come gli sparavano. ⁴⁰⁵

⁴⁰³ Un'organizzazione paramilitare ebraica, integrata dopo il 1948 nelle forze armate regolari israeliane, internazionalmente note con la sigla IDF (*Israel Defense Forces*).

⁴⁰⁴ Ghassān Kanafānī, *Ritorno a Haifa*, cit., pp. 29-30.

⁴⁰⁵ Ivi, p. 30.

I militari (o paramilitari) israeliani hanno commesso atrocità, e questo non può che scioccare Miriam, fuggita dalla Polonia occupata non certo per veder commettere atti simili, stavolta trovandosi dalla parte dei vincitori, nella Palestina occupata.

L'episodio del bambino palestinese ucciso viene ripreso più avanti, in un altro dialogo, dopo che Said si è sentito rinfacciare di aver abbandonato Khaldun nella culla il giorno della concitata fuga nel 1948. Come già affermato, l'ipotesi principale dei genitori, prima del loro ritorno ad Haifa, è che l'infante sia morto: grande è dunque il loro stupore e la loro commozione nello scoprire che Khaldun è sopravvissuto ed è stato adottato dalla famiglia di Miriam. Potrebbe sembrare una svolta estremamente positiva, ma paradossalmente si rivela il dramma più duro da accettare per Said e Safiya, in quanto il figlio, cresciuto fin dalla più tenera infanzia in una famiglia di ebrei, si chiama adesso Dov e ha completamente rinnegato le proprie origini: pur sapendo già di essere stato adottato, rifiuta di riconoscerli come padre e madre, dichiara di sentirsi in tutto e per tutto un ebreo, e svela di essersi arruolato nell'esercito israeliano.

Khaldun non è morto, ma dal punto di vista dei suoi genitori biologici, è peggio che morto: è stato "conquistato" dal nemico, e adesso impugna le armi contro i palestinesi. Per assurdo – questo è uno dei primi pensieri di Said – potrebbe capitargli di uccidere il fratello maggiore, che è in procinto di arruolarsi nella resistenza palestinese, o di venire ucciso da lui. Messo alle strette, Khaldun/Dov ammette di poter essere figlio di Said e Safiya, ma li rimprovera duramente dicendo loro, in sostanza, che se hanno abbandonato un figlio per vent'anni senza il coraggio di andarselo a riprendere, la colpa di ciò che è accaduto è soltanto loro.

Scosso da questo dialogo, Said suggerisce a Miriam, spostando la questione sul piano simbolico, uno scambio di persona che riprende l'aneddoto del bambino palestinese ucciso dai paramilitari, da cui emerge ancora una volta che tutta la vicenda tende a ridursi all'opposizione essenziale tra vita e morte, e alla ridefinizione di questi termini, interpretabili in modo letterale o metaforico.

«Sa, signora, lei non gli ha detto la verità, e quando gliel'ha raccontata era troppo tardi. Siamo stati noi ad abbandonarlo? Siamo stati noi ad ammazzare quel bambino il cui cadavere, come ci ha detto, è stata la prima cosa che l'ha colpita in questo mondo di quotidiane viltà... Forse quel bambino era Khaldun! Forse quella piccola cosa che morì quel giorno maledetto era Khaldun... Anzi era Khaldun di sicuro e lei ci ha

mentito, dicendo che Khaldun è lui, perché invece è morto, e questo qui è semplicemente un bambino orfano che lei ha trovato in Polonia, o in Inghilterra».⁴⁰⁶

È chiaro che Said non crede davvero che Khaldun sia morto, tantomeno che fosse *quel* bambino, ma qui sta affermando che sia pure con mezzi diversi da proiettili e bombe, il piccolo abbandonato nella culla sia stato “ucciso” dagli israeliani, che hanno completamente cancellato la sua identità.

Per comprendere appieno il senso di questa morte simbolica, dobbiamo confrontarla con quella concreta di un altro personaggio, Badr, fratello di un palestinese di cui Said è venuto a sapere la storia. È Said stesso a raccontarla alla moglie, appena prima che incontrino Khaldun.

Suo fratello Badr era stato il primo ad arruolarsi nella zona di Agmi, in quella prima settimana di dicembre del 1947. Allora la casa era diventata il luogo di riunione di tutti i giovani che a quell'epoca frequentavano il campo sportivo della chiesa ortodossa, poi era cambiato tutto; Badr si era gettato nella lotta come se avesse atteso quel giorno fin dall'infanzia. Il 6 aprile del 1948 Badr veniva condotto a casa, portato a spalle dai suoi compagni: aveva ancora la pistola alla cintola, mentre il fucile era rimasto sulla strada di Tell Rish, distrutto dalla stessa bomba che aveva dilaniato il suo corpo.⁴⁰⁷

In poche righe, Kanafānī riesce a racchiudere l'intera esistenza di un ragazzo palestinese come tanti altri, che dai normali giochi tra coetanei è passato durante la prima guerra civile arabo-israeliana a morire con le armi in pugno. Nella descrizione dei funerali e di ciò che segue, è percepibile l'orgoglio dell'autore, che nota come un caduto diventi per l'intero popolo, ma in particolare per i bambini, un simbolo e un esempio: «La gente del quartiere di Agmi accompagnò alla tomba la salma di Badr, come è dovere dei compagni di un martire»⁴⁰⁸; al corteo funebre, il cartello su cui è scritto che Badr è morto da martire per la liberazione della patria è retto da un bambino, mentre altri due sorreggono la sua fotografia.

⁴⁰⁶ Ivi, p. 49.

⁴⁰⁷ Ivi, p. 38.

⁴⁰⁸ *Ibidem*.

Al termine della cerimonia la fotografia è listata di nero in segno di lutto, e la madre di Badr, per rispetto, dopo averla appesa in soggiorno toglie ogni altro quadro dalle pareti della stanza. La fotografia appesa di fronte alla porta diviene meta di visitatori che chiedono di entrare a vederla, per fare le condoglianze. Già da questo dettaglio, si può notare come la morte sia diventata un'occasione per rinsaldare i rapporti sociali, e per tesserne di nuovi, sempre nell'ottica di un ampio sostegno popolare alla lotta armata. La casa verrà successivamente affittata da un palestinese, uno dei pochi rimasti dopo la presa di Giaffa da parte degli Israeliani, ed è qui che Kanafānī fa emergere uno degli aspetti più interessanti in merito alla vicenda di Badr:

Ho trovato conforto nella fotografia, quando l'ho vista: ho trovato un compagno che mi rivolgeva la parola, mi parlava e mi faceva ricordare le cose di cui ero fiero, quelle che mi sembravano le più importanti della nostra vita. Così ho deciso di affittare la casa: a quell'epoca – esattamente come oggi – mi sembrava che, per un uomo, trovarsi con un compagno che ha preso le armi ed è morto per la patria, fosse una cosa preziosa, di cui non si può fare a meno. Forse è stata una forma di lealtà verso chi ha combattuto. Sentivo che, se lo avessi lasciato, sarebbe stato un tradimento che io stesso non avrei mai potuto perdonare.⁴⁰⁹

L'uomo definisce il morto «un compagno che mi rivolgeva la parola, mi parlava e mi faceva ricordare le cose di cui ero fiero», attribuendogli azioni che palesemente riguardano la sfera d'azione di un vivo. Abbiamo dunque un morto che agisce metaforicamente come vivo, ma sarebbe riduttivo interpretare il brano limitandoci a questo aspetto: ciò che rende la fotografia di Badr capace di “agire” sul nuovo inquilino come farebbe un amico in vita, è precisamente il fatto di essere morto. È il martirio di Badr che “parla”, che spinge a ricordare il coraggio e l'orgoglio del popolo palestinese. È in questo paradosso che si racchiude il rapporto con la morte testimoniato da *Ritorno ad Haifa*, e in generale dalla seconda fase della narrativa di Kanafānī. «Soltanto negli scritti posteriori al 1967 – e non si tratta di una semplice coincidenza – la morte non appare più un'inutile evasione, ma viene presentata, via via con maggior fervore patriottico, quale prezzo del sacrificio da compiere per liberare la patria perduta»⁴¹⁰.

⁴⁰⁹ Ivi, p. 40.

⁴¹⁰ Isabella Camera D'Afflitto, *Introduzione*, in Ghassān Kanafānī, *Ritorno a Haifa*, cit., pp. XII-XIII.

Per Kanafānī, i morti testimoniano le virtù necessarie ai vivi, indicano loro la strada da seguire – quella della lotta armata che non arretra nemmeno di fronte all'estremo sacrificio, parlano di cose che sono «le più importanti della nostra vita» perché per un palestinese non v'è nulla di concretamente più importante che lottare per la propria terra (la quale, abbiamo già visto commentando *Uomini sotto il sole*, è sia una conquista concreta che la rappresentazione di un'identità). Un martire ispira questi sentimenti in un modo a cui un vivo non può giungere, perché proprio perdendo la propria vita ha dimostrato di mettere la Palestina e il popolo palestinese al di sopra di tutto, anche di se stesso. A tal punto il martirio di Badr è un messaggio rivolto al popolo nel suo insieme, che suo fratello ammette di non aver diritto di portare via con sé la fotografia, e la restituisce infine ai proprietari dell'abitazione: «Siamo vissuti con lui e lui è vissuto con noi, ed è diventato parte di noi»⁴¹¹, gli dice l'uomo, ammettendo che tutta la famiglia è rimasta sconvolta dopo aver visto la parete vuota.

Per comprendere la concezione altruistica della morte fatta propria da Kanafānī, soprattutto a partire da *Ritorno ad Haifa*, è utilissimo soffermarci sulle parole pronunciate dallo scrittore durante un'intervista con un giornalista occidentale, pochissimi giorni prima dell'attentato terroristico in cui fu assassinato:

Of course death means a lot. The important thing is to know why. Self-sacrifice, within the context of revolutionary action, is an expression of the very highest understanding of life, and of the struggle to make life worthy of a human being. The love of life for a person becomes a love for the life of his people's masses, and his rejection that their life persists in being full of continuous misery, suffering, and hardship. Hence, his understanding of life becomes a social virtue, capable of convincing the militant fighter that self-sacrifice is a redemption of his people's life. This is a maximum expression of attachment to life.⁴¹²

La dimensione sociale della morte di Badr, che diviene prima un simbolo innalzato dai bambini, poi un'occasione di rinsaldare legami sociali, e infine una presenza “viva”, fonte di riflessione e orgoglio per una famiglia rimasta nella città conquistata dagli

⁴¹¹ Ghassān Kanafānī, *Ritorno a Haifa*, cit., p. 41.

⁴¹² Hilary Kilpatrick, *Introduction*, in Ghassān Kanafānī, *Men in the Sun and Other Palestinian Stories*, cit., p. 15.

israeliani, è da intendersi come conseguenza di questa lettura altruistica del martirio. Un palestinese non combatte per sé, combatte e se necessario muore per dare una dignità e una speranza alla vita di chi resta. Naturalmente, in termini pratici questo può essere vero anche per la lotta partigiana che costituiva lo scenario del primo capitolo della presente ricerca, ma ciò che segna la differenza è l'enfasi posta da Kanafānī su tale aspetto.

Il fatto che Badr, come Khaled (il figlio di Said e Safiya che vuole arruolarsi come *fedayyn*), sia giovane, non è un dettaglio che possa essere tralasciato: poiché i romanzi e i racconti di Kanafānī mantengono una doppia chiave di lettura, letterale e simbolica, l'aspetto generazionale è da considerarsi un segno della speranza che il popolo palestinese può riporre nel futuro, a cui si contrappongono le colpe degli adulti e degli anziani. *Ritorno ad Haifa* non è il primo romanzo in cui Kanafānī attribuisce alla propria generazione, e a quella precedente, la responsabilità di non aver saputo combattere⁴¹³: dal suo punto di vista perdere è legittimo, ma arrendersi non lo è mai.

Said giunge a questa consapevolezza nel finale, quando afferma:

Cerco la vera Palestina. La Palestina che vale più dei ricordi, più di una penna di pavone, di un bambino e dei segni di una matita sul muro delle scale. Mi stavo dicendo, tra me e me: "Che cos'è la Palestina per Khaled?". Per lui che non conosce il vaso, né la fotografia, né le scale, né Halisa e nemmeno Khaldun? E malgrado ciò gli sembra che valga la pena di prendere le armi e morire per lei. E Per noi invece, per me e per te, è soltanto la ricerca di roba coperta dalla polvere dei ricordi. Guarda che cosa abbiamo trovato, sotto questa polvere... Ancora polvere! Ma noi abbiamo sbagliato a credere che la patria fosse soltanto il passato. Per Khaled invece, per lui, la patria è il futuro, e la differenza è talmente grande che Khaled ha deciso di prendere le armi»⁴¹⁴.

Qui Kanafānī, attraverso le parole del capofamiglia, intende segnare una differenza netta tra generazioni, differenza che ancora una volta trova il suo fulcro nel rapporto (individuale o collettivo) con la morte. Se prima di tornare ad Haifa Said aveva vietato al figlio maggiore Khaled di diventare un *fidayyn*, per timore di perderlo, dopo aver visto il proprio figlio minore vivo ma alienato da Israele (come la vecchia abitazione

⁴¹³ Isabella Camera D'Afflitto, *Simbolo e realtà in Ghassān Kanafānī*, cit., p. 40.

⁴¹⁴ Ghassān Kanafānī, *Ritorno a Haifa*, cit., p. 54.

e tutto ciò che contiene), muta radicalmente idea: è la nuova generazione l'unica speranza per la Palestina – e dunque per il popolo nel suo insieme, quella nuova generazione che non ha paura di morire in battaglia. I genitori, i nonni, devono prendere esempio da loro, superare la paura della morte, del lutto: il romanzo è così una lenta presa di coscienza da parte di Said, sul fatto che perdere un figlio in guerra è assai preferibile a perderlo come è avvenuto con Khaldun. Per questo, rivolgendosi a Miriam, Said le dice: «Sa una cosa, signora? Credo che il prezzo lo pagherà ogni palestinese, so che molti hanno pagato con i loro figli, e ora so che anch'io ho pagato con un figlio, in modo strano, ma anch'io ho pagato... Questa è stata la mia prima quota, ed è una cosa che sarà difficile da spiegare»⁴¹⁵.

Da morto, un figlio continuerebbe a vivere nella lotta di chi verrà dopo, così come ha fatto il martire Badr, che – come abbiamo visto – appare per certi versi più vivo di altri personaggi. La morte si disvela dunque in *Ritorno ad Haifa*, come il prezzo che il popolo palestinese deve necessariamente pagare per la propria libertà, per riavere la propria terra, e contemporaneamente è un messaggio rivolto ai vivi, un monito che dice esattamente questo: è necessario che facciate come noi, che siate disposti a dare altruisticamente la vita per la patria, perché senza la lotta saremo “morti” in un senso peggiore.

III.3 *Gli alberi e l'assassinio di Marzùq* (1973), di 'Abd al-Rahmān al-Munīf

III.3.1 'Abd al-Rahmān al-Munīf

The Arab world is going through a period of change, involving much insecurity, a historical stage replete with contradictions, dissension and struggle. All these things make the novel, as a mode of expression, more capable than any other genre of recording the inner dynamism

⁴¹⁵ *Ibidem.*

involved; even perhaps of participating in the focusing of that dynamism in a particular direction.⁴¹⁶

L'ultimo degli autori che prenderemo in considerazione in questa ricerca è il giordano 'Abd al-Rahmān al-Munīf, le cui notizie biografiche, pur essendo meno dettagliate, presentano interessanti punti di contatto con quelle di Kanafānī e Maḥfūz, benché quest'ultimo non appartenga alla stessa generazione.

Munīf nacque ad 'Amman nel 1933, da padre saudita, morto poco dopo la sua nascita, e madre irachena. Anche Munīf, come Kanafānī, visse fin dall'infanzia alcuni drammatici avvenimenti legati a conflitti geopolitici: l'anno della sua nascita corrisponde alla storica concessione, da parte dell'Arabia Saudita, dei diritti sulla ricerca del petrolio all'americana Californian Arabian Standard Oil Company⁴¹⁷, e se questo può essere considerato un fatto simbolico (Munīf, ad ogni modo, si occuperà in *Città di sale*⁴¹⁸ e in numerosi saggi dello sfruttamento delle risorse petrolifere arabe), ben più concreto è l'aver vissuto da adolescente il conflitto arabo-israeliano del '48, di cui abbiamo già parlato nel precedente paragrafo, e che ritroveremo anche ne *Gli alberi e l'assassinio di Marzūq*.

Anche a causa delle origini materne, nel 1952 Munīf si trasferì a Baghdad, per studiare giurisprudenza. Qui prese la cittadinanza irachena e aderì al partito Ba'th (*Ḥizb al-Ba'th al-'Arabī al-Ishtirākī*), di ispirazione socialista e panaraba (altro punto in comune con Kanafānī, che militava all'epoca nel Movimento Nazionalista Arabo), ma attivo soprattutto in Iraq e Siria. Il suo attivismo politico si esplicitò inoltre nella partecipazione alle forti proteste per la firma da parte della monarchia irachena del Patto di Baghdad (1955), con il quale l'Iraq si impegnava in una alleanza difensiva con Regno Unito, Pakistan, Iran e Turchia. Si trattava dell'ennesima iniziativa volta ad aumentare

⁴¹⁶ 'Abd al-Rahmān al-Munīf, intervista citata in Muḥammad Muṣṭafā Badawī, *Modern Arabic literature*, Cambridge University Press, Cambridge 1992, p. 216.

⁴¹⁷ Abdul-Hadi Jiad, *Abdul-Rahman Mounif, Novelist and political activist who highlighted the Arab plight* <https://www.theguardian.com/news/2004/feb/05/guardianobituaries.booksobituaries>, «The Guardian», 05/02/2004, ultimo accesso il 31/08/2021.

⁴¹⁸ 'Abd al-Rahmān al-Munīf, *Città di sale*, traduzione di Cinzia Bonadies, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2007 [prima ed. in lingua araba 1984].

l'influenza occidentale sul Medio Oriente e sui paesi musulmani, che naufragherà – almeno per quanto riguarda l'Iraq – a causa del colpo di stato militare del '58.

Espulso dall'Iraq per aver partecipato alle proteste del '55, Munīf si trasferì nell'Egitto di Nasser, al Cairo – città in cui nello stesso periodo risiedeva Maḥfūz. Qui continuò gli studi, terminati nel '58 con la laurea in Giurisprudenza, a cui farà seguito nel '61 un dottorato in economia petrolifera ottenuto in Jugoslavia⁴¹⁹. Tornò quindi in Siria per lavorare come consulente in materia di estrazione e uso del petrolio, presso il ministero dell'Economia; un fatto, come vedremo, tutt'altro che trascurabile anche per lo sviluppo della sua carriera di autore.

Come Kanafānī, Munīf era un intellettuale geloso della propria libertà di pensiero e di parola, dunque difficilmente compatibile con la situazione politica del Medio Oriente di quegli anni. Nel 1963, gli fu ritirata la nazionalità saudita per aver criticato il governo⁴²⁰. Il suo esordio letterario arrivò relativamente tardi, nel 1973 – all'età di quarant'anni, dopo aver lasciato l'impiego come consulente economico per trasferirsi a Beirut (altra analogia con Kanafānī) e dedicarsi all'attività di giornalista e scrittore: il romanzo era *Al Ashjar wa-ighthiyal Marzuq*, che approfondiremo nel prossimo paragrafo.

L'ottima accoglienza da parte del pubblico e della critica, uniti agli incoraggiamenti del poeta palestinese Jabrā Ibrāhīm Jabrā, convinsero Munīf a proseguire e intensificare la propria attività di scrittore e saggista: nello stesso pubblicò un trattato sulle opportunità economiche offerte dallo sfruttamento del petrolio nei territori arabi (*Mabda al-musharaka wa-tamin al-bitrul al-arabi*), cui seguiranno, a un ritmo sorprendente, *Qissat hubb majusiyya (Una storia d'amore mitologica, 1974)*, *Sharq al-Mutawassit (A est del Mediterraneo, 1975)*, *Al-bitrul al-arabi, musharaka aw at-tamin* (saggio del 1975, ancora di argomento economico sul petrolio), *Hina tarakna al-jisr (Quando lasciammo il ponte, 1976)*, *Tamin al-bitrul al-arabi* (saggio del 1976, sul petrolio), *An-nihayat (Conclusioni, 1977)*, e *Sibaq al-masafat at-tawila (La gara delle lunghe distanze, 1979)*.

⁴¹⁹ Abdul-Hadi Jiad, *Abdul-Rahman Mounif, Novelist and political activist who highlighted the Arab plighthttps*, cit.

⁴²⁰ Isabella Camera d'Afflitto, *Postfazione*, in 'Abd al-Rahmān al-Munīf, *Gli alberi e l'assassinio di Marzūq*, traduzione di Maria Avino e Isabella Camera d'Afflitto, Ilisso, Nuoro 2004 [prima ed. in lingua araba 1973], p. 329.

Tra i temi principali che emergono in queste opere di narrativa c'è quello della libertà, non solo dall'oppressione straniera ma dall'autoritarismo di certi governi, e dalle pressioni sociali. Come intellettuale, anche Munīf dunque si pose il problema dell'indipendenza di pensiero nel contesto arabo degli anni Sessanta. Questa prolifica attività di scrittore e saggista procedette in parallelo con il lavoro di giornalista, iniziato a Beirut nel '73 e proseguito tra il 1975 e il 1981 a Baghdad, come direttore per una rivista irachena di studi economici, *al-Naft wa al-Tanmiya* (Petrolio e sviluppo). Fu costretto a lasciare il lavoro al ministero, il partito Ba'th e l'Iraq all'inizio degli anni Ottanta, per la sua opposizione alla guerra con l'Iran, trasferendosi prima in Francia e dal 1986 in Siria, a Damasco, dove rimase a trascorrere gli ultimi anni di vita, dedicandosi quasi esclusivamente alla scrittura⁴²¹.

Città di sale (*Mudun al-milh*), considerato insieme a *Gli alberi e l'assassinio di Marzūq* il suo capolavoro, uscì suddiviso in cinque volumi, dal 1984 al 1989. La trama è incentrata sui cambiamenti della società saudita, che proveniva da una tradizione beduina, in seguito all'espansione dell'economia basata sul petrolio. Scrivendo in arabo classico, ma lasciando nei dialoghi le variazioni dialettali legate alla provenienza dei personaggi, Munīf racconta la vita delle comunità beduine prima che arrivasse la Californian Arabian Standard Oil Company a estrarre il petrolio dal deserto e dalle oasi remote. Già nel secondo volume, ambientato negli anni Cinquanta, il capitalismo, con la sua coda di profittatori e corruzione, sta cancellando lo stile di vita e i valori tradizionali dei sauditi. È evidente il parallelo con alcune delle tematiche più care a Maḥfūz, con la differenza che in *Città di sale* la colonizzazione culturale e gli intrighi politici non riguardano un ambiente urbano, e sfociano talvolta in guerre fra tribù beduine. «Abd al-Rahman Munīf depicts the story of oil in the Arab world, its rise in a vast, forgotten stretch of sands in what is now the Gulf countries, and its consequent arrival at a central place on the Arab map, decked with luminous cities and all the luxury that wealth can buy»⁴²², sintetizza Jayyusi, sottolineando la dimensione epica dell'opera.

⁴²¹ Abdul-Hadi Jiad, *Abdul-Rahman Mounif, Novelist and political activist who highlighted the Arab plight* <https://www.orientalstudies.ox.ac.uk/>, cit.

⁴²² Salma Khadra Jayyusi, *Modern Arabic fiction: an anthology*, Columbia University Press, New York 2005, p. 28.

It has been, indeed, a very strange epoch in Arab life, marked by great changes in opposite directions and by exorbitant contradictions. All this has been minutely and creatively depicted by a master novelist, bringing this massive experience into focus and giving it the garb of a twentieth-century epic. No matter what changes will happen to Arab life in the Gulf in the coming few decades, perhaps altering the present scenario completely, this grotesquely bizarre epoch will remain, thanks to Munīf, alive in the memory of many Arab generations to come.⁴²³

Città di sale ebbe grande popolarità nei paesi arabi, ma il governo saudita vietò la vendita dei cinque volumi. Contemporaneamente, e negli anni Novanta, uscirono *'Ālam bi-lā ḥarā'īṭ* (*Un mondo senza carte geografiche*, 1982), *Al-ān hunā aw šarq al-mutawassiṭ marrah uḥrā* (*Ora, qui, o all'est del Mediterraneo, ancora*, 1991), mentre tra i saggi si segnalano *'Urwat al-zaman al-bahi* (1997), *Bayna al-ṭaqāfah wa al-siyāsah* (*Tra cultura e politica*, 1998), e *Law'at al-ḡiyāb* (*Il dolore dell'assenza*, 1998). Un tema che troveremo in *Gli alberi e l'assassinio di Marzūq* e che attraversa tutta la produzione narrativa di Munīf, compresa *Città di sale*, è quello del cittadino costretto a vivere schiacciato tra l'oppressione, la corruzione e la violenza di un regime autoritario⁴²⁴, e l'ingerenza economica e politica dell'Occidente, che vorrebbe sfruttare le risorse dei paesi arabi e ridurre la loro cultura alla propria. Egli ha inoltre scritto pagine importanti sulla questione del conflitto palestinese, sul rispetto dei diritti umani, e tra gli autori arabi suoi contemporanei, è stato praticamente il solo a sollevare con forza la questione dell'ambientalismo (centrale in *Gli alberi e l'assassinio di Marzūq*), del rispetto della natura da coniugare allo sviluppo economico e sociale. Ciò non gli ha impedito di avere sulla natura opinioni sfaccettate e lontane da ingenuità, come dimostrano le vicende narrate nel già citato *An-nihayat*⁴²⁵.

Nel suo autorevole saggio sulla letteratura araba contemporanea, Jarryusi definisce Munīf «the most contemporary of Arab novelists»⁴²⁶, un'opinione condivisa da Badawī,

⁴²³ Ivi, p. 37.

⁴²⁴ Geula Elimelekh, *Freedom and Dissidence in the Arabic Prison. Novels of 'Abd al-Raḥmān Munīf*, «Die Welt des Islams», 52/2, 2012, pp. 166-182.

⁴²⁵ Muḥammad Muṣṭafā Badawī, *Modern Arabic literature*, cit., p. 209.

⁴²⁶ Salma Khadra Jarryusi, *Modern Arabic fiction: an anthology*, cit., p. 37.

che per l'incorporazione in alcune opere di brani di epoche diverse o imitazioni di tali stili, lo definisce uno dei più innovativi scrittori arabi⁴²⁷.

Munīf's audacious venture is one that has not yet been explored fully in other creative prose literature. His great worth as a writer stems, first and foremost, from the unique distinction of being a pioneer who has seen the absurd mode of a new way of living and the impossibility of its enduring, and who has assessed the obstacles thrown by it in the way of the once steadfast march of twentieth-century modernity in the Arab world.⁴²⁸

Quasi coetaneo di Kanafānī, Munīf rappresenta per certi versi un'epoca più recente della letteratura araba (in questo, ovviamente, può aver pesato anche il fatto che la vita dello scrittore palestinese è stata interrotta all'inizio degli anni Settanta). Tra i due è però palese una certa affinità tematica:

In those countries with elaborate agricultural networks, the confrontations and crises caused by this situation naturally become a prominent topic for the novel. It is perhaps hardly surprising that many novelists - themselves city-dwellers and advocates of change - tend to portray provincial society as a place of stagnation, stubbornly resisting the forces of change. It is in the desert that the city is at its most distant and alien, and the symbolic potential of this environment as both protector and destroyer is richly explored by both Kanafānī and Munīf.⁴²⁹

Pur essendo stato tra i maggiori critici di Saddam Hussein e del suo regime, Munīf si oppose fermamente, nell'ultimo periodo della sua vita, all'invasione americana dell'Iraq, considerata una forma moderna di colonialismo e imperialismo. Nel 1998, fu insignito al Cairo del riconoscimento come miglior romanziere arabo. È morto all'età di 71 anni, per un infarto, il 24 gennaio del 2004 a Damasco.

⁴²⁷ Muḥammad Muṣṭafá Badawī, *Modern Arabic literature*, cit., p. 215.

⁴²⁸ Salma Khadra Jayyusi, *Modern Arabic fiction: an anthology*, cit., p. 37.

⁴²⁹ Muḥammad Muṣṭafá Badawī, *Modern Arabic literature*, cit., p. 217.

III.3.2 L'onnipresenza della morte

Gli alberi e l'assassinio di Marzùq, esordio letterario di Munīf, può essere descritto come un romanzo in due parti, costruito attorno ai temi della propaganda politica e dell'ipocrisia sociale nella società araba (in particolare quella delle città), e dei cambiamenti prodotti dallo sviluppo economico sul territorio (il cui significato simbolico è stato già trattato nel paragrafo su Kanafānī) e sulla popolazione delle zone rurali. La prima parte è ambientata nella carrozza di un treno, in cui per caso fanno conoscenza Mansūr, un professore che vive in città e sta lasciando il paese a cui è diventato insofferente, e Elyas, un ex contadino cristiano che ha perso il possesso di un bosco ereditato dal padre; mentre la seconda è un lungo flashback e flashforward sulla vita di Mansūr prima e dopo il viaggio in treno, con inserti riguardanti la guerra arabo-israeliana del '48 e un successivo conflitto armato, a cui egli partecipa come soldato e come testimone. La vicenda termina tragicamente con il suo internamento in un ospedale psichiatrico, dopo essere stato sopraffatto dalle contraddizioni della società araba, sintetizzate nell'assassinio politico di un amico e collega professore, Marzùq. Il luogo di ambientazione non è nominato esplicitamente, ma tutto lascia pensare che le vicende si svolgano tra la Giordania e l'Iraq.

Il tema della morte emerge con straordinaria ricorrenza nelle pagine del romanzo di Munīf, spesso legato simbolicamente agli effetti del potere politico, economico, o alle pressioni sociali che limitano la libertà dei personaggi. La morte è parte essenziale della vita di Elyas: egli la infligge più volte, e più volte sono colpite persone a lui care, come in una sorta di battaglia metaforica tra diversi valori e settori della società araba, rappresentati da ciascun personaggio.

All'inizio del viaggio in treno, Elyas e Mansūr parlano dei motivi che li hanno portati su quel mezzo diretto all'estero, e il primo lascia intendere di essere un contrabbandiere che ha intenzione di passare illegalmente la dogana. Con loro c'è un altro passeggero, un commerciante, verso il quale provano un'antipatia apertamente ricambiata, tanto che dopo breve tempo, infastidito dal fatto che loro stiano bevendo un alcolico⁴³⁰ (*araq*), il commerciante lascia la cabina per spostarsi in un altro

⁴³⁰ Sia il commerciante che Mansūr sono musulmani.

scompartimento. La situazione non sembra grave, ma Mansùr sadicamente instilla in Elyas il dubbio che il commerciante possa avere intenzione di denunciarlo ai doganieri, e che dunque sia necessario ucciderlo.

La sproporzione tra il rischio, del tutto ipotetico, e l'assassinio proposto come soluzione, è talmente ampia da lasciar pensare che possa trattarsi di uno scherzo di cattivo gusto, da ubriachi. Elyas – pur rifiutando – finisce però per prenderlo sul serio.

«L'importante adesso è che tu faccia qualcosa per impedirgli di parlare».

«Cosa dovrei fare?»

«Ucciderlo, sì, devi ucciderlo, poi forzi le porte dello scompartimento e getti il cadavere sui binari. Per questa notte nessuno scoprirà niente».

[...]

«Tutta la faccenda non merita un omicidio!»

«Come credi, ma ricordati che ti avevo avvertito».

«Tu continui a scherzare, lo sai bene che non si può uccidere una persona soltanto perché non beve l'*araq*».

«Se questa non è una ragione sufficiente, per che cos'altro si dovrebbe uccidere un uomo?»

«Questo è ciò che è accaduto sempre in tutto il mondo»

«Uccidere?»

«Sì, uccidere».⁴³¹

Se si trattasse di un episodio isolato, potremmo considerarla soltanto una conversazione surreale provocata dagli effetti dell'alcol, ma la lettura del romanzo rivela ben presto che la vita di Elyas è così fortemente intessuta di morte, che egli una volta iniziata a raccontare la propria storia ci si imbatte di continuo. I casi sono così numerosi, che sarebbe impossibile citarli tutti – si può affermare che quasi in ogni pagina, la morte compaia sotto varie forme (come metafora, aneddoto, simbolo, evento, ecc.).

Per esprimere il proprio rapporto con l'ex mestiere di contadino, ad esempio, Elyas dice «Morirò prima di loro, così saranno costretti a scavarmi la fossa, questo mi eviterà di usare di nuovo la vanga»⁴³², e conclude l'affermazione citando ciò che disse un suo zio sul letto di morte. Il sentimento che lo guida maggiormente nella vita è quello

⁴³¹ 'Abd al-Rahmān al-Munīf, *Gli alberi e l'assassinio di Marzūq*, cit., p. 32.

⁴³² Ivi, p. 36.

della vendetta, da quando ha perso al gioco d'azzardo il bosco del padre, il quale gli aveva fatto promettere di non tagliare le piante per nessuna ragione, o «il mio corpo si rivolterà nella tomba»⁴³³.

È per vendetta che di notte Elyas entra nella proprietà di Zaydàn, il contadino che ha vinto il bosco a carte, e sgozza con un coltello almeno cento delle sue pecore. Quando egli – attirato dai belati – si reca a vedere cosa sta succedendo, Elyas gli punta il fucile:

«Se avanzi di un solo passo – lo minacciai – ti uccido». Lui si immobilizzò dov'era, in preda alla paura, incapace persino di fiatare. Gli andai vicino, lo fissai negli occhi atterriti, poi gli afferrai il collo e strinsi forte con l'intenzione di ucciderlo, senonché un'idea pazzesca mi balenò nella mente proprio in quel momento: «Zaydàn, non ti ucciderò - gli dissi -. Potrei, ma non lo farò». [...] Mi supplicò, mi disse che lui non li voleva, gli alberi, e che non avrebbe preteso nessun risarcimento per le pecore, volva solo che lo lasciassi andare, ma io non lo lasciai, gli dissi che doveva scegliere tra morire o spogliarsi.⁴³⁴

Come impazzito, Elyas tortura Zaydàn nudo usando un ramo per incidergli su tutto il corpo segni che restino per sempre, a testimonianza di quello che potrebbe fargli se tagliasse anche uno solo degli alberi, dopo di che lascia il paese e va a vivere come eremita sulle montagne soprastanti. Tornerà al paese soltanto quattro anni dopo, richiamato da un altro episodio di morte: un pastore sale fino alla sua grotta per dirgli che la madre è in fin di vita e desidera vederlo per l'ultima volta. Si tratta di un trucco, architettato dalla madre stessa per convincerlo a tornare a vivere normalmente, ma Elyas risponde che se vedesse di nuovo Zaydàn dovrebbe ucciderlo e che non sopporterebbe di vivere in un posto dove non crescono alberi (quella lasciategli da suo padre era infatti l'ultima coltivazione di questo tipo: i contadini hanno scelto di radere al suolo gli alberi del villaggio per profitto). Come nota Elimelekh, l'albero diviene qui un simbolo della vita rurale, delle radici culturali “uccise” dalla mentalità capitalista trapiantata nelle popolazioni rurali dei paesi arabi⁴³⁵. La drammaticità della situazione di Elyas è accentuata dal fatto che dopo il rifiuto e il ritorno alla vita eremitica, il solito pastore gli porta la notizia della vera morte della

⁴³³ Ivi, p. 38.

⁴³⁴ Ivi, p. 42.

⁴³⁵ Geula Elimelekh, *Existentialism in the Works of 'Abd al-Rahmān Munīf*, «Oriente Moderno», 94/1, 2014, pp. 1-31: 16.

madre: «Prima non voleva morire perché sperava che tu tornassi; oggi è morta perché aveva perso ogni speranza»⁴³⁶.

Elyas racconta a Mansùr di essersi sposato, ma che anche la moglie è morta, durante il parto insieme al bambino. «Urlavo brandendo il coltello in mano. Volevo uccidere colui che aveva fatto morire mia moglie mentre partoriva»⁴³⁷. Munīf sembra offrire una visione in cui, per accumulo, le situazioni di morte si avvitano su loro stesse, moltiplicandosi e rendendo impossibile ogni alternativa, fino al punto in cui il rapporto tra vita e morte nella mente di Elyas si rovescia: «Fui sopraffatto da un piacere intenso e a quel punto ebbi la sensazione che la morte fosse migliaia di volte più bella della vita, e invidiai i morti»⁴³⁸. Persi i genitori, persa la moglie assieme al figlio che doveva mettere al mondo, non gli è rimasto al mondo che un asino verso il quale prova grandissimo affetto: proprio per questo, nella sua logica ormai folle, lo sgozza.

Il desiderio di morte si espande fino a far tentare a Elyas il suicidio, ma poiché intanto è stato arrestato, le guardie della prigione lo salvano. Una volta scarcerato, decide di abbandonare la campagna e recarsi in città, ma la sua ossessione ormai permea l'intera realtà:

Le grandi città nascondono le persone, benché non smettano di distruggerle dentro finché non muoiono. La morte nelle città è una consuetudine che si ripete quotidianamente, perciò non fa più effetto sulle persone e non significa più niente per loro. Invece nei paesini, dove la gente muore solo quando è stanca di vivere, la morte aspetta, come i corvi, in agguato sulla cupola della chiesa, ma a volte può diventare come brace che ti fa bruciare l'occhio e ti fa urlare, e allora anche l'idea di vivere in quei villaggi diventa insopportabile per una persona.⁴³⁹

Elyas s'innamora di un'altra donna, che però una notte fugge da lui. Quando Mansùr gli domanda se abbiano avuto figli, il contrabbandiere risponde «Li ha uccisi, i

⁴³⁶ 'Abd al-Rahmān al-Munīf, *Gli alberi e l'assassinio di Marzūq*, cit., p. 47.

⁴³⁷ Ivi, p. 73.

⁴³⁸ Ivi, p. 74.

⁴³⁹ Ivi, p. 75.

figli»⁴⁴⁰, per poi spiegare che ha volontariamente abortito due volte, ricorrendo a una strega e lasciandosi cadere a terra sulla pancia.

«Facesti passare la cosa senza fare niente?»

«E cosa avrei dovuto fare? Devi sapere, amico mio, che quando una donna ha preso una decisione, una cosa sola potrebbe fermarla!».

«E quale sarebbe?»

«La morte. Sì, la morte è l'unica cosa che fermi una donna».⁴⁴¹

Benché non ci siano inserti in cui i due protagonisti si soffermano a riflettere sulla morte o ne discutono da un punto di vista teorico (filosofico, religioso, esistenziale, ecc.), essa compare così spesso che risulta evidente si tratti dell'argomento attorno al quale l'autore costruisce la prima parte del romanzo, lasciando che sia il lettore a farsi un'idea per mezzo degli eventi narrati. Questa insistenza, unita a una sorta di *understatement* per cui eventi straordinariamente drammatici sono accostati a fatti quotidiani, occupano lo spazio di poche righe e non producono alcuna riflessione o dialogo, produce uno straniamento che è evidentemente nelle intenzioni dell'autore. Senza che la vita di Elyas arrivi a essere presentata come una parodia, Munīf ci porta a percepire la cruda realtà come un'allucinazione, il che costituisce forse un richiamo al finale del romanzo, quando Mansūr impazzisce avendo come chiodo fisso la morte di Marzūq.

Un ultimo episodio significativo è quello in cui Elyas racconta della misteriosa morte di un poliziotto, trovato ucciso vicino a una sorgente. Alcune persone, tra cui lui, vengono accusate dell'omicidio, picchiate ferocemente e incarcerate dalla polizia, che solo più tardi si convince di aver trovato il colpevole, quando un contrabbandiere viene ucciso in uno scontro a fuoco. Emerge qui la brutalità del regime che fa da sfondo alle vicende narrate, in cui la violenza fisica immotivata è all'ordine del giorno, e nessuno si aspetta un briciolo di giustizia.

La seconda parte del romanzo è aperta dalla separazione tra Elyas e Mansūr, causata dalle guardie della dogana che arrestano il contrabbandiere. Rimasto solo, preoccupato dalle indagini delle forze dell'ordine sui rapporti tra lui ed Elyas, il

⁴⁴⁰ Ivi, p. 91.

⁴⁴¹ Ivi, p. 94.

professore ripercorre con amarezza la propria storia personale, facendo però ricorso – a differenza del contrabbandiere – a continui salti temporali in avanti e indietro.

La vita di Mansùr non è dominata dalla morte, tuttavia capita in più occasioni che egli riferisca di considerarsi già morto, ed emerge che l'esperienza della guerra lo ha segnato in modo indelebile, soprattutto mentalmente. Prima di diventare professore di storia, quando era ancora uno studente del liceo in Giordania, si è infatti arruolato per combattere nella guerra arabo-israeliana del '48. «Ho prestato servizio militare all'inferno. [...] Ma dopo aver visto quelli con i turbanti diventare capi dell'esercito e condurlo inesorabilmente alla sconfitta, pensai che ero proprio un cretino»⁴⁴².

La corruzione della società araba è uno dei crucci principali di Mansùr, e riguarda anche il servizio militare, perché chi ha abbastanza denaro può “comprare” l'esonero, evitando così in molti casi la morte: «Il sangue equivale al denaro. Con il denaro si paga il prezzo del sangue, delle donne, della gloria, ci si compra il destino»⁴⁴³.

Allo scoppio della guerra, il giovane Mansùr è preso da fervore patriottico per la causa araba, è impaziente di partecipare, anche se qualcuno gli rimprovera di non essere capace nemmeno di uccidere una mosca⁴⁴⁴. Le notizie che arrivano dalla Palestina sono trionfali, e accendono ancor più gli animi dei giordani:

«Nella notte il nostro esercito ha attraversato la città di Safad, i nostri partigiani avanzano nella piana costiera. Abbiamo già il controllo di Bab al-Wad. Vedrete i prossimi giorni!».

«È venuto il momento della resa dei conti. Gli inglesi sono nostri nemici. Confidiamo in Dio, amici!».

[...]

«Noi arabi siamo coraggiosi come leoni, niente può fermarci. Il problema è che finora non ci siamo potuti governare da soli. Se fossimo stati liberi, se la nostra parola avesse avuto un peso, non sarebbe rimasta pietra su pietra, ma finalmente è venuto il giorno a lungo atteso!»⁴⁴⁵

⁴⁴² Ivi, p. 159.

⁴⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴⁴ Ivi, p. 186.

⁴⁴⁵ Ivi, pp. 186-187.

Il direttore della scuola frequentata da Mansùr (è facile qui ipotizzare l'utilizzo di ricordi dell'autore, quindicenne nel '48) chiede agli studenti se qualcuno intenda arruolarsi come volontario, e tutti gli studenti rispondono di voler partire per la guerra, cantando l'inno a squarciagola. I *mugiahidin* (questa la grafia utilizzata nella traduzione del romanzo) si impegnano ad armare tutti coloro che vogliono partecipare al *Jihād*.

L'effetto destabilizzante del servizio militare, unito a quello della propaganda che proclamando continui trionfi impedisce di metabolizzare la realtà della sconfitta, portano il protagonista verso una dissociazione mentale che esplose in alcuni brani di contenuto sempre più surreale.

Mansùr è morto, sì, morto per sempre!

Alcuni dei suoi amici si erano suicidati, altri erano stati uccisi. Quanto a quelli rimasti vivi, passavano il tempo cercando di far quadrare il bilancio, tormentati dall'incubo costante di venire condotti, a bordo di ambulanze, in quel giardino circondato da cipressi [l'ospedale psichiatrico], oppure al cimitero, con l'accusa di aver contratto abitudini indegne per quella particolare e delicata fase della vita del paese!

Quanto al perché Mansùr sia morto, e quando, nessuno di quelli vivi conosce esattamente la causa. Le versioni sulla sua dipartita sono molteplici e fortemente contrastanti. Alcuni dicono che sia morto di sete, altri che durante il servizio militare fu assalito da una depressione così profonda da rendergli insopportabile ogni cosa, ragion per cui si sarebbe suicidato ingerendo del veleno.

Altri ancora sostengono che Mansùr aveva preso parte a una guerra mentre prestava il servizio di leva, dando prova di una tale codardia e debolezza da indurre il suo comandante a passarlo per le armi. [...] «Muori, cane, la tua viltà farebbe sconfiggere il più potente degli eserciti». Il comandante gli aveva sparato tre pallottole, una delle quali si era conficcata nella parte posteriore del collo, causando il decesso, come annotò il medico del battaglione nel suo referto.⁴⁴⁶

L'idea che il protagonista sia morto e risorto viene ripresa in più punti del romanzo, e diventerà quasi un mantra nella parte finale, venendo però attribuita a Marzùq. Quando, poco dopo l'arresto di Elyas, le guardie della dogana gli domandano se ha qualcosa da dichiarare, Mansùr è tentato di rispondere «Dichiaro che non esisto, che sono

⁴⁴⁶ Ivi, p. 217.

morto tanto tempo fa, in tre parteciparono alla mia sepoltura!»⁴⁴⁷. Oltre al servizio militare, il problema dell'abuso di alcol lo porta in effetti a rischiare seriamente la morte: «Avrei continuato a bere fino al giorno in cui avessi pensato di fracassarmi il cranio e di morire come un cane. Tanto pensavo di essere già morto. [...] La morte è l'unica cosa che non ho sperimentato. Ma può un uomo morire abbandonato come uno straccio vecchio? Può morire e lasciare che i "sedimenti" continuino a vivere come tanti galli da combattimento eccitati?»⁴⁴⁸. A portarlo verso l'autodistruzione e la follia è infine l'amore, reso impossibile dalle circostanze, per una donna conosciuta durante un soggiorno di studio in Belgio, Katherine.

La seconda occasione in cui Mansùr partecipa alla guerra arriva proprio al ritorno dal Belgio: anche se i confini temporali delle vicende sono vaghi, come i riferimenti storici, potrebbe trattarsi del conflitto arabo-israeliano del '56. I ricordi di questi eventi «lo fanno gemere come un bambino»⁴⁴⁹, ed egli al ritorno dopo il conflitto passa il tempo addormentato sulle tombe del cimitero, nel tentativo di farsi rivelare la verità dai morti. «Capisco che possiamo essere stati confitti una volta, anche cento volte; quello che non capisco, però, è come si possa rappresentare la nostra sconfitta come una vittoria! Sì, è questo che non capisco»⁴⁵⁰. Il medico militare lo informa di essere affetto da una grave forma di depressione, in parte dovuta a una scheggia che lo ha ferito alla testa.

Divenuto in seguito un professore universitario di storia, Mansùr è assillato dalla consapevolezza di non poter insegnare davvero la storia del suo paese, perché questa è stata contraffatta alla fonte da chi detiene il potere politico. Pur essendo un libero pensatore, è di fatto un mezzo di propaganda, perché la versione ufficiale scritta sui libri è quella voluta dal regime, e qualsiasi parola contraria detta agli studenti potrebbe procurargli guai seri con la polizia. Come scrive Badawī, «He discovers that authorities continue to impose severe limits on the use of historical interpretation as a means of political and social protest»⁴⁵¹. Verrà infatti licenziato per motivi politici, subendo poi

⁴⁴⁷ Ivi, p. 160.

⁴⁴⁸ Ivi, pp. 168-169.

⁴⁴⁹ Ivi, p. 243.

⁴⁵⁰ Ivi, p. 244.

⁴⁵¹ Muḥammad Muṣṭafá Badawī, *Modern Arabic literature*, cit., p. 202.

l'ostracismo sociale che lo porta – ecco la ragione del viaggio iniziale in treno, a voler emigrare all'estero.

Emerge forse, in merito al disperato tentativo di emigrare, il trauma dell'esilio vissuto in giovane età dall'autore, il senso di sradicamento che può far sentire un uomo separato a vita dalla propria patria, e che può persino rendere più dolorosa la sensazione di essere politicamente oppresso⁴⁵².

Nella parte finale del romanzo, scritta come una sorta di diario con date che però risultano incoerenti (a segnalare lo stato psichico sempre più grave del protagonista), Mansùr inizia a ripetere ossessivamente il nome di Marzùq, un amico che sarebbe stato ucciso, non è chiaro da chi, per motivi politici. «Hanno ucciso Marzùq. Nessuno sa chi lo abbia ucciso né come sia stato ucciso. [...] Marzùq che ha percorso tutta la patria, da nord a sud, da est a ovest, perché loro poi potessero governarla, Marzùq adesso è morto. Ce l'ha una tomba? Qualcuno lo ha seppellito?»⁴⁵³.

L'ex professore inscena un seppellimento simbolico, e giura vendetta all'amico, ma continua a oscillare tra il lutto per la perdita e l'idea che sia ancora vivo. «Ma Marzùq non muore. Quante volte lo hanno picchiato, l'hanno picchiato a sangue, ma lui è rimasto sempre in silenzio, ostinato come un asino... fu lui a definirsi così: un asino. Marzùq non esiste più, adesso. Si sarà trasformato in un uccello o in un'onda marina? Marzùq non è morto. Sfido chiunque a dire il contrario»⁴⁵⁴.

La realtà narrata si va disfacendo, sgretolando, e al lettore non è più dato capire se l'ex collega di Mansùr, professore trentatreenne di geografia, stia diventando – postumo – un suo alter ego simbolico. «Marzùq è morto, la vecchia è morta, io sono morto... non è rimasto nessuno. Ho la sensazione che qualcosa, rimasta finora sepolta nel profondo della mia anima, stia affiorando alla superficie come un denso strato di olio. La mia anima è morta»⁴⁵⁵. Per quanto non sia del tutto chiaro chi è – simbolicamente – morto, quel che è certo è che l'assassino è il regime, con la sua frenesia di soffocare il pensiero libero.

⁴⁵² Geula Elimelekh, *Existentialism in the Works of 'Abd al-Rahmān Munīf*, cit., p. 10.

⁴⁵³ 'Abd al-Rahmān-Munīf, *Gli alberi e l'assassinio di Marzùq*, cit., p. 301.

⁴⁵⁴ Ivi, p. 303.

⁴⁵⁵ Ivi, p. 306.

Conclusioni

Dall'analisi delle dieci opere letterarie, sette di autori italiani e tre di autori arabi, emergono alcune significative differenze in merito al tema della morte, non riconducibili soltanto a scelte stilistiche o convinzioni individuali.

In *Kaputt*, la morte è resa soprattutto attraverso cupi simboli e allegorie che si inseriscono nel contesto del realismo magico. Un tale livello di trasfigurazione della realtà, e dunque anche della morte, negli autori arabi è assente, anche perché la storia della letteratura nella cultura araba ha seguito un percorso diverso, attestandosi su una maggiore verosimiglianza, o su allegorie meno criptiche. Neppure ne *Gli alberi e l'assassinio di Marzuq*, che pure narra la storia di un uomo che arriva a perdere la sanità mentale, troviamo una deformazione del mondo paragonabile a quella messa in atto da Malaparte.

Si può inoltre notare che quest'ultimo fa ampio ricorso a descrizioni di animali, per simboleggiare la morte o il rapporto tra l'uomo e la morte: la linea di confine tra universo zoologico e antropomorfo è abbattuta, ma ciò costituisce in effetti un rimando alla religiosità pagana dell'antichità e, restando in ambito letterario, alla tradizione delle favole in Occidente. Per Malaparte, l'animale possiede a livello simbolico una purezza che l'uomo ha perduto, e che recupera solo nella posizione di vittima impostagli dalla guerra e dalla morte. Maḥfūz, Kanafānī e Munīf, utilizzano talvolta metafore o simboli che collegano il paesaggio alla morte, arrivano in alcuni casi a coinvolgere il mondo vegetale, ma separano in modo netto la morte umana da quella animale. Nella tradizione della letteratura araba non troviamo un Esopo, e anche per motivi culturali e religiosi apparirebbe complicato, per un lettore, concepire unitamente uomini e animali. Quando ne *Gli alberi e l'assassinio di Marzuq* Elyas sgozza l'asino a cui vuole molto bene, è evidente che non ci sia alcun rimando al destino umano: l'asino muore del tutto inconsapevole, senza alcun tratto umanizzante.

Relativamente all'uso del paesaggio per simboleggiare la morte, troviamo invece importanti convergenze tra autori italiani e arabi. In *Kaputt*, la personificazione del giorno che trapassa in notte è sfruttata per trasmettere un'idea di morte che, dopo essersi allargata dagli uomini e dagli animali fino agli oggetti inanimati, si estende fino a includere il paesaggio. Similmente, in *Una questione privata* di Fenoglio le Langhe rappresentano un

universo placido, pacifico, sconvolto dalla violenza cieca della guerra: per l'influenza di quest'ultima, o come reazione, anche la natura diventa capace di una propria violenza, altrettanto furiosa e capace di dare la morte.

La morte inflitta o simboleggiata dalla natura/paesaggio, sia in Malaparte che in Fenoglio, si differenzia però nettamente da quella che colpisce in guerra. In *Una questione privata* la natura reagisce, si vendica, si ribella con violenza, perché offesa e oltraggiata dall'uomo; in *Kaputt*, quando la morte è frutto di un processo naturale, e dunque di volontà esterne, può apparire cruda, ma non porta tracce di crudeltà. Anche nei tre autori arabi presi in esame, la morte in guerra non è mai posta sullo stesso piano di quella provocata da cause naturali, e la simbologia attinente al paesaggio (in particolare al deserto) ne costituisce prova. Semmai, si può affermare che, come in *Kaputt* e nei due romanzi di Fenoglio, anche in *Vicolo del mortaio*, *Ritorno ad Haifa* e *Gli alberi e l'assassinio di Marzuq*, guerra e natura concorrono a portare l'uomo verso il suo destino inevitabile, la morte.

Sia negli autori arabi che in quelli italiani, l'ineluttabilità della morte può condurre a una forma di fratellanza umana. I personaggi positivi di *Vicolo del mortaio*, così come i palestinesi di *Ritorno ad Haifa*, appaiono infatti, talvolta, uniti dallo stesso collante che cementa i gruppi partigiani de *Il partigiano Johnny*: la comune esperienza del rischio, e della perdita di compagni e amici. Si tratta senz'altro di un paradigma che supera le differenze culturali dei due gruppi di scrittori.

Se come esperienza comune la morte unisce i personaggi, le modalità in cui avviene il trapasso, le motivazioni e il contegno tenuto dal defunto, costituiscono al contrario un frequente motivo di distinzione, sufficiente già di per sé a caratterizzare positivamente o negativamente l'individuo. Morire è una certezza per ogni essere umano, resa imminente nei periodi di guerra: dunque l'interrogativo che si pone non è tanto se morire, ma in che modo. In *Una questione privata*, Milton rinfaccia ai fascisti che il loro duce è del tutto incapace di affrontare in modo degno la morte, e ciò basta a qualificarne il valore come persona e come capo. Similmente, nel *Partigiano Johnny* uno dei maggiori timori del protagonista è costituito dalla prospettiva di fare una fine indegna, come nel caso del partigiano siciliano schiacciato da un rimorchio.

La stessa prospettiva si trova in Malaparte, in Pavese, in Meneghello, e nei tre scrittori di lingua araba – del tutto esplicita in *Ritorno ad Haifa*. Così come una morte

eroica è nel *Partigiano Johnny* la strada migliore per donare al mondo una possibilità di riscatto, per dare persino un significato al conflitto («ricordiamoci che senza i morti, ... nulla avrebbe senso»⁴⁵⁶), nel romanzo di Kanafānī un ragazzo palestinese che non avrebbe doti particolari rispetto ai suoi coetanei, diviene un simbolo per il fatto di essere morto con le armi in pugno, e il suo esempio è sufficiente a far scaturire per anni un dialogo interiore nei sopravvissuti. In *Vicolo del mortaio*, si può affermare che i personaggi positivi abbiano un rapporto di rispetto nei confronti della morte, mentre quelli più negativi oltraggiano i defunti.

Ritorno ad Haifa rende più esplicita l'idea che verosimilmente sostiene anche l'importanza della morte eroica nel *Partigiano Johnny*. A renderla eroica, anzitutto, non è un atto di particolare coraggio, ma il suo risultare significativa rispetto alle circostanze del conflitto (certo, non può essere eroico un trapasso accidentale, avvenuto per errore o per incidente, come abbiamo già visto); inoltre, a renderla eroica è la presenza di un sostegno popolare e di una identificazione collettiva. Abbiamo infatti notato come in Kanafānī la morte del martire palestinese sia un'occasione per rinsaldare i rapporti sociali, per tesserne di nuovi, per propagandare la lotta armata: è sufficiente vedere la sua fotografia listata di nero, per far pensare di aver trovato un compagno che pone delle domande, che fa ricordare la presenza di un'ingiustizia, che fa sentire parte di un popolo e una patria.

Tra gli autori presi in considerazione, Kanafānī è quello che maggiormente insiste sul ricondurre le azioni di un morto a quelle di un vivo: il martire palestinese “dialoga” con i proprietari della casa in cui è la fotografia, testimonia le virtù necessarie ai vivi, indica loro la strada da seguire, insegna che cos'è la patria. Un martire, o un eroe, ispira questi sentimenti in un modo che per un vivo è impossibile, perché proprio perdendo la propria vita ha dimostrato di mettere la causa comune al di sopra di tutto, anche della propria esistenza personale. Questa lettura altruistica della morte costituisce un tema fondante per la maggior parte dei romanzi che abbiamo preso in esame: *Il sentiero dei nidi di ragno*, *La casa in collina*, *Una questione privata*, *Il partigiano Johnny*, *Ritorno ad Haifa*, *Gli alberi e l'assassinio di Marzuq*.

⁴⁵⁶ Anna Cellinese, *La Resistenza di Beppe Fenoglio nel paesaggio delle alte langhe piemontesi*, cit., p. 42.

In generale, si può affermare che nei romanzi in lingua araba emerge una visione meno pessimistica della morte, proprio perché più esplicitamente eroica. Ciò è verosimilmente dovuto in parte a differenze culturali e religiose: manca, in Occidente, un corrispettivo dell'idea di *Jihād* – la resistenza al nazifascismo ispira i partigiani a un comune sentire, ma questo comune sentire non poggia su un archetipo così ben scolpito e denso di significati, come è il *Jihād* per le popolazioni di fede musulmana. Inoltre, la maggiore insistenza sull'eroismo da parte della letteratura araba e l'assenza in merito di letture ironiche (su questo punto torneremo tra poco), è da interpretare alla luce del diverso esito avuto dai conflitti. I combattenti di cui narrano Fenoglio, Pavese, Calvino, Malaparte e Meneghello, hanno vinto la loro guerra, hanno sconfitto il nemico. Il loro sacrificio è servito a donare ai vivi un mondo più giusto, dunque diviene possibile, soprattutto a distanza di anni, de-mitizzare quelle morti. I protagonisti dei due romanzi di Kanafānī e Munīf, al contrario, sono segnati dalla sconfitta: la morte dei loro compagni d'armi, impegnati nella guerra contro Israele, non è stata sufficiente a dare la vittoria ai Palestinesi.

Il conflitto arabo-israeliano è considerato da una parte delle popolazioni arabe come una ferita mai rimarginata, come un'umiliazione, talvolta come una guerra soltanto sopita, ma non conclusa. Gli scrittori che ne parlano non possono dunque avere quel minimo di distacco che permetteva a Calvino, Pavese, Fenoglio e Meneghello di considerare il sacrificio e la morte di molti compagni nella prospettiva di un conflitto concluso, e vinto. Kanafānī parla della morte come di qualcosa da infliggere ancora al nemico, che la popolazione palestinese deve imparare ad accettare, perché diversamente non potrà combattere e vincere. Ciò determina una frattura netta tra i romanzi in lingua araba e quelli in lingua italiana, visibile soprattutto nell'assenza di ironia dei primi, in rapporto alla morte in battaglia (mentre l'ironia è ben presente per le cause di morte comuni, come ampiamente evidenziato in *Vicolo del mortaio*), e nell'insistenza sul valore "pedagogico" dell'eroismo, necessario a insegnare a tutti, in particolare alle nuove generazioni, la capacità di resistere e lottare. Abbiamo già visto che per Kanafānī la responsabilità della sconfitta è generazionale, motivata dalla scarsa propensione a proseguire la guerra: perdere è legittimo, arrendersi non lo è mai.

Ne *Ipiccoli maestri*, pubblicato nel 1964 – dunque quasi vent'anni dopo la vittoria della resistenza italiana, troviamo il maggiore esempio di autoironia e anti-eroismo nel

trattare la morte in battaglia. Ciò è motivato solo in parte dal fatto che sopravvivere al conflitto, dopo avervi partecipato, sembra all'autore di per sé un atto antierico, non segno di vittoria ma quasi di codardia. Una delle particolarità de *I piccoli maestri* è infatti che ai partigiani caduti non sono risparmiate descrizioni al limite della mancanza di rispetto: il ridicolo, sottintende l'autore, tocca tutti i destini umani. In questo romanzo, è avanzata anche l'idea che esistano altre forme per infliggere al nemico la morte, come la letteratura («Forse [i fascisti] basterà fucilarli con l'inchiostro»⁴⁵⁷): è un concetto brillante, affascinante, ma che forse può nascere solo dalla penna di un autore che scrive a guerra già vinta, cioè sostanzialmente a nemico già “morto”. Probabilmente non sarebbe servito a molto, al Mansùr de *Gli alberi e l'assassinio di Marzuq*, o alle famiglie palestinesi di *Ritorno ad Haifa*, combattere esclusivamente armati d'inchiostro.

Nel *Sentiero dei nidi di ragno* e in *Ritorno ad Haifa*, si può segnalare la centralità del legame ambiguo tra infanzia e morte. Il romanzo di Calvino ha per protagonista un bambino, Pin, incapace di rendersi conto di quanta crudeltà possa nascondere il mondo degli adulti, e che deve imparare sia a evitare la morte che a infliggerla. Viene evidenziato uno dei paradossi della guerra: chi si trova dalla parte del giusto, deve essere capace di uccidere quanto e più di chi si trova dalla parte del torto. La crudeltà della guerra non lascia di conseguenza spazio per distinzioni nette tra “buoni” e “cattivi”. Per vincere occorre uccidere, e per uccidere, suggerisce Kim (stiamo parlando ancora del *Sentiero*) occorre spogliare il nemico della sua individualità, depersonalizzarlo. Una prospettiva simile emerge nel romanzo di Kanafānī, in cui i bambini hanno un ruolo importante: è attraverso la morte di due bambini che Miriam concepisce un parallelo tra l'oppressione del popolo ebraico da parte dei nazisti, e l'oppressione del popolo palestinese da parte dei militari e paramilitari israeliani: è disumano infliggere la morte ai bambini, e chi commette questa atrocità diviene nemico dell'umanità, qualunque sia la divisa che indossa (questo è ovviamente il punto di vista di Kanafānī). L'autore incentra inoltre la storia sul destino di Khaldun/Dov, il bambino che viene involontariamente abbandonato durante la fuga dall'invasione israeliana, e diverrà poi un soldato di quell'esercito.

Pur non essendo concretamente morto, Khaldun dal punto di vista dei suoi genitori biologici lo è, perché la sua identità è stata cancellata. Per questo, se prima di tornare ad

⁴⁵⁷ Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, cit., p. 218.

Haifa Said aveva vietato all'altro figlio di diventare un *fidayyn*, per timore che potesse morire, dopo aver visto la morte simbolica di Khaldun cambia idea: perdere un figlio in guerra, tutto sommato, gli appare preferibile all'idea di vederlo "conquistato" culturalmente e religiosamente dal nemico.

L'apatia di fronte alla morte dimostrata dai protagonisti e da alcuni personaggi de *La casa in collina* e *La luna e i falò*, trova solo un parziale riscontro nello stato d'animo dei protagonisti di *Gli alberi e l'assassinio di Marzuq*. Il professor Corrado, alter ego di Pavese, è abbastanza affascinato dall'idea del suicidio da considerare la guerra con sorprendere distacco. La violenza, ne *La luna e i falò* (in modo meno esplicito, anche ne *La casa sulla collina*), non appare solo una conseguenza della guerra, ma domina i comportamenti umani. La guerra diviene dunque solo uno dei vari motivi che possono portare gli uomini alla morte: per la famiglia di Cinto la causa scatenante è la povertà, per Silvia le conseguenze di una gravidanza interrotta, ecc. Questo parallelo tra morte in guerra e morte per cause comuni si trova in *Vicolo del mortaio*, ma senza che nessun personaggio arrivi a esplicitare un collegamento, a sostenere o sottintendere che dal momento che bisogna morire, una circostanza vale l'altra, e tantomeno a sminuire l'importanza del rischio (abbiamo anzi visto che la paura della morte ricorre spesso nella narrazione). Ne *Gli alberi e l'assassinio di Marzuq*, è invece Elyas a raggiungere uno stato di indifferenza, ma la differenza sostanziale è che ciò avviene per accumulo di esperienze di morte (ovviamente altrui): solo dopo essere stato sopraffatto da esse, gli sovviene l'idea di suicidarsi, non certo prima. Anche il lettore, leggendo quasi in ogni pagina della morte di un personaggio collegato a Elyas, è portato a sviluppare una certa apatia, che però risulta chiaramente condannata dall'autore come perdita di contatto con la realtà, come anticamera della follia, un giudizio filosofico ed etico assente in Pavese.

In generale, i romanzi in lingua araba esaminati presentano un maggior grado di elaborazione teorica del concetto di morte, per mezzo di dialoghi o pensieri attribuiti ai personaggi. Ciò non significa che gli autori italiani si astengano dall'offrire una propria personale visione del problema della morte: il punto è che tendono a farlo in modo più implicito, lasciando al lettore il compito di farsi un'idea a partire dagli eventi narrati.

Bibliografia

Sui rapporti tra letteratura e Resistenza

Ardigò Achille (a cura di), *L'insorgenza partigiana come forma di partecipazione sociale nella società civile*, Cappelli, Bologna 1979.

Asor Rosa Alberto, *Le armi della critica – Scritti e saggi degli anni ruggenti (1960-1970)*, Einaudi, Torino 2011.

Asor Rosa Alberto, *Storia europea della letteratura italiana*, Einaudi, Roma 2009.

Augeri Nunzia, *L'estate della libertà: repubbliche partigiane e zone libere*, Carocci, Roma 2014.

Ballone Adiano, *Letteratura e Resistenza*, in Collotti Enzo, Sandri Renato, Sessi Frediano (a cura di), *Dizionario della Resistenza, vol. II. Luoghi, formazioni, protagonisti*, Einaudi, Torino 2001.

Benvenuti Giuliana, *Romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Carocci, Roma 2012.

Benvenuti Riva Giovanna, *Letteratura e resistenza*, Principato, Milano 1977.

Bianchini Andrea, Lolli Francesca (a cura di), *Letteratura e Resistenza*, CLUEB, Bologna 1997.

Bocca Giorgio, *Storia dell'Italia partigiana: settembre 1943 - maggio 1945*, Laterza, Roma-Bari 1970.

Bonea Ennio, *Resistenza e letteratura*, Adriatica, Lecce 1974.

Bresciani Marco, Scarpa Domenico, *Gli intellettuali nella guerra civile (1943-1945)*, in Luzzato Sergio, Pedullà Gabriele (a cura di), *Atlante della letteratura italiana, vol. III, Dal Romanticismo a oggi*, Einaudi, Torino 2012.

Cooke Philip, *L'eredità della Resistenza. Storia, cultura, politiche dal dopoguerra oggi*, Viella, Roma 2015.

Corti Maria, *Metodi e fantasmi*, Feltrinelli, Milano 1969.

Corti Maria, *Nuovi metodi e fantasmi*, Feltrinelli, Milano 2001.

De Sanctis Francesco, *Storia della letteratura italiana*, Einaudi, Roma 1997.

Della Putta Johnston Marina, *Mito e realtà della Grande Guerra*, Marsilio, Venezia 2020.

Falaschi Giovanni, *La resistenza armata nella narrativa italiana*, Einaudi, Torino 1976.

Gennari Alessandro, *Le ragioni del sangue*, Garzanti, Milano 1995.

Malvezzi Piero, Pirelli Giovanni (a cura di), *Lettere di condannati a morte della Resistenza europea*, Einaudi, Torino 1995.

Malvezzi Piero, Pirelli Giovanni (a cura di), *Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana. 8 settembre 1943-25 aprile 1945*, Einaudi, Torino 2002.

Mengaldo Pier Vincenzo, *Attraverso la prosa italiana – Analisi di testi esemplari*, Carocci, Roma 2008.

Paoluzi Angelo, *La letteratura della Resistenza*, 5 Lune, Firenze 1956.

Pavone Claudio, *Una guerra civile: Saggio storico sulla moralità nella Resistenza*, Bollati Boringhieri, Torino 1991.

Pedullà Gabriele (a cura di), *Racconti della Resistenza*, Einaudi, Torino 2006.

Pedullà Gabriele, *Alla ricerca del romanzo*, Einaudi, Roma 2005.

Peli Santo, *La Resistenza in Italia. Storia e critica*, Einaudi Torino 2004.

Petter Guido, *Ci chiamavano banditi*, Giunti, Firenze 1995.

Raimondi Ezio, Fenocchio Gabriella, *La letteratura italiana: Dal neorealismo alla globalizzazione*, Mondadori, Milano 2004.

Rappazzo Felice (a cura di), *La guerra e i testi*, «Le forme e la storia», X, 2, 2017.

Revelli Nuto, *Il disperso di Marburg*, Einaudi, Torino 1994.

Rimanelli Giose, *Tiro al piccione*, Mondadori, Milano 1953.

Scalia Gianni, *Fuori e dentro la letteratura: italiani e stranieri*, Pendragon, Bologna 2005.

Spinella Mario, *Memoria della Resistenza*, Einaudi, Torino 1995.

Vallauri Carlo (a cura di), *Le Repubbliche partigiane. Esperienze di autogoverno democratico*, Laterza, Roma-Bari 2013.

Sui rapporti tra letteratura e thanatos

Arès Philippe, *Storia della morte in Occidente* [prima ed. 1975], Rizzoli, Milano 2013.

Bernardini Paolo, Virga Anita (a cura di), *Voglio morire: suicide in Italian literature, culture, and society 1789-1919*, Cambridge Scholars, Newcastle 2013.

Bonadeo Alfredo, *Mark of the beast: death and degradation in the literature of the Great War*, University Press of Kentucky, Lexington 1989.

Canuel Mark, *The shadow of death: literature, romanticism, and the subject of punishment*, Princeton University Press, Princeton 2007.

Critchley Simon, *Very Little... Almost Nothing. Death, Philosophy, Literature*, Routledge, London/New York 1997.

Gigliucci Roberto, *Lo spettacolo della morte: estetica e ideologia del macabro nella letteratura medievale*, De Rubeis, Anzio 1994.

Guthke Karl, *The gender of death: a cultural history in art and literature*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.

Jankélévitch Vladimir, *Pensare la morte?*, Cortina, Milano 1995.

Jernigan Daniel, Wadiak Walter, Wang Michelle (a cura di), *Narrating Death. The Limit of Literature*, Routledge, London/New York 2019.

Moreman Christopher (a cura di), *Routledge companion to death and dying*, Routledge, New York 2018.

Pellegrini Ernestina, *Necropoli immaginarie. Rappresentazioni della morte in Balzac, Flaubert, Zola, Dickens, Dostoevskij e Tolstoj*, Le Lettere, Firenze 1996.

Pellegrini Ernestina, *Il grande sonno. Immagini della morte in Verga, De Roberto, Pirandello, Tomasi di Lampedusa, Sciascia, Bufalino, con un percorso fotografico di Cecilia Tosques*, Florence Art, Firenze 2013.

Szabo John, *Death and Dying. An Annotated Bibliography of the Thanatological Literature*, The Scarecrow, Plymouth 2010.

Weir Robert (a cura di), *Death in literature*, Columbia University Press, New York 1980.

Sulla letteratura araba

Allen Roger (a cura di), *Arabic literature in the post-classical period*, Cambridge University Press, Cambridge 2008.

Allen Roger, *La letteratura araba*, traduzione di Bruna Soravia, Il Mulino, Bologna 2006.

Anishchenkova Valerie, *Autobiographical identities in contemporary Arab culture*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2014.

Badawī Muḥammad Muṣṭafá, *Modern Arabic literature*, Cambridge University Press, Cambridge 1992.

Borruso Andrea, *Arabeschi: saggi di letteratura araba*, Franco Angeli, Milano 2002.

Camera d'Afflitto Isabella, *Letteratura araba contemporanea - Dalla nahḍah a oggi*, Carocci, Roma 2012.

Fadda-Conrey Carol, *Contemporary Arab-American literature: transnational reconfigurations of citizenship and belonging*, NYU Press, New York 2014.

Gabrieli Francesco, *La letteratura araba - Nuova ed. aggiornata*, Accademia, Milano 1967.

Ḥāfiẓ Ṣabrī, *The genesis of Arabic narrative discourse: a study in the sociology of modern Arabic literature*, Saqi Books, London 1993.

Jayyusi Salma Khadra, *Modern Arabic fiction: an anthology*, Columbia University Press, New York 2005.

Miquel André, *Letteratura araba*, traduzione di Daniela Potenza, Hoepli, Milano 2019.

Mūsawī Muḥsin Jāsīm, *Islam on the street: religion in modern Arabic literature*, Rowman & Littlefield, Lanham 2009.

Salhi Zahia Smail, Netton Ian Richard (a cura di), *Arab diaspora: voices of an anguished scream*, Routledge, New York 2006.

Starkey Paul, *Modern Arabic literature*, Georgetown University Press, Washington 2006.

Primo capitolo:

Opere di Curzio Malaparte

Viva Caporetto!, Stabilimento Lito-Tipografico Martini, Prato 1921.

Italia barbara, Piero Gobetti Editore, Torino 1925.

Tecnica del colpo di stato, Vallecchi, Firenze 1994 [prima ed. *Technique du coup d'Etat*, Grasset, Paris 1931].

Kaputt, Adelphi, Milano 2009 [prima ed. 1944].

Opere scelte, a cura di Luigi Martellini, Mondadori, Milano 1997.

Scritti critici su Curzio Malaparte

Baldasso Franco, *Curzio Malaparte – La letteratura crudele. Kaputt, La pelle e la caduta della civiltà europea*, Carocci, Roma 2019.

Barilli Renato, Baroncelli Vittoria (a cura di), *Curzio Malaparte: il narratore, il politologo, il cittadino di Prato e dell'Europa*, CUEN, Napoli, 2000.

Bruno Guerri Giordano, *L'Arcitaliano – Vita di Curzio Malaparte*, Bompiani, Milano 1980.

Cappellano Filippo, Di Martino Basilio, Gaspari Paolo, *La Champagne italiana: Arditi e Curzio Malaparte in Francia*, Gaspari, Udine 2019.

Grana Gianni, *Curzio Malaparte*, La nuova Italia, Firenze 1973.

Isnenghi Mario, *Il mito della grande guerra: da Marinetti a Malaparte*, Laterza, Roma/Bari 1973.

Martelli Giampaolo, *Curzio Malaparte*, Borla, Torino 1968.

Monteleone Gaetano, *Appunti di letture: Keats, Rimbaud, Jacob, Viani, Alvaro, Malaparte, Bassani*, SGROI Reggio Calabria 1966.

Laforgia Enzo, *Malaparte scrittore di guerra*, Vallecchi, Firenze 2011.

Panella Giuseppe, *L'estetica dello choc – La scrittura di Curzio Malaparte tra esperimenti narrativi e poesia*, Clinamen, Firenze 2017.

Pardini Giuseppe, *Curzio Malaparte: biografia politica*, Luni, Milano 1998.

Serra Maurizio, *Malaparte – Vita e leggende*, Marsilio, Venezia 2012.

Vegliani Franco, *Malaparte*, Guarnati, Milano-Venezia 1957.

Witt Sabine, *Tempo e spazio come messinscena dell'io nella letteratura commemorativa di Curzio Malaparte*, in Associazione Internazionale Professori di Italiano (a cura di), *Tempo e Memoria nella lingua e nella letteratura italiana. Atti del XVII Congresso A.I.P.I.*, Bruxelles 2009, pp. 235-239.

Opere di Calvino

Il sentiero dei nidi di ragno, Mondadori, Milano 1993 [prima ed. 1947].

Il visconte dimezzato, Einaudi, Torino 1952.

Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società, Einaudi, Torino 1980.

Opera completa, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Mondadori, Milano 1991-2000.

Scritti critici su Italo Calvino

Asor Rosa Alberto, *Stile Calvino – cinque studi*, Einaudi, Torino 2001.

Barenghi Mario, *Calvino*, Il Mulino, Bologna 2009.

Baroni Giorgio, *Italo Calvino. Introduzione e guida allo studio dell'opera calviniana*, Le Monnier, Firenze 1988.

Benussi Cristina, *Introduzione a Calvino*, Laterza, Roma-Bari 1989.

Bertone Giorgio, *Italo Calvino – Il castello della scrittura*, Einaudi, Torino 1994.

Calligaris Contardo, *Italo Calvino*, Mursia, Milano 1973.

Cannon Joan, *Italo Calvino: Writer and Critic*, Longa, Ravenna 1981.

Ferretti Gian Carlo, *Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista 1945-1985*, Editori Riuniti, Roma 1989.

Ferrua Piero, *Italo Calvino a San Remo*, Famija Sanremasca, San Remo 1991.

Milanini Claudio, *Da Porta a Calvino: Saggi e ritratti critici*, LED, Milano 2015.

Milanini Claudio, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Garzanti, Milano 1990.

Nocentini Claudia, *Narrative And Ideological Function Of The Narrator in Il Sentiero Dei Nidi Di Ragno*, «Forum for Modern Language Studies», XXXIII, 4, 1997, pp. 369–375.

Scarpa Domenico, *Italo Calvino*, Mondadori, Milano 1999.

Serra Francesca, *Calvino*, Salerno, Roma 2006.

Opere di Cesare Pavese

Lavorare stanca, Einaudi, Roma 1943.

Dialoghi con Leucò, Einaudi, Roma 1960 [prima ed. 1947].

La casa in collina, Einaudi, Torino 2014 [prima ed. 1948].

La luna e i falò, Ardent Media, Roma 1962 [prima ed. 1950].

Il mestiere di vivere, Einaudi, Torino 2000 [prima ed. 1952].

Tutti i romanzi, a cura di Marziano Guglielminetti, Einaudi, Roma 2000.

Scritti critici su Cesare Pavese

Cevolini Alberto, *Pavese mistico*, Olschki, Firenze 2009.

Gasperina Geroni Riccardo, *Cesare Pavese controcorrente*, Quodlibet, Macerata 2020.

Gigliucci Roberto, *Cesare Pavese*, Mondadori, Milano 2001.

Guiducci Armanda, *Il mito Pavese*, Vallecchi, Firenze 1967.

Lajolo Davide, *Il “vizio assurdo” – Storia di Cesare Pavese*, Minimum Fax, Roma 2020.

Lorizio Francesco, *Ragazzo di cera*, Aletti editore, Villanova 2017.

Mondo Lorenzo, *Cesare Pavese*, Mursia, Milano 1961.

Muniz Muniz Maria de las Nieves, *Introduzione a Pavese*, Laterza, Roma-Bari 1992.

Muniz Muniz Maria de las Nieves, *Pavese*, Laterza, Roma-Bari 1992.

Pautasso Sergio, *Guida a Pavese*, Rizzoli, Milano 1980.

Perrella Ettore, *Dittico: Pavese, Pasolini*, SugarCo, Milano 1979.

Tondo Michele, *Itinerario di Cesare Pavese*, Liviana, Padova 1965.

Trevisani Giuseppe (a cura di), *Cesare Pavese*, Trevi, Milano 1961.

Venturi Gianni, *Pavese*, La nuova Italia, Firenze 1969.

Secondo capitolo:

Opere di Beppe Fenoglio

I ventitré giorni della città di Alba, Einaudi, Torino 1952.

La malora, Einaudi, Torino 1954.

Primavera di bellezza, Garzanti, Milano 1959.

Un giorno di fuoco, Milano, Garzanti 1963.

Una questione privata, Einaudi, Roma 2010 [prima ed. 1963].

Il partigiano Johnny, Einaudi, Roma 2015 [prima ed. 1968].

Romanzi e racconti, a cura di Dante Isella, Einaudi-Gallimard, Torino 2001.

Lettere. 1940-1962, Einaudi, Torino 2002.

Appunti partigiani '44-'45, a cura di Lorenzo Mondo, Einaudi, Torino 2004.

Scritti critici su Beppe Fenoglio

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

Bigazzi Roberto, *Fenoglio*, Salerno, Roma 2011.

Casadei Alberto, *L'epica storica di Fenoglio*, «Cahiers d'études italiennes», 1, 2004, pp. 105-117.

Cellinese Anna, *La Resistenza di Beppe Fenoglio nel paesaggio delle alte langhe piemontesi*, «Carte Italiane», 1(18), 2003, pp. 40-59.

Corsini Eugenio, *Ricerche sul fondo Fenoglio*, «Sigma», 26, 1970.

Ferroni Giulio, Gaeta Maria Ida, Pedullà Gabriele (a cura di), *Beppe Fenoglio: scrittura e Resistenza*, Fahrenheit 451, Roma 2006.

Grassano Giuseppe, *La critica e Fenoglio*, Cappelli, Bologna 1978.

Ioli Giovanna (a cura di), *Beppe Fenoglio oggi. Atti del convegno di S. Salvatore Monferrato, 22-24 settembre 1989*, Mursia, Milano 1991.

Lajolo Davide, *Fenoglio – Un guerriero di Cromwell sulle colline delle Langhe*, Rizzoli, Milano 1978.

Pedullà Gabriele, *La strada più lunga: sulle tracce di Beppe Fenoglio*, Donzelli, Roma 2001.

Petroni Franco, *La critica e Fenoglio. Equivoci e difficoltà nella ricezione*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia», XVI, 1995, pp. 175-199.

Rizzo Gino (a cura di), *Fenoglio a Lecce. Atti dell'incontro di studio su Beppe Fenoglio (Lecce 25-26 novembre 1983)*, Olschki, Firenze 1984.

Saccone Eduardo, *Fenoglio: i testi, l'opera*, Einaudi, Torino 1988.

Sasso Luigi, *I nomi di una vita*, «il Nome nel testo», XX, 2018, pp. 387-397.

Tomasi Alessandra, *Le regole del romanzo perfetto: Resistenza e reticenza in "Una questione privata" di Beppe Fenoglio*, «l'Universitario», 27/03/2019, <https://www.luniversitario.it/2019/03/27/le-regole-del-romanzo-perfetto-resistenza-e-reticenza-in-una-questione-privata-di-beppe-fenoglio/>, ultimo accesso il 29/03/2021.

Vitali Giovanni Pietro, *I nomi del Partigiano Johnny*, «Il Nome nel testo», XV, 2013, pp. 417-428.

Opere di Luigi Meneghello

Libera nos a Malo, Mondadori, Milano 1986 [prima ed. 1963].

I piccoli maestri, Rizzoli, Milano 2018 [prima ed. 1964].

La materia di Reading e altri reperti, Rizzoli, Milano 1997.

Opere scelte, a cura di Giulio Lepschy, Mondadori, Milano 2006.

Scritti critici su Luigi Meneghello

Albertini Eliana, *Luigi Meneghello: apprendista italiano*, Becco giallo, Padova 2017.

Banfi Marcella, Ongaro Alice, *Toponomastica alpina in I piccoli maestri di Luigi Meneghello*, «il Nome nel testo», XX, 2018, pp. 161-172.

Basso Silvia, De Vita Antonia, “*Del terzo muraro, nulla!*”. *Luigi Meneghello tra ricerca linguistica ed esperienza politica*, Cierre, Verona 1999.

Daniele Antonio (a cura di), *Omaggio a Meneghello*, Centro studi Calabria, Cosenza, 1994.

Lando Mariangela, *Uno scrittore tra Italia e Inghilterra*, http://www.luigimeneghello.org/riservato/F_C_Critici/20112609_2.pdf.

Lepschy Giulio, *Su/Per Meneghello*, Comunità, Bologna 1983.

Mazzacurati Carlo, Paolini Marco (a cura di), *Ritratti. Luigi Meneghello*, Fandango, Roma 2006.

Passerini Tosi Carlo, *Anti-eroi: prospettive e retrospettive sui Piccoli maestri di Luigi Meneghello*, P. Lubrina, Bergamo 1987.

Pellegrini Ernestina, *Luigi Meneghello*, Cadmo, Fiesole 2002.

Pellegrini Ernestina, *Nel paese di Meneghello. Un itinerario critico*, Moretti & Vitali, Bergamo 1992.

Peters Laura, *Narrazione e memoria ne I piccoli maestri di Luigi Meneghello*, «The Italianist», 32 suppl. 1, 2012, pp. 56-73.

Terzo capitolo:

Opere di Nağīb Mahfūz

Il ladro e i cani; Vicolo del mortaio, traduzione di Paola Branca, Valentina Colombo, UTET, Torino 1991 [prima ed. in lingua araba 1961 - *Il ladro e i cani*, 1947 - *Vicolo del mortaio*].

Tra i due palazzi: La trilogia del Cairo, traduzione di Clelia Sarnelli Cerqua, Pironti, Napoli 1996 [prima ed. in lingua araba 1956].

Il palazzo del desiderio: la trilogia del Cairo, traduzione di Bartolomeo Pirone, Pironti, Napoli 1991 [prima ed. in lingua araba 1957].

La via dello zucchero: la trilogia del Cairo, traduzione di Clelia Sarnelli Cerqua, Pironti, Napoli 1992 [prima ed. in lingua araba 1957].

Il rione dei ragazzi, traduzione di Manrico Murzi, Marietti, Genova 1991 [prima ed. in lingua araba 1959].

Miramar, traduzione di Isabella Camera d'Afflitto con la collaborazione di Ibrahim Rifaat, Lavoro, Roma 1989 [prima ed. in lingua araba 1967].

Il nostro quartiere, traduzione di V. Colombo, Feltrinelli, Milano 1989 [prima ed. in lingua araba 1975].

Chiacchiere sul Nilo, traduzione di Tania Dragotti ed Elisabetta Landi, Pironti, Napoli 1994.

All'ombra di piramidi e moschee: scritti e interviste, Danews, Roma 2006.

Scritti critici su Nağīb Mahfūz

Brzuszkiewicz Sara, *Il Cairo: Il premio Nobel Nağīb Maḥfūz nella metropoli dove nessuno è solo*, Unicopli, Milano 2014.

Buontempo Alessandro, *Il crimine nell'opera di Nağīb Maḥfūz*, «La rivista di Arablit», II, 3, 2012, pp. 66-78, reperibile online all'indirizzo http://www.arablit.it/rivista_arablit/numero3_2012/7%20-%20Buontempo.pdf.

Camera d'Afflitto Isabella, *Il successo di Nağīb Maḥfūz in Italia*, «La rivista di Arablit», II, 3, 2012, pp. 5-10, reperibile online all'indirizzo http://www.arablit.it/rivista_arablit/numero3_2012/1%20-%20Editoriale.pdf.

el-Enany Rasheed, *Naguib Mahfouz: the pursuit of meaning*, Routledge, Londra 1993.

Hallengren Anders, *Naguib Mahfouz – The Son of Two Civilizations*, https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1988/mahfouz-article.html, ultimo accesso il 29/03/2021.

Le Gassick Trevor (a cura di), *Critical Perspectives on Naguib Mahfouz*, Lynne Rienner, Boulder 1991.

Oman Giovanni (a cura di), *Studi in onore di Nağīb Maḥfūz premio Nobel per la letteratura 1988*, «Oriente Moderno», VII, 10-12, 1988.

Opere di Ghassān Kanafānī

Ritorno a Haifa, traduzione a cura di Isabella Camera d'Afflitto, Lavoro, Roma 2003 [prima ed. in lingua araba 1967].

Men in the Sun and Other Palestinian Stories, traduzione inglese di Hilary Kilpatrick, Lynne Rienner, London 1999.

All That's Left to You: A Novella and Short Stories, traduzione inglese di Jeremy Reed e May Jayyusi, Interlink, Northampton 2004.

Uomini e fucili: racconti, traduzione di Federica Pistono, Cicorivolta, Villafranca 2011 [prima ed. in lingua araba 1968].

Scritti critici su Ghassān Kanafānī

Bashkin Orit, *Nationalism as a Cause: Arab Nationalism in the writings of Ghassān Kanafānī*, in Christoph Schumann (a cura di), *Nationalism and Liberal Thought in the Arab East: Ideology and Practice*, Routledge, London 2010, pp. 92–111.

Camera D'afflitto Isabella, *Simbolo e realtà in Ghassān Kanafānī*, «Oriente Moderno», LXIV, 1-6, pp. 33-40.

Rabbani Mouin, *Ghassān Kanafānī*, in P. Mattar (a cura di), *Encyclopedia of the Palestinians*, Infobase, New York, 2005, pp. 275–276.

Wild Stephan, *Ghassān Kanafānī: the life of a Palestinian*, Harrassowitz, Wiesbaden, 1975.

Zalman Amy, *Gender and the Palestinian Narrative of Return in Two Novels by Ghassān Kanafānī*, in Yasir Suleiman, Ibrahim Muhawi (a cura di), *Literature and Nation in the Middle East*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2006, pp. 48–77.

Opere di 'Abd al-Rahmān al-Munīf

Gli alberi e l'assassinio di Marzūq, traduzione di Maria Avino e Isabella Camera d'Afflitto, Ilisso, Nuoro 2004 [prima ed. in lingua araba 1973].

All'est del Mediterraneo, traduzione di Monica Ruocco, Jouvence, Roma 1993 [prima ed. in lingua araba 1975].

Città di sale, traduzione di Cinzia Bonadies, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2007 [prima ed. in lingua araba 1984].

Scritti critici su 'Abd al-Rahmān al-Munīf

Elimelekh Geula, *Existentialism in the Works of 'Abd al-Rahmān Munīf*, «Oriente Moderno», 94/1, 2014, pp. 1-31.

Elimelekh Geula, *Freedom and Dissidence in the Arabic Prison. Novels of 'Abd al-Rahmān Munīf*, «Die Welt des Islams», 52/2, 2012, pp. 166-182.

Jiad Abdul-Hadi, *Abdul-Rahman Mounif, Novelist and political activist who highlighted the Arab plighthttps*, «The Guardian», 05/02/2004, <https://www.theguardian.com/news/2004/feb/05/guardianobituaries.booksobituaries>, ultimo accesso il 31/08/2021.

Sinan Antoon, *On an 81st Birthday: Why Does Abdelrahman Munīf Not Make the 'World Literature' Canon?*, «ArabLit», 29/05/2014.