

a cura di
Nicola Turi

Raccontare la guerra

I conflitti bellici e la modernità



MODERNA/COMPARATA

— 20 —

MODERNA/COMPARATA

COLLANA DIRETTA DA
Anna Dolfi – Università di Firenze

COMITATO SCIENTIFICO
Marco Ariani – Università di Roma III
Enza Biagini – Università di Firenze
Giuditta Rosowsky – Université de Paris VIII
Evangelina Stead – Université de Versailles Saint-Quentin
Gianni Venturi – Università di Firenze

Raccontare la guerra

I conflitti bellici e la modernità

a cura di
Nicola Turi

Firenze University Press
2017

Raccontare la guerra : i conflitti bellici e la modernità / a cura di
Nicola Turi. – Firenze : Firenze University Press, 2017.
(Moderna/Comparata ; 20)

<http://digital.casalini.it/9788864535166>

ISBN 978-88-6453-515-9 (print)

ISBN 978-88-6453-516-6 (online PDF)

ISBN 978-88-6453-517-3 (online EPUB)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc

Volume pubblicato con il contributo di:
Associazione “Centro Internazionale di Studi Giuseppe Dessì”
Fondazione Dessì
Regione Sardegna
Fondazione Banco di Sardegna



REGIONE AUTONOMA DELLA SARDEGNA



Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

A. Dolfi (Presidente), M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, M. Garzaniti, M.C. Grisolia, P. Guarnieri, R. Lanfredini, A. Lenzi, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, G. Nigro, A. Perulli, M.C. Torricelli.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>)

This book is printed on acid-free paper

CC 2017 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
via Cittadella 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com
Printed in Italy

INDICE

PREMESSA	11
<i>Nicola Turi</i>	

LE GUERRE DEGLI ITALIANI: ROMANZI E DIARI DAL FRONTE

UNA LETTURA DI *TRINCEE* DI CARLO SALSA

Luigi Weber

1. Circoscrivere il campo	17
2. Trincee	20
3. Legami: il paesaggio, le famiglie, i combattenti	21
4. Un romanzo di sottrazioni	24
5. L'oasi (Milano)	30
6. Finalmente, a occhi aperti	31
7. Il ritorno	32

LA GUERRA DEL DUCA DI SANT'AQUILA. CARLO EMILIO GADDA

Elisabetta Bacchereti

«IL RICORDO DELLA GIOVINEZZA AVVENTUROSA E TUMULTUANTE»: *GIORNI DI GUERRA* DI GIOVANNI COMISSO

Andrea Gialloredo

1. Insorgenze, ricordi e malinconie di guerra	60
2. Un austriaco non fa Risorgimento (e nemmeno un Garibaldi)	66
3. Corpi al sole (e ai raggi di luna)	70

LA GUERRA IN DESSÍ: UN OGGETTO DALL'INCIDENZA OBLIQUA

Martina Romanelli

1. Breve premessa metodologica	79
2. Un «giudizio» dall'incidenza obliqua	80

LAJOLO E I FALÒ. GUERRA FREDDA LETTERARIA E MEMORIA DELLA SECONDA GUERRA MONDIALE

Giovanni Di Malta

1. Lajolo falso e vero	99
2. Biografia del biografo	103
3. Lo sciacallo assurdo	106
4. I falò sul Vesuvio	110
5. Scacco a Don Camillo	116
6. Caballus in fabula	118
7. Il rogo d'Ulisse	121

ITALO CALVINO PRIMA E DOPO LA GUERRA: IL FASCISMO,
ARIOSTO E L'UOMO A CAVALLO*Beatrice Sica*

- | | |
|--|-----|
| 1. La vita, la letteratura, le immagini | 127 |
| 2. Antifascismo, antimilitarismo, ironia | 130 |
| 3. L'uomo a cavallo | 133 |
| 4. Alla prova del fuoco | 136 |
| 5. Raccontare la guerra partigiana | 138 |
| 6. Ariosto | 140 |
| 7. Il ritorno del cavaliere | 143 |
| 8. Un «inumano candore» | 147 |
| 9. Soldatini di carta | 150 |

«BASTAVA UNA MODESTA IMMISSIONE DI FANTASIA». LA 'GUERRA
PREFERIBILE' DI GUIDO MORSELLI*Federico Fastelli*

- | | |
|---|-----|
| 1. Livelli della finzione | 153 |
| 2. Nominalismo, attualismo, antihegelismo | 155 |
| 3. Il narratore e il dominio del romanzo | 159 |
| 4. La guerra | 161 |
| 5. Con i 'se' | 166 |

QUANDO PACO SI FECE PARTIGIANO. PER UNA RILETTURA DI *UNA
QUESTIONE PRIVATA* DI BEPPE FENOGLIO*Giovanna Caltagirone*UNA METAFORICA CHIAMATA ALLE ARMI. IL LINGUAGGIO
BELLICO-MILITARE PER RACCONTARE IL CANCRO*Oleksandra Rekut-Liberatore*

LE GUERRE DEGLI ITALIANI:

RIFLESSIONI IN FORMA DI SAGGIO, DI *REPORTAGE* E IN VERSI

LEOPARDI, LA GUERRA MODERNA E LA TENDENZA ALL'ESTREMO

*Raoul Bruni*ANALIZZARE, TESTIMONIARE: G.A. BORGESE DAL GIORNALISMO
POLITICO ALL'IMPEGNO DIPLOMATICO (1916-1918)*Stefano Magni*

- | | |
|--|-----|
| 1. La guerra delle idee (1916): raccontare lo scontro di culture | 216 |
| 2. Il mito esausto della Germania | 218 |
| 3. Il nazionalismo tedesco apparente e sommerso | 219 |
| 4. Il cristianesimo e la neutralità | 221 |
| 5. Le culture europee: vero baluardo contro l'imperialismo teutonico | 223 |
| 6. La sconfitta della Germania | 225 |
| 7. Il Patto di Roma e dintorni: il racconto della propria azione | |

diplomatica	227
8. Borgese e la linea politica del «Corriere»	229
9. Il racconto dietro le quinte: la collaborazione di Borgese con l'apparato statale	232
10. Il racconto del Patto di Roma: un tentativo collettivo di discolparsi	237
11. Il memoriale di Borgese sulla questione Jugoslava	238
12. Conclusione: Borgese tra nazionalismo e difesa delle nazionalità	240

RETICENZE E OCCORRENZE BELLICHE NEL PRIMO ZANZOTTO	243
<i>Francesco Vasarri</i>	

IL DRAMMA DELLA GUERRA E LA FUNZIONE SALVIFICA DELLA POESIA NEI TESTI DELL'ULTIMO LUZI	263
<i>Francesca Bartolini</i>	

LA GUERRA È ALTROVE

CHINUA ACHEBE E IL CONFLITTO COLONIALE: UN CLASSICO DI GENERE	279
<i>Nicola Turi</i>	

GOFFREDO PARISE E L'ESPERIENZA DELLA GUERRA: COME IL SENTIRE SI OPPONE ALL'IDEOLOGIA	291
<i>Elisa Attanasio</i>	

IL FUTURO È UN GROVIGLIO CHE GIRA IN TONDO. GUERRA, STORIA E IDENTITÀ IN <i>MENTRE L'INGHILTERRA DORME</i> DI DAVID LEAVITT	309
<i>Fiorenzo Iuliano</i>	

1. Earl's Court, District Line	311
2. Strade e stazioni: la città e il suo doppio	315
3. Cartografie nazionali e mappature erotiche	321

ELICOTTERI E SIMULACRI. <i>TRAUERARBEIT</i> PER IL VIETNAM IN <i>DISPATCHES</i> DI MICHAEL HERR	
<i>Mauro Pala</i>	
1. L'Angelo della Storia sul Chinook	329
2. Dalla talking cure all'obsolescenza delle mappe	340

NARRARE PER IMMAGINI

DALL'EPOS ALLA CRONACA. LA NARRAZIONE DELLA GUERRA TRA LETTERATURA, CINEMA E TELEVISIONE	
<i>Gianni Olla</i>	
1. Da Hugo a Tolstoj e oltre: le grandi battaglie dell'Ottocento	353
2. Memorie letterarie e «tempeste d'acciaio»: la Grande Guerra tra epopea del fante e raffigurazioni dell'orrore	360

- | | |
|--|-----|
| 3. Altre memorie. La Seconda guerra mondiale e la nascita del genere bellico. Propaganda e drammatizzazione della tragedia | 365 |
| 4. Le guerre contemporanee tra giornalismo e <i>reportage</i> televisivo | 374 |

STARS AND STRIPS: LA GUERRA NELL'OPERA DI WILL EISNER

Nicola Paladin

- | | |
|---|-----|
| 1. Introduzione | 379 |
| 2. The First Avenger... The Spirit e la Seconda Guerra Mondiale | 383 |
| 3. 'La sottile linea rossa' tra pedagogia e ironia nei fumetti di guerra di Will Eisner | 389 |
| 4. The 'Adolescents' Crusade': ormoni e machismo nei fumetti del Vietnam di Eisner | 396 |
| 5. Conclusioni | 401 |

LA GUERRA E IL TEATRO ITALIANO CONTEMPORANEO

Flavia Crisanti

- | | |
|---|-----|
| 1. Quale teatro per quale guerra: due definizioni | 405 |
| 2. I due conflitti mondiali | 407 |
| 3. Ascanio Celestini e la guerra dei poveri | 410 |
| 4. Guerre di oggi, guerre di sempre | 416 |

LA GUERRA È ALTROVE

CHINUA ACHEBE E IL CONFLITTO COLONIALE:
UN CLASSICO DI GENERE

Nicola Turi

Quando i missionari giunsero noi avevamo
la terra e loro la Bibbia, ora essi hanno la
terra e noi la Bibbia.

proverbio nigeriano

Anche i Greci praticarono sacrifici umani.
Ogni civiltà contadina ha fatto questo. E
tutte le civiltà sono state contadine.

Cesare Pavese, *Dialoghi con Leucò*

Sebbene l’Africa *non esista*, divisa com’è in cinquantaquattro stati nazionali (riconosciuti) e ben più numerosi idiomi, è indubbio che sul piano politico molti paesi del continente siano passati, nell’ultimo secolo e mezzo circa, attraverso tappe consimili; ciò che evidentemente favorisce delle rispondenze anche tra le rispettive letterature¹ (almeno sul piano tematico), parimenti condizionate dalla turbolenta successione di eventi originata dalla penetrazione coloniale²: riscrittura dei confini esistenti, moti di liberazione nazionale, quindi la conquista di un’autonomia spesso fittizia, nella pratica, laddove a far da privilegiato

¹ Si veda quanto afferma lo scrittore keniano James Ngũgĩ wa Thiong’o (sul quale ci soffermeremo poi più diffusamente) in *Homecoming: Essays on African and Caribbean Literature, Culture, and Politics*, 1972 (trovo il riferimento e la traduzione in Katia Scannavini, *Pensieri migranti. Un’interpretazione sociologica della letteratura nigeriana: Ben Okri e Buchi Emecheta*, Torino, L’Harmattan, 2009, p. 34): «La letteratura non cresce né si sviluppa nel vuoto; riceve impeto, forma, direzione e anche area di attenzione da forze sociali, politiche e economiche in una determinata società. La relazione tra letteratura creativa e queste altre forze non si può ignorare, specialmente in Africa, dove la letteratura moderna è cresciuta sullo sfondo cupo dell’imperialismo europeo e delle sue mutevoli trasformazioni: schiavitù, colonialismo e neocolonialismo».

² In proposito si veda, tra i tanti titoli possibili, Wolfgang Reinhard, *Storia del colonialismo [Kleine Geschichte des Kolonialismus]*, 1966], Torino, Einaudi, 2002, che ricostruisce le fasi successive della penetrazione europea in Africa dopo la Conferenza di Berlino (diffusione delle lingue importate e del cristianesimo, controllo delle istituzioni politiche e giuridiche, esproprio delle ricchezze naturali, conseguenti mutamenti sociali).

tramite con lo *straniero* è un'oligarchia locale corrotta³ e decisa a reprimere ogni forma di dissenso o di rivendicazione etnica⁴ (che nondimeno sfocia in colpi di stato e cruenti conflitti armati). Così per esempio in Nigeria, lo stato (federale) più esteso del continente, indipendente dal 1960 e di lì a poco teatro della fratricida guerra civile che accompagna il tentativo di scissione della regione sud-orientale del Biafra (1967-1970), primo scontro bellico davvero mediatico che fissa l'immagine di sfollati coperti di stracci e colpiti da *kwashiorkor* in immagine-simbolo (presto anonima) di ogni diaspora africana, e che ritorna senza sosta negli scritti, non solo narrativi, dei più celebri scrittori del Novecento locale (Chinua Achebe, 1930-2103, e il nobel Wole Soyinka, 1934), dei loro eredi più illustri (Ken Saro-Wiwa, 1941-1995, e Buchi Emecheta, 1944-2017), e più recentemente ancora di giovani autrici costrette ormai ad affidarsi, nella ricostruzione dell'evento, alla testimonianza indiretta, ai ricordi di seconda mano (Chimamanda Ngozi Adichie, 1977, e Chinelo Okparanta)⁵. Del resto nutre (quasi in egual misura) la recente produzione letteraria nigeriana⁶ anche la sta-

³ Cfr. quanto afferma Frantz Fanon in *I dannati della terra* [*Les damnés de la terre*, 1961], Torino, Einaudi, 2007, p. 107: «Prima dell'indipendenza, il leader incarnava in genere le aspirazioni del popolo: indipendenza, libertà politiche, dignità nazionale. Ma, all'indomani dell'indipendenza, [...] il leader rivelerà la sua funzione intima: essere il presidente generale della società di profittatori impazienti di godere che è la borghesia nazionale».

⁴ Segno, queste, di divisioni resistenti, a dispetto delle mappe imposte dai colonizzatori: in virtù delle quali i successivi ordinamenti democratici non possono che perpetuare la supremazia dei gruppi numericamente maggioritari (tanto che la maggior parte dei conflitti tribali degli ultimi decenni ha assunto caratteri transnazionali).

⁵ Ma il percorso è davvero ampio e conta per fortuna già illustri commentatori in cammino: penso in particolare a Hugh Hodges, *Writing Biafra: Adichie, Emecheta and the Dilemmas of Biafran War Fiction*, in «Postcolonial Text 5.1», 2009, e a Tiziana Morosetti, «War Narratives»: la letteratura nigeriana e la guerra di secessione del Biafra, in *Conflitti. Strategie di rappresentazione della guerra nella cultura contemporanea*, a cura di Vita Fortunati, Daniela Fortezza e Maurizio Ascari, Roma, Meltemi, 2008, pp. 235-239 (contributo che si concentra soprattutto sui nomi di Elechi Amadi, Chukwuemeka Ike ed Eddie Iroh). Per quanto riguarda gli scrittori poco sopra (nel testo) citati, Chinua Achebe è autore di un breve racconto ambientato ai tempi della guerra, *Girls at war* (1974), e poi più recentemente di un libro di memorie, *There was a Country. A personal history of Biafra* (New York, Penguin, 2012), in gran parte incentrato sulla guerra civile nigeriana (peraltro in qualche modo preconizzata in un romanzo pubblicato dall'autore poco prima, *A Man of the People*, 1966: per cui si veda in particolare, nel testo del 2012, il capitolo intitolato *January 15, 1966, Coup*); Wole Soyinka fu invece imprigionato durante il conflitto perché accusato di avere avviato trattative con i secessionisti: la sua prigionia è raccontata in *The Man Died: Prison Notes* (1971, tradotto in italiano nel 1986) ed è dell'anno precedente (1970) la *pièce* (anch'essa tradotta in italiano) *Madmen and Specialists* (che rimanda appunto alla guerra civile); mentre Ken Saro-Wiwa (condannato a morte per la sua attività politica contro le multinazionali del petrolio e fonte d'ispirazione, in Italia, per una canzone incisa nel 2009 dal Teatro degli orrori) è l'autore di *Sozaboy* (1985), Buchi Emecheta di *Destination Biafra* (1994), Chimamanda Ngozi Adichie di *Half of a Yellow Sun* (2006) e Chinelo Okparanta (ignota la sua data di nascita) di *Under the Udala Trees* (2015). A questi nomi va infine aggiunto, percorrendo una declinazione ulteriore dei rapporti tra guerra del Biafra e letteratura nigeriana, quello del celebre poeta Christopher Okigbo (1932-1967) che perse la vita nel conflitto.

⁶ Ancora nel 1991 Ben Okri (1955) ripercorre nel celebre *The Famished Road* (1991) gli anni prossimi alla conquista dell'indipendenza, dopo che Buchi Emecheta ha narrato l'arrivo dei bian-

gione precedente e prodromica, ancor meno presente nella memoria dei viventi: quella appunto della progressiva occupazione straniera (nello specifico inglese), di un conflitto apparentemente più *soft* (ma forse perfino più distruttivo) – avanguardia i missionari cattolici che somministrano il collante della lingua e della religione in un paese abitato da duecentocinquanta gruppi etnici (presto chiamati, nei nuovi organismi statali, a raccogliersi intorno ai tre principali: Hausa/Fulani, Yoruba, Igbo) prima che altri impongano un nuovo ordine di regole e prescrizioni, diretto anche a interrompere una serie di rituali violenti o semplicemente incomprensibili ai nuovi arrivati.

È proprio su questa ‘imposizione etica’ che, a partire da un episodio realmente accaduto⁷, si concentrerà *La morte e il cavaliere del re* (*The Death and the King's Horseman*), testo teatrale in cinque parti che Wole Soyinka porta per la prima volta in scena nel 1975, impietosa cronaca dei tentativi di un ufficiale distrettuale inglese di impedire che Elesin, il cavaliere del titolo, si tolga la vita, come impone un'antica tradizione yoruba, per raggiungere il suo sovrano appena deceduto («Life is honour. / It ends when honour ends»⁸). La *pièce* è costruita intorno a ripetuti passaggi di scena – dal villaggio di Elesin al presidio inglese e viceversa – giocati perlopiù su imperfette e talora paradossali corrispondenze tra i due ambienti (nel segno della musica) utili a evocare una distanza culturale che il ‘complesso di superiorità’ bianco non aiuta a colmare. L'avviata cerimonia per il trapasso di Elesin trova così il suo grottesco contrappunto nella caricaturale danza (con indosso maschere da cerimonia yoruba) che l'ufficiale Simon Pilkings inscena assieme alla moglie in vista di un'imminente festa da ballo, prima che il conturbante suono dei tamburi lontani soppianti il tango del gramofono domestico, e il motivo inciso sul disco si riaffacci nella testa di Pilkings solo una volta dato l'ordine di fermare il suicidio rituale.

La ritmata dialettica tra due mondi così prossimi e inconciliabili prosegue quindi nelle scene successive, laddove la ripresa delle prove di ballo anticipa la danza di Elesin *in trance*, pronto ormai ad abbandonare i vivi; poi la festa degli

chi in *The Rape of Shavi* (1985), spostandolo invero nell'imprecisato futuro di un paese africano di fantasia (a conferma delle parentele già segnalate all'interno del continente).

⁷ E già trasposto in precedenza da un altro drammaturgo nigeriano, Duro Ladipo, nel suo *Oba waja* (1964): ma sugli interventi di Soyinka tesi a rivisitare in maniera personale l'episodio si veda Fabio La Mantia, *Il golfo della transizione. Wole Soyinka riscrive «Le Baccanti» di Euripide*, Bologna, CLUEB, 2004 (pp. 41 sgg.).

⁸ Wole Soyinka, *Death and the King's Horseman*, New York, Norton, 1975, p. 15 (testo tradotto in italiano col titolo *La morte e il cavaliere del re*: ma si è scelto di riportare i brani letterari in lingua originale, che è sempre l'inglese, tranne in un caso di meno immediata comprensione). Sul sacrificio rituale come usanza diffusa anche fuori dai confini africani Émile Durkheim (*Il suicidio* [*Le Suicide*, 1897], in *Il suicidio – L'educazione morale*, Torino, Utet, 2008, p. 271) riunisce alcune tipologie, tese a perpetuare l'ubbidienza e la fedeltà nelle rispettive società (piuttosto che a realizzare atti di eroismo e di abnegazione), sotto la significativa etichetta di «suicidio altruistico obbligatorio» (ma sulla questione si veda anche Gayatri Chakravorty Spivak, *Critica della ragione postcoloniale* [*A Critique of Postcolonial Reason*, 1999], Roma, Meltemi, 2004).

inglesi, con l'ufficiale sempre travestito da *egungun* (colui che nei riti locali incarna gli spiriti degli antenati); e infine l'eco lontana di altre percussioni frain-tesa dal figlio di Elesin, rientrato dall'Inghilterra dove da tempo si è trasferito, come segnale del rito compiuto. Come verremo ben presto a sapere, invece, le guardie di Pilkings hanno fatto in tempo ad arrestare e condurre il cavaliere in prigione, dove Iyaloja, custode delle tradizioni, gli comunica il disprezzo irreversibile di tutta la comunità per non essere riuscito a compiere il rito stabilito («You did not save my life District Officer. You destroyed it»⁹: così Elesin al suo aguzzino). Al di là del drammatico, imminente finale – il figlio Olunde si uccide per salvare l'onore della famiglia e della comunità al posto del padre che a sua volta, colpito dal suo gesto, si toglie la vita ormai fuori tempo massimo –, parrà appunto evidente che bersaglio polemico e fulcro della riflessione di Soyinka è in primo luogo la pretesa di ordinare gerarchicamente, trascurando pur palesi affinità tra le une e le altre, costumi e credenze, abitudini e tradizioni¹⁰ (anche se la natura autolesiva del gesto in questione gli facilita fortemente il compito). Quando Olunde, che pure ha scelto l'Europa contro il volere del padre, alla notizia della sua morte rientra in patria per seppellirlo e incontra la moglie di Pilkings che gli parla del pianificato suicidio come di un «barbaric custom»¹¹, il suo pensiero corre subito alla guerra (la seconda mondiale) che stanno contemporaneamente combattendo gli inglesi: «Mrs Pilkings, what do you call what those young men are sent to do by their generals in this war? Of course you have also mastered the art of calling things by names which don't remotely describe them»¹².

In questo senso rimane marginale, nel testo di Soyinka, la contesa *pratica* di ogni scontro coloniale, l'appropriazione di terre e ricchezze naturali che infatti è centrale in tanta letteratura sull'occupazione, specie quella ambientata a ridosso dell'indipendenza. Si pensi per esempio, sempre rimanendo nei pressi dell'Equatore, a *Weep not, Child* (1964) del keniano James Ngũgĩ wa Thiong'o (1938), altro autore che ha conosciuto la prigione per via della sua attività letteraria: tradotto in italiano nel 1975, il romanzo ripercorre infatti i primi tentativi di ribellione contro gli stranieri, la progressiva presa di coscienza, in una piccola comunità kikuyu, dell'ingiustificato potere (economico e sociale) dei bianchi al termine di una guerra (la stessa sfiorata da Soyinka) lontana e incompre-

⁹ W. Soyinka, *Death and the King's Horseman* cit., p. 62.

¹⁰ Tanto che l'autore definisce il contesto coloniale, nella nota introduttiva al testo, appena «an incident, a catalytic incident merely».

¹¹ Ivi, p. 53.

¹² Ivi, pp. 53-54 (Jane aveva appena rievocato un recente episodio di guerra nel corso del quale il capitano di una nave inglese si era sacrificato per la causa comune facendo esploderla dall'interno, restando a bordo; e subito prima, ivi, p. 53, già Olunde le aveva chiesto, riferendosi al padre: «What can you offer him in place of his peace of mind, in place of the honour and veneration of his own people?»).

sibile¹³ eppure direttamente subìta, e che ha oltretutto lasciato gli inglesi assetati di sangue e ricchezze. La crescente insofferenza che ben presto sfocia nella rivolta organizzata dei mau-mau (parallela all'ascesa politica di Jomo Kenyatta, 1889-1978), coinvolge anche la famiglia del protagonista, Njoroge, toccato dal raro privilegio di poter frequentare le scuole straniere fino a quando una lotta condotta a suon di vendette e rappresaglie, ma assolutamente impari, travolgerà la sua famiglia e lo allontanerà dal cammino intrapreso compromettendone pure la tenera amicizia con Mwihaki (figlia dell'agiato kikuyu Jacobo, amico e interlocutore commerciale degli inglesi).

Si tratta in fondo di un esito prevedibile, come facilmente riassume Njeri, la prima moglie di Ngotho (padre di Njoroge):

although I am a woman and cannot explain it, it seems all clear as daylight. The white man makes a law or a rule. Through that rule or law or what you may call it, he takes away the land and then imposes many laws on the people concerning that land and many other things [...]. Now a man rises and opposes that law which made right the taking away of land. Now that man is taken by the same people who made the laws against which that man was fighting. He is tried under those alien rules. Now tell me who is that man who can win even if the angels of God were his lawyers¹⁴.

Ma quel che è altresì messo in luce, qui, è il tema del tradimento della propria identità razziale da parte di chi accetta e scala le gerarchie del potere straniero per trarne vantaggi¹⁵: questione solo parzialmente ripresa da Soyinka, ladove l'ordine dell'ufficiale di fermare il rituale in atto viene affidato a un poliziotto di colore messo in ridicolo dalla folla che vuole assistere al trapasso di Elesin («-AMUSA: I am order now to clear the road. -WOMAN: What road? The one your father built?»¹⁶) nel mezzo di un dramma che come visto ha per tema centrale quello del travestimento (rituale o parodico che sia) che di volta in volta rassicura, spaventa, oppure ridicolizza chi vi ricorre (il figlio di Elesin rappresenta in questo senso una figura mediana, di transizione, il simbolo umano di una conciliazione possibile, visto che il suo 'scandaloso' esilio non gli impedisce di continuare a rispettare le tradizioni della sua gente). Quel che certo si evince, da un caso come dall'altro, è che le vicende politiche ripetutamente

¹³ Durante la quale, come osserva l'anonimo narratore, «in spite of the fact they were all white, they killed one another with poison, fire» (ivi, p. 15).

¹⁴ J. Ngũgĩ wa Thiong'o, *Weep not, Child*, London, Heinemann, 1964, p. 30 (il titolo italiano è *Se ne andranno le nuvole devastatrici*).

¹⁵ Per quanto vi sia pure chi, come Njoroge, intraprende un percorso di studi che lo allontana dalla sua casa e dal livello medio di istruzione di amici e parenti (fino all'ammissione in una scuola di soli insegnanti bianchi) che ha per scopo l'acquisizione di abilità e conoscenze utili, nei suoi propositi, a riconquistare le terre sottratte al suo popolo.

¹⁶ W. Soyinka, *Death and the King's Horseman* cit., p. 35.

te si intrecciano con quelle familiari nel corso di una stagione di cambiamenti che non mette in opposizione tra loro soltanto i continenti ma pure generazioni di crocevia chiamate a fare i conti con una convivenza ambigua e forzata, a rispondervi con scelte direttamente politiche, professionali, oppure culturali e religiose – perfino linguistiche, come attestano su un altro piano le scelte già compiute da Chinua Achebe, a quest'altezza temporale, nella stesura del romanzo che sembra rappresentare il riferimento costante e ineludibile per la narrativa incentrata sulla presenza coloniale in Africa (non solo per i tempi di composizione). Se infatti non può esaurire l'analisi delle dinamiche psicologiche e politiche che legano colonizzati e colonizzatori, certo *Things Fall Apart* (1958) ne illustra mirabilmente la complessità, l'eziologia e l'evoluzione (a partire da un'epoca di incursioni preliminari), e concorre perciò a fondare una grammatica di genere che non ha valore solo entro i confini nazionali. Il suo autore, allora agli esordi, decise appunto di scriverla nella lingua dei conquistatori (da W. B. Yeats è tratto il verso che dà il titolo all'opera) in modo tale da rendere loro accessibile un patrimonio culturale (credenze, abitudini, proverbi) lungamente travisato, incompreso, disprezzato e poi spazzato via (sotteso bersaglio il Joyce Cary di *Mister Johnson*, 1939¹⁷):

Engaging such heavy subjects while at the same time trying to help create a unique and authentic African literary tradition would mean that some of us would decide to use the colonizer's tools: his language, altered sufficiently to bear the weight of an African creative aesthetic, infused with elements of the African literary tradition. I borrowed proverbs from our culture and history, colloquialisms and African expressive language from the ancient griots, the worldviews, perspectives, and customs from my Igbo tradition and cosmology, and the sensibilities of everyday people¹⁸.

¹⁷ Irlandese (1888-1957), a lungo funzionario britannico in Africa, fu autore di diversi romanzi tra cui appunto questo (riproposto in Italia nel 1991 da Serra e Riva) che narra la storia di un impiegato nigeriano ridicolmente conquistato dai bianchi.

¹⁸ C. Achebe, *There was a Country* cit., pp. 55-55 (al capitolo *The Role of the Writer in Africa*). E subito dopo (ivi, p. 57): «if a society is ill the writer has a responsibility to point it out»; quindi (ivi, pp. 57-58): «art shouldn't be concerned with purpose and reason and need [...] Still I think that behind it all is a desire to make our experience in the world better, to make our passage through life easier. Once you talk about making things better you're talking about politics. I believe that it is impossible to write anything in Africa without some kind of commitment, some kind of message, some kind of protest. In my definition I am a protest writer». Ma si rimanda anche a quanto l'autore afferma già in *The African Writer and the English Language* (1964), in *Morning Yet on Creation Day*, London, Heinemann, 1975, p. 100: «The price a world language must be prepared to pay is submission to many kinds of different use. The African writer should aim to use English in a way that brings out his message best without altering the language to the extent that its value as a medium for international exchange will be lost». Diversamente da Achebe Ngũgĩ wa Thiong'o, che pure apriva il suo *Weep not, Child* con una citazione da Walt Whitman, scriverà le sue opere successive in kikuyu e in swahili, come forma di opposizione alla lingua importata e imposta dai colonizzatori: ma sulla sua netta opposizione agli 'strumenti' dei bianchi si rimanda almeno ai suoi *Decolonising the Mind: the Politics of Language in African*

Ma naturalmente la rinuncia strumentale alla lingua igbo non implica, e qui risiede gran parte della forza del romanzo, la celebrazione incondizionata del mondo misconosciuto dagli originari detentori della lingua presa in prestito. *Things Fall Apart*, almeno nella prima parte, racconta senza sconti e senza omissioni, senza piegare cioè la fedeltà della testimonianza all'efficacia di una postura ideologica (privilegiando semmai una «accepting intimacy that does not [...] preclude criticism»¹⁹), la vita nel villaggio di Umuofia scandita dal tempo della semina e del raccolto degli ignami, da tradizioni e culti secolari che regolano la giustizia e i rapporti interpersonali – con attenzione particolare a quella di Okonkwo, emérito rappresentante di una società patriarcale, chiusa a contatti con l'esterno, che conferisce la massima importanza al lavoro, alla forza fisica, alla proprietà di terre e di mogli. Nel corso dell'imprecisata porzione temporale selezionata (alcuni anni) gli *eventi* straordinari non a caso coincidono con due episodi che qualsiasi lettore 'esterno' faticherà a riportare a una consequenzialità comprensibile: prima l'uccisione di una donna che viene 'risarcita', dal villaggio vicino dove il fatto è avvenuto, con una vergine e con un ragazzo affidato a Okonkwo fin quando un oracolo, tre anni dopo, ne stabilisce l'uccisione; e successivamente con l'incidente occorso allo stesso Okonkwo, che nel corso di una cerimonia matrimoniale procura la morte di un giovane in maniera del tutto involontaria ma viene nondimeno allontanato per un lunghissimo periodo dal proprio *clan*.

Del resto anche qualche voce interna alla comunità, pur isolata e in via privata, fatica a comprendere le due sentenze (quando non arriva a metterle diret-

Literature (1986: tradotto per Jaca Book nel 2015) e a *Moving the centre. The Struggle for cultural freedom* (1993: poi Meltemi, 2000).

¹⁹ Dennis Walder, *Changing Perspective: Things Fall Apart*, in *Post-colonial Literatures in English. History, Language, Theory*, Oxford, Blackwell, 1998, p. 9. Ma sulla questione si veda anche quello che è forse lo studio più importante intorno all'autore (Simon Gikandi, *Reading Chinua Achebe. Language & Ideology in Fiction*, London, Heinemann, 1991), del quale mette in evidenza, tra le altre cose, la tendenza a non giudicare le scelte e le idee dei suoi personaggi affinché appaiano il più possibile 'naturali'. In effetti perfino quando il narratore interviene più esplicitamente, per esempio per valutare il carattere burbero e violento del protagonista Okonkwo, a prevalere è una sorta di determinismo che, se non giustifica moralmente, tenta almeno di spiegare, di ricondurre le debolezze dell'uomo al terrore originario di ripercorrere il destino del padre, indolente e pieno di debiti e perciò trapassato senza alcun titolo d'onore («*Perhaps* down in his heart Okonkwo was not a cruel man. But his whole life was dominated by fear, the fear of failure and of weakness. It was deeper and more intimate than the fear of evil and capricious gods and of magic, the fear of the forest, and the forces of nature, malevolent, red in tooth and claw [...]. It was the fear of himself, lest he should be found to resemble his father»: Chinua Achebe, *Things Fall Apart* [1958], New York, Penguin, 2006, pp. 12-13, mio il corsivo). E sebbene poche pagine dopo lo stesso narratore sembri voler ripristinare la centralità del libero arbitrio e introdurre di conseguenza dei giudizi di merito (ivi, p. 26, sempre a proposito di Okonkwo e delle sue fortune: «That was not luck. At the most one could say that his *chi* or personal god was good. But the Ibo people have a proverb that when a man says yes his *chi* says yes also. Okonkwo said yes very strongly; so his *chi* agreed»), più tardi ancora giungerà a una decisa rettifica (ivi, p. 123: «A man could not rise beyond the destiny of his *chi*. The saying of his elders was not true – that if a man said yea his *chi* also affirmed»).

tamente in discussione), e con queste la secolare usanza che prevede di abbandonare nella foresta, appena nati, i gemelli; così per esempio (ancora uno scontro generazionale) il figlio di Okonkwo²⁰, Nwoye, il quale a un certo punto improvvisamente capisce

that Ikemefuna had been killed, and something seemed to give way inside him [...]. It was after [...] a day at the farm during the last harvest that Nwoye had felt for the first time a snapping inside him like the one he now felt. They were returning home with baskets of yams from a distant farm across the stream when they heard the voice of an infant crying in the thick forest [...] Nwoye had heard that twins were put in earthenware pots and thrown away in the forest, but he had never yet come across them. A vague chill had descended on him and his head had seemed to swell, like a solitary walker at night who passes an evil spirit on the way. Then something had given way inside him. It descended on him again, this feeling, when his father walked in that night after killing Ikemefuna.²¹

Non a caso proprio Nwoye, durante i sette anni che la famiglia di Okonkwo deve trascorrere lontano dal proprio villaggio (e coperti dalla seconda parte del romanzo), si allontanerà dalle tradizioni del suo *clan*, scatenando così la rabbia del padre, per abbracciare la nuova religione diffusa dai missionari cristiani²² – missionari preceduti, nella vicina Abame, da un civile in bicicletta ucciso per scongiurare la distruzione del villaggio preconizzata da un oracolo, che però paradossalmente si avvera per mezzo dell'immediata rappresaglia dei nuovi arrivati. Entro la dialettica neri-bianchi, o invasivi-invasori, che si viene quasi na-

²⁰ Ma anche il suo migliore amico, Obierika, che dopo il sacrificio del ragazzo lo ammonisce (C. Achebe, *Things Fall Apart* cit., pp. 62-63): «What you have done will not please the Earth» (ed è sempre Obierika a domandarsi, quando l'amico viene esiliato: «Why should a man suffer so grievously for an offence he had committed inadvertently?»; ivi, p. 118).

²¹ Ivi, p. 58 («Seppe che Ikemefuna era stato ucciso, e qualcosa sembrò cedere dentro di lui [...]. Fu dopo una giornata [...] trascorsa sui campi durante l'ultimo raccolto, che Nwoye per la prima volta aveva sentito dentro di sé qualcosa spezzarsi all'improvviso, come adesso. Tornavano a casa con le ceste di ignami da un campo lontano oltre il fiume quando avevano sentito la voce di un bambino che piangeva nella fitta foresta [...] Nwoye aveva sentito dire che i gemelli venivano messi in vasi di terracotta e buttati nella foresta, ma non si era mai imbattuto in loro fino a quel momento. Lo aveva pervaso uno strano senso di freddo, e gli era sembrato che la testa dovesse scoppiargli, come succede a un viandante solitario che di notte si imbatte lungo la strada in uno spirito maligno. Poi qualcosa si era spezzato dentro di lui. La stessa sensazione lo colse di nuovo quando suo padre rientrò, quella notte, dopo aver ucciso Ikemefuna»: così nella traduzione di Richard Rive, *Il crollo*, Milano, Jaca Book, 1999, pp. 54-55, cui recentemente ha fatto seguito quella affidata ad Alberto Pezzotta, *Le cose crollano*, Milano, La Nave di Teseo, 2016).

²² Cfr. ivi, p. 139: «It was not the mad logic of the Trinity that captivated him. He did not understand it. It was the poetry of the new religion, something felt in the marrow. The hymn about brothers who sat in darkness and in fear seemed to answer a vague and persistent question that haunted his young soul – the question of the twins crying in the bush and the question of Ikemefuna who was killed».

turalmente a creare adesso nella storia, l'iraconda prontezza degli stranieri nello sfruttare la superiore forza d'armi sembra comunque ancora insufficiente a ofuscare le intenzioni pacifiche, tanto più che le loro autorità ecclesiastiche diffondono continuamente messaggi di pace e uguaglianza; e del resto, rifiutando ogni contrapposizione manichea tra le forze in gioco («The World has no end, and what is good among one people is an abomination with others»²³), mettendo piuttosto in luce la complessità dei comportamenti e delle reazioni, Achebe sembra voler sinceramente svolgere un elogio della 'contaminazione', attitudine che deve senz'altro qualcosa anche al suo personale percorso di formazione, come racconta nel già citato libro di memorie pubblicato poco prima di morire:

My parents were among the first of their people to successfully integrate traditional values with the education and new religion brought by the Europeans [...] I can say that my whole artistic career was probably sparked by this tension between the Christian religion of my parents, which we followed in our home, and the retreating, older religion of my ancestors, which fortunately for me was still active outside my home [...]. As a young person my perspective of the world benefited, I think, from this dichotomy.²⁴

Ma quando nella terza e ultima parte del romanzo Okonkwo abbandona il villaggio della madre, Mbanta, per tornare finalmente a Umuofia e provare a riguadagnarsi il rispetto del *clan*, i luoghi che non vede da sette anni (gli) rivelano una realtà solo in apparenza e certo troppo precipitosamente pacificata. Gli stranieri gestiscono ormai il governo della regione e nessuno degli abitanti, affascinato dalla nuova religione e/o dalla circolazione di moderni beni di consumo che ne favorisce la diffusione, sembra più in grado di riconoscere e contestare l'atto d'aggressione subito: ciechi, tutti quanti, anche di fronte al conseguente *crolla* (che dà il titolo al romanzo)²⁵ di un sistema di costumi, valori e tradizioni prepotentemente represso. La parabola di Okonkwo e quella della sua comunità devono in effetti ancora toccare, in maniera congiunta, il loro vertice più basso non appena l'arrivo di un missionario intransigente fornisce a un uomo ribattezzato Enoch, nel corso della festa annuale della dea della terra,

²³ Ivi, p. 132 (la sentenza è pronunciata da Uchendu, zio del protagonista e tra gli anziani del villaggio dove Okonkwo viene esiliato).

²⁴ C. Achebe, *There was a Country* cit., p. 8, p. 11 e p. 13 (ma si rimanda in proposito anche a quanto affermato ivi, p. 54: «I read Shakespeare, Dickens, and all the books that were read in the English public schools»). L'autore sottolinea peraltro in un capitolo successivo (*A History of Ethnic Tension and Resentment*, ivi, pp. 74-78) la naturale predisposizione della cultura Igbo, rispetto a quella degli altri gruppi etnici presenti in Nigeria, ad accogliere e assorbire certe novità introdotte dagli inglesi nel campo dell'educazione e del sistema produttivo.

²⁵ Così, letteralmente, nella prima edizione italiana (ma non nella seconda, come abbiamo visto). Nella versione originale il verbo frasale del titolo torna, in *hapax*, a proposito dell'uccisione di un uomo da parte della «white man's court» (cfr. C. Achebe, *Things Fall Apart* cit., p. 166: «The white man [...] put a knife on the things that held us together and we have fallen apart»).

la giustificazione per smascherare un *egungun* e uccidere così uno spirito ancestrale: la vendetta si abbatte allora sulla chiesa cristiana costruita nei pressi del villaggio²⁶, e il potere politico che fa da scorta al proselitismo religioso scatena a sua volta una rappresaglia che spinge Okonkwo a uccidere prima un bianco e poi, intuendo che gli abitanti del suo villaggio non lo seguiranno e non lo difenderanno, anche se stesso. È il gesto (peraltro sinistramente anticipato a più riprese, nel romanzo)²⁷ dell'impotenza assoluta, e che, diversamente dai suicidi annunciati o realizzati nella *pièce* di Soyinka, non vuole soddisfare un rituale né ha a che fare con la vergogna o con un impulsivo desiderio di riparazione per il rito mancato: bensì, appunto, si configura come l'unica via di fuga rimasta al personaggio da una punizione certa nonché dalla prospettiva di assistere alla distruzione definitiva del mondo che conosce²⁸.

Quel che avverrà è infatti già scritto, già previsto dalle modalità embrionali del contatto, dell'intrusione coloniale – così ambiguamente invasive. Nel terzo romanzo di Achebe, *Arrow of God* (1964), ambientato vent'anni più tardi negli stessi luoghi²⁹, l'ormai prolungata convivenza tra nigeriani e inglesi, che crea tensioni tra villaggi diversamente toccati dalla religione cristiana, non a caso obbligherà Ezeulu, primo sacerdote di Ulu, a una inutile mediazione di forze per

²⁶ Così subito prima Ajofia, capo di Umuofia (ivi, p. 180): «“Tell the white man that we will not do him any harm”, he said to the interpreter. “Tell him to go back to his house and leave us alone. We liked his brother who was with us before. He was foolish, but we liked him, and for his sake we shall not harm his brother. But this shrine which he built must be destroyed. We shall no longer allow it in our midst. It has bred untold abominations and we have come to put an end to it”. He turned to his comrades. “Fathers of Umuofia, I salute you”, and they replied with one guttural voice. He turned again to the missionary. “You can stay with us if you like our ways. You can worship your own god. It is good that a man should worship the gods and the spirits of his fathers. Go back to your house so that you may not be hurt. Our anger is great but we have held it down so that we can talk to you”».

²⁷ Prima sotto forma di episodio lontano nel tempo (quello relativo a un uomo che, il raccolto rovinato dalle piogge, «tied his cloth to a tree branch and hanged himself»: ivi, p. 24); poi di leggenda pedagogica, quella della lucertola-serpente che si uccise perché non sapeva che le foglie di ignami rimpiccioliscono durante la cottura (cfr. ivi, p. 79: «He brought another seven baskets and cooked them himself. And there were again only three. So he killed himself»); e infine di ironica richiesta («“I do not know how to thank you”. “I can tell you”, said Obierika. “Kill one of your sons for me”. “That will not be enough”, said Okonkwo. “Then kill yourself”, said Obierika. “Forgive me”, said Okonkwo, smiling. “I shall not talk about thanking you anymore”»: ivi, pp. 133-134).

²⁸ Sull'opera e sul suo autore si vedano, oltre al testo citato di Simon Gikandi, anche Robert M. Wren, *Achebe's World. The Historical and Cultural Context of the Novels of Chinua Achebe*, London, Longman, 1980; Ode Ogede, *Achebe and the politics of representation: form against itself, from colonial conquest and occupation to post-independence disillusionment*, Trenton, Africa World Press, 2001; e Ode Ogede, *Achebe's Things Fall Apart (Reader's Guides)*, London-New York, Continuum, 2007.

²⁹ Ultimo romanzo di un trittico sul passaggio della Nigeria da stato libero a stato colonizzato e quindi a stato indipendente (già trasposta nel precedente *No longer at Ease* del 1960, senza rispettare l'ordine degli eventi, l'epoca della liberazione).

tentare di tenere unita la comunità e preservarne l'identità³⁰. E lo stesso accadrà – a conferma delle ribadite parentele tra una letteratura e l'altra – nel romanzo pubblicato da Ngūgĩ wa Thiong'o l'anno successivo (ad *Arrow of God* ma anche a *Weep not, Child*: siamo sempre a ridosso dell'indipendenza), se anche in *The River Between* l'arrivo dei bianchi e le scelte di campo che ne conseguono lacerano in due la comunità locale, e l'ostinato tentativo del giovane Waiyaki di far convivere i riti secolari dei padri con l'istruzione dei bianchi deve scontrarsi con la diffusa volontà di potere che i recenti mutamenti socio-politici hanno quasi naturalmente creato (avendo ormai gli inglesi cominciato a delegare parte del loro potere)³¹. Eppure, paradossalmente, è a una esemplare, sudata pace che rimanda il titolo del libro-nel-libro che, in chiusura di *Things Fall Apart*, va componendo il commissario distrettuale intorno alla propria esperienza (*The Pacification of the Primitive Tribes of the Lower Niger*), ignaro forse che frustrazioni, ostilità, sete di giustizia e traumi rimossi continuano a covare sotto la superficie – che «a people's traditions could not be swept away overnight»³².

³⁰ Sull'interpretazione da dare al romanzo si veda almeno Arthur Ravenscroft, *Chinua Achebe*, London, Longmans, Green & Co, 1969.

³¹ È interessante notare, in proposito, come – col passare delle stagioni e il mutare dei rapporti di forze tra gli invasori e gli invasori – si possa essere accusati di tradimento anche nei confronti del culto cristiano: mi riferisco, in questo romanzo, al personaggio di Muthoni, figlia dell'inflessibile predicatore Joshua, che pur cristiana, appunto, vuole sottoporsi al rito tradizionale dell'infibulazione (incorrendo così, disgraziatamente, in una morte che dà luogo a contrastanti interpretazioni e inasprisce la lotta tra le due fazioni).

³² Ngūgĩ wa Thiong'o, *The River Between*, Oxford, Heinemann, 1965, p. 241.

Raccontare la guerra

I conflitti bellici e la modernità

La guerra è evento, tema, *topos* che più di ogni altro induce la *fiction* – stimolando, si direbbe, istanze superegoiche di fedeltà storica – a premere sui propri confini, inibire lo spazio dell'invenzione e confondersi con forme di scrittura non finzionali (memorialistica, diario, *reportage*...). Ma in che modo e in che misura la sua rappresentazione letteraria (e teatrale, cinematografica, a fumetti...) è mutata – in quanto a tono e strategie, a grado di deformazione del reale noto e condiviso – nello spazio di un secolo che ha visto trasformate anche le strategie belliche, la copertura mediatica e di conseguenza l'immaginario collettivo legato ai conflitti? Il volume pensato e curato da Nicola Turi, mentre approfondisce in relazione al tema singoli percorsi d'autore noti e meno noti, italiani e non (da Leopardi a Zanzotto, da Gadda a Calvino, da Salsa a Dessì, da Luzi e Fenoglio fino a Leavitt, Eisner e Celestini), stimola ed elabora una riflessione profonda sullo smarrimento e la naturale attrazione del gesto artistico (di volta in volta all'insegna dell'ironia feroce, della disperata incredulità, dell'elegiaca testimonianza) per il male, il dolore, il marziale stravolgimento del contesto umano, sociale e politico.

Nicola Turi

è ricercatore di Letteratura italiana moderna e contemporanea presso l'Università di Cagliari. È autore di varie monografie (*L'identità negata. Il secondo Calvino e l'utopia del tempo fermo*, 2003; *Testo delle mie brame. Il metaromanzo italiano del secondo Novecento (1957-1979)*, 2007; *Declinazioni del canone americano in Italia tra gli anni Quaranta e Sessanta*, 2011; *Giuseppe Dessì. Storia e genesi dell'opera*, 2014) e di numerosi altri saggi su autori italiani e stranieri del Novecento.

In copertina: Giuseppe Dessì,
Lotta di cavalieri, acquerello, anni
'50 (Fondazione Giuseppe Dessì
– Villacidro).

