

IVAN SEIDL

IL TEMA (E I RIFLESSI) DELLA GUERRA NELLA NARRATIVA ITALIANA DEGLI ANNI SETTANTA

La stessa definizione dell'argomento ci mette di fronte a una serie di problemi critici. L'impostazione puramente contenutistica del problema potrebbe destare dubbi sulla validità dello stesso criterio di classificazione che ci permette di raccogliere in questo articolo le considerazioni circa alcuni libri la cui unica caratteristica comune è il fatto che attraverso una distanza di vari decenni assumono il periodo della seconda guerra mondiale come nucleo narrativo più o meno determinante attorno al quale si svolgono varie vicende private. Esiste infatti una quantità considerevole di libri (romanzi e racconti) scritti tra il 1943 e il 1980 che rientrino nel genere narrativo così contenutisticamente definito, ed ha ragione G. Manacorda quando dice che «è in ogni caso impossibile separare con una linea netta opere e autori che abbiano o meno attinenza con i temi della guerra e della Resistenza [...]»¹

Da un altro lato ci pare sostenibile ridurre la massa dei libri la cui azione si riferisce al periodo 1939—1945, a quei pochi in cui la guerra rappresenta uno sfondo sostanziale (e non secondario) che giustifica tutta la rimanente costruzione narrativa. Così, per fare un esempio, c'è da tener poco conto di *L'antagonista* di Cassola che pone gli avvenimenti storici in questione sul secondo piano rispetto alle vicende «esistenziali» dei protagonisti. Per quanto riguarda l'angolazione critica delle presenti considerazioni, pensiamo grosso modo che le immagini della guerra in quanto periodo storico colto e reso attraverso vari romanzi e racconti (e quindi attraverso diverse rielaborazioni narrative) sono ben lungi dal risultare identiche a sé stesse, univoche e coerenti non soltanto se confrontate attraverso decenni (l'immagine della guerra nella narrativa scritta negli anni settanta rispetto a quella degli anni cinquanta), ma anche se limitiamo il nostro orizzonte a poche annate di attività creativa dei narratori italiani (p. e. il periodo tra il 1948 e il 1952, anni sessanta, prima metà degli anni settanta): vuol dire che la realtà (gli avvenimenti storici) viene in qualche modo misurata e mescolata con elementi soggettivi e risulta poi conseguentemente tramutata (per effetto di memoria, fantasia, visione ideologica del mondo,

¹ Giuliano Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940—1975)*. Roma, Editori Riuniti 1977, p. 295.

linguaggio poetico ecc.) in una immagine irripetibile ed unica. Nello studio di alcuni romanzi che hanno per tema la guerra e la Resistenza vogliamo esplorare una problematicità sostanzialmente gnoseologica: ognuno degli autori studiati ha colto nel suo romanzo una rappresentazione particolare della realtà ovvia ed univoca usando varie tecniche e strumenti che, logicamente, accanto a una funzione estetica avranno un carattere gnoseologico. Così, nel centro dell'interesse delle seguenti osservazioni avremo l'esame del rapporto con la realtà che l'autore riesce a stabilire sulla base di vari procedimenti narrativi.

Come primo il libro *Memoria della Resistenza* di Mario Spinella² colpisce l'attenzione del lettore per una triplice collocazione. Scritto all'inizio degli anni sessanta, proposto ai lettori quasi 13 anni dopo, il libro si rifà all'atmosfera e alle esperienze degli anni quaranta presentando al lettore una testimonianza immediata e diretta dell'autore trascritta in forma di diario che va dal giugno al settembre 1944. Il libro presenta l'itinerario tipico di un antifascista e comunista nella Resistenza: sergente nel regolare esercito italiano con l'esperienza della «campagna di Russia» e con una coscienza chiaramente antifascista, diserzione dopo il 26 luglio 1943, attività clandestine nel quadro delle organizzazioni comuniste, arresto, interrogatori, campo di concentramento, evasione, partecipazione alle lotte partigiane, battaglia per Firenze, liberazione. L'autore stabilisce con la realtà un rapporto diretto (il testo ricorda il «documento» tipico degli anni quaranta), talvolta filtrato attraverso la memoria, così che certe informazioni non sono date per certe e, anzi, l'autore confessa che si possono considerare «al limite tra la fantasia e il reale».³ A parte la questione sul perché della tardiva pubblicazione del testo (si tratta sostanzialmente di un problema della sociologia letteraria: è ovvio che assistiamo negli anni settanta da parte del pubblico a una sensibilità nuovamente accresciuta per il tema della guerra e della Resistenza. L'autore stesso ne spiega parzialmente le ragioni in una breve prefazione del libro.⁴), il maggiore problema da discutere sembra essere quello del rapporto tra la memorialistica e il romanzo: in che misura un testo memorialistico par excellence (come lo è senza dubbio il libro di Spinella) possa prestarsi ad interpretazioni generalmente eseguite per i testi della letteratura narrativa? Pensiamo che questi siano gli aspetti «poetici» del libro di Spinella: prevalenza del dettaglio concreto ed empirico rispetto all'informazione astratta; uso delle figure poetiche; articolazione del libro in una quantità di racconti (o miriaccanti) relativamente indipendenti le cui trame vengono sviluppate con un senso narrativo naturale ed efficiente.⁵ Non contraddice al carattere di romanzo neanche il fatto che la «memoria» dell'autore (il fattore che fa da tramite tra la realtà e l'enunciato) viene articolata in alcuni piani a

² Editto da Mondadori, 1974, 268 p. L'autore è nato nel 1918. Egli è il redattore di *Rinascita*. Ha pubblicato due romanzi, *Sorella H, libera nos* (1968) e *Conspiratio oppositorum* (1971).

³ Mario Spinella, *Memoria della Resistenza. op. cit.*, p. 113.

⁴ «(L'autore) ritiene che le pagine che seguono possano contribuire, in una modesta misura, a far comprendere che cosa sia stato il fascismo. E di questi tempi, purtroppo, sembra che ve ne sia di nuovo bisogno, se ancora una volta i fascisti sparano per le strade e abusano della libertà con l'esplicito intento di distruggerla.» Mario Spinella, *op. cit.*

⁵ Per esempio la storia della denuncia da parte dello «zio» e gli interrogatori subiti dal protagonista, *op. cit.* pp. 26-29; oppure il periodo che segue all'arresto del protagonista, *op. cit.* pp. 108 e seguenti.

seconda del contatto con la realtà e a seconda della posizione dell'autore rispetto alla cronologia degli avvenimenti: così l'uso del presente indicativo corrisponde o al rapporto più immediato con la realtà (primo piano della narrazione) o al giudizio formulato nel corso della scrittura; l'uso di vari tempi passati segna o l'anteriorità (secondo piano della narrazione rispetto al primo) o una mediazione della memoria meno immediata della precedente. Invece, al carattere di un romanzo si contrappone il fatto che il libro non costituisce un insieme narrativo omogeneo, bensì dispersivo: i singoli episodi non hanno un ruolo necessario nella struttura e una loro eventuale omissione non cambia nulla nel significato dell'insieme.

Pensiamo tuttavia che rispetto alla memorialistica della Resistenza prodotta negli anni quaranta e cinquanta⁶ il libro di Spinella ha una struttura più pensata e letteraria che lo colloca a buon diritto nella storia letteraria italiana degli anni settanta. Dal punto di vista ideologico e politico, l'autore dà prova della fiducia nella solidarietà, nell'umanità, nell'ottimismo storico, così che la guerra viene considerata anzitutto come rottura con il passato fascista e antidemocratico mentre il dopoguerra si guarda con grandi speranze nel miglior destino del popolo italiano.

A prima vista, anche *Il bottone di Stalingrado* di Romano Bilenchi⁷ è ispirato allo stesso ottimismo storico perché basato sugli stessi presupposti ideologici del libro precedente. Come romanzo di guerra va considerata circa la metà del libro, cioè la prosa omonima (pp. 59—129), mentre la parte introduttiva, «Marco e Paolo» (pp. 13—55) e quella finale, «Rita» (pp. 133—175) inquadrano la storia in un arco di tempo che va grosso modo dagli anni venti fino alle lotte sociali a cavallo degli anni quaranta e cinquanta. Come nel libro precedente, anche questa volta l'autore imposta una rappresentazione immediata e diretta degli avvenimenti in un mondo che è univoco e quasi per nulla problematicizzato né dal punto di vista ideologico né da quello narrativo. Questo è valido anzitutto per la prosa centrale del libro, «Il bottone di Stalingrado». Il protagonista, Marco, superstite della campagna di Grecia, vive gli avvenimenti del 1943 come soldato dell'esercito fascista, e nella misura in cui matura la sua coscienza antifascista, egli si impegna sempre di più nella lotta clandestina prima come volontario, più tardi come iscritto al PCI. Anche qui, a distanza di tanti anni, ritroviamo quindi un repertorio tematico che la narrativa italiana ha conosciuto negli anni dopo la guerra e che viene designato grosso modo come quello della Resistenza: confusione dopo l'armistizio del 8 settembre e diserzione del protagonista, entrata nelle organizzazioni illegali, cospirazione, solidarietà popolare, partecipazione decisiva alla lotta liberatoria (cfr. Beppe Fenoglio, *Primavera di bellezza*, Einaudi, 1959). Ugualmente dal punto di vista dei modi narrativi, la prosa di Bilenchi non tradisce i modelli precedenti: ritroviamo infatti un linguaggio semplice, descrittivo, frasi brevi, pochi dialoghi, insomma tutto quello che mette in evidenza l'importanza data alla comunicazione, al messaggio, alla tesi, al resoconto degli avvenimenti che si svolgono

⁶ Cfr. il capitolo dedicato all'argomento in Giovanni Falaschi, *La resistenza armata nella letteratura italiana*, Piccola Biblioteca Einaudi 1976, pp. 25—52.

⁷ Editto da Valecchi nel 1972, 179 p. L'autore, nato nel 1909, è un noto scrittore; egli ha scritto tra l'altro il famoso romanzo *Il capofabbrica* (1935) e i *Racconti* (1958). Il presente romanzo segna il suo ritorno alla narrativa dopo 14 anni di intervallo.

in un modo piuttosto precipitoso. La guerra viene considerata da Bilenchi in funzione del dopoguerra. Ce ne accorgiamo nel corso della lettura della terza parte del libro. In «Rita» si trova infatti la chiave del testo. Essa consiste nel confronto tra il punto di vista collettivo, sociale e politico (il movimento della Resistenza che sbocca nelle lotte operaie del dopoguerra) e quello del singolo (la ragazza sfortunata, prima perseguitata ingiustamente dai partigiani, poi vittima innocente della persecuzione antioperaia da parte dello stato). Se è vero che la sofferenza inutile e la morte gratuita di Rita problematicizzano e relativizzano l'univocità della visione del mondo cara al protagonista del libro, è dall'altra parte anche vero che l'amarezza storica di Bilenchi non va a raggiungere il pessimismo storico di Elsa Morante che sulla visione dell'eterna sofferenza del singolo costruisce il suo universo narrativo.

Infatti anche *La storia* di Elsa Morante⁹ va considerata un romanzo di guerra. Malgrado essa voglia inquadrare tutto il 20° secolo, la trama rimane concentrata sostanzialmente agli anni 1941—1947. Abbiamo già avuto modo di studiare la problematica del romanzo e dal punto di vista della rappresentazione della realtà e da quello dell'impostazione ideologica. Dati gli strettissimi limiti di spazio rimandiamo al nostro articolo e alla bibliografia ivi inclusa.⁹

Un altro esempio del romanzo di guerra ci è stato offerto recentemente da Luce D'Eramo. Con il suo libro, *Deviazione*,¹⁰ torniamo alla narrativa più spiccatamente autobiografica. Dall'altra parte, questo libro raccoglie cinque racconti relativamente indipendenti composti rispettivamente negli anni 1953, 1954, 1961, 1975, 1977. Ci si offre così una preziosa possibilità di poter paragonare certi tratti tipici del racconto di guerra scritto negli anni settanta rispetto a quello degli anni cinquanta.

Le multiple vicende della protagonista si svolgono per lo più nei campi di concentramento e di lavoro della Germania nazista. All'inizio Lucia è una giovane fascista — figlia fanatica di un alto funzionario del regime fascista di Salò, in seguito ella rompe i rapporti successivamente con la sua famiglia, con il suo ambiente, con la sua classe sociale. La cronologia di tutte le vicende è da ricostruire da parte del lettore. La scrittrice narra in cinque diversi periodi degli episodi isolati che soltanto alla fine del libro acquistano il significato integrale grazie al contesto che nel frattempo si è precisato. Così, i primi due racconti («Thomasbräu», 1953; «Asilo a Dachau», 1954) ritraggono il soggiorno della protagonista nei «campi di smistamento» a Monaco e a Dachau. Gli avvenimenti sono narrati dalla narratrice in prima persona del presente indicativo. La scrittura è semplice, deve rendere l'immediata realtà degli ambienti umani nei campi. L'attenzione della narratrice è perciò rivolta tutta verso l'esterno. Tra l'altro è lo stesso uso del presente che impedisce ogni incursione indietro, ogni riflessione dell'azione nell'animo della protagonista. C'è una quantità di dialoghi,

⁹ Einaudi, 1974. La scrittrice è nata nel 1918, si è affermata con varie opere molto riuscite (p. es. *Menzogna e sortilegio*, 1948; *L'isola di Arturo*, 1957; *Il mondo salvato dai ragazzini*, 1968). *La storia* ha scatenato una delle più vivaci polemiche letterarie del secondo dopoguerra in Italia.

⁹ Ivan Seidl, «Il caso Morante sei anni dopo». *Etudes Romanes de Brno*, Univerzita J. E. Purkyně, L3, XII, 1981.

¹⁰ Mondadori, 1979, 367 p. L'autrice (bilingue) è nata a Reims nel 1925. Ha pubblicato anche *Il convoglio dei lituani* (1958). La presente opera interessa direttamente anche la letteratura francese poiché è stata pubblicata contemporaneamente in Francia e in Italia.

l'azione si svolge in un modo precipitoso, così che si rendono perfettamente evidenti la tensione e lo sconvolgimento permanenti degli internati che da una parte devono resistere ai loro nemici carcerieri, dall'altra parte cercano nell'amicizia, nella solidarietà, nell'aiuto reciproco delle forze per consolidare e perfezionare tale resistenza. Il testo seguente, «Finché la testa vive», è stato scritto nel 1961. Continua la tecnica dell'io narrante, cambia invece l'uso del tempo: il passato si sostituisce al presente, gli avvenimenti vengono quindi considerati con un distacco temporale e concepiti come compiuti. Rimane invece il rapace interessamento all'azione, allo svolgimento veloce degli avvenimenti: rispetto alle prose precedenti, l'attenzione della narrazione si sposta sostanzialmente verso la protagonista stessa, il suo carattere e il suo temperamento vengono insistentemente messi in rilievo al punto che non si può non avere l'impressione di un suo egocentrismo per niente nascosto. Questo è del resto anche comprensibile dato che il racconto coglie il periodo conclusivo delle sue vicende: assistiamo al ferimento della protagonista, alla sua condanna da parte dei medici (viene messa in una sala dei morti o morenti) e la disperata lotta della testa, l'unico organo a posto, contro il rimanente corpo più o meno morto e, anzi, in uno stato di decomposizione. È un racconto sull'incredibile volontà di vivere che quasi miracolosamente si fa strada e riesce a vincere la morte.

L'arco evolutivo della scrittrice si termina quindi negli anni settanta con due lunghi racconti, «Nel CH 89», 1975, e «La deviazione», 1977. Il primo rappresenta l'inizio di tutta la vicenda dal punto di vista cronologico. La protagonista si trova come operaia volontaria nella fabbrica I. G. Farben a Francoforte. Il modo narrativo cambia un'altra volta: la protagonista viene per la prima volta presentata in terza persona. Il passato rimane invece principale tempo di narrazione. L'introduzione di un narratore onnisciente segna una svolta importante rispetto alle prose precedenti. Al distacco temporale («Finché la testa vive») si aggiunge un distacco della prospettiva. La scrittrice osserva la protagonista non più come sé stessa ma come un personaggio indipendente giudicabile in vari modi a seconda di vari punti di vista. Infatti, Lucia viene spesso considerata con gli occhi degli altri (con diffidenza e con odio da parte della massa degli internati, più tardi con simpatia da parte dei rivoluzionari — partigiani che preparano nel campo un'azione rivoluzionaria). Tale oggettivizzazione del mondo narrativo avrà certe connotazioni ideologiche: a) Si dà voce alla controparte della protagonista. Pensiamo al punto di vista della massa ideologicamente poco cosciente che non riesce a distinguere da una parte la vera volontà di conoscere e di combattere e dall'altra parte la collaborazione coi nazisti. b) Si mettono in evidenza tutte le difficoltà nel comunicare certi canoni ideologici e comunque esperienza vissuta alla massa da parte di un individuo ideologicamente evoluto. In particolare, nel fallimento dello sciopero organizzato nel campo dai partigiani insieme con Lucia si dimostra quant'è difficile portare la massa verso una presa di coscienza decisiva che si rifletta nell'impegno politico concreto. c) Con riferimento a tali difficoltà si giustifica il primo vero insuccesso di Lucia, la prima vera amarezza da lei sentita e che il lettore viene a sapere. La seconda prosa torna sorprendentemente alla «Ich-Forme» mentre continua l'uso del tempo passato. Adesso si sta ultimando la faticosa ricerca della scrittrice di ripescare nelle lontane esperienze un insegnamento universalmente valido. Il racconto sviluppa la trama della prosa precedente (dopo il fallimento dello sciopero Lucia viene arrestata, litiga con altre

donne nel campo, tenta il suicidio e viene rimandata in Italia dopo l'intervento del console d'Italia a Francoforte. A Verona si fa arrestare nuovamente e viene deportata a Dachau; la seconda parte del racconto segue le vicende di Lucia dopo la guerra). Quali sono adesso i motivi di quest'ultimo passaggio della narrazione alla prima persona? Lo si può dedurre dal testo (cfr. p. 223): la scrittrice pare spaventata da una certa immagine di sé stessa che aveva creato (o che si era creata, quasi a suo malgrado), abbandona la narrazione naturalistica di difficile manipolazione e torna a un racconto più spontaneo e più immediato. Rispetto alle prose degli anni cinquanta e sessanta viene però chiaramente svalutata l'importanza della trama (non veniamo nemmeno a sapere come Lucia fosse riuscita a fuggire da Dachau) e invece si mettono in evidenza le riflessioni personali che cercano e proseguono le immagini della protagonista rese attraverso la scrittura, e le confrontano con una realtà più vera e più autentica. Si giunge così all'idea di un doppio volto della realtà, l'uno fotografato e superficiale (cfr. i racconti degli anni cinquanta)¹¹ e l'altro più profondo e acquisito dopo faticose e pazienti verificazioni. La scrittrice dubita quindi della validità del documento scritto nel periodo meno lontano dagli avvenimenti, cerca di capire se veramente ella pensava le cose che scriveva o se invece era soltanto col tempo (con lo scrivere appunto) che dentro di lei erano maturati i cambiamenti ideologici profondi di cui quest'ultimo racconto è una specie di sintesi. Si tratta allora di una narrazione che viene astutamente mescolata con una metanarrazione. L'interpretazione chiaramente classista dei lontani avvenimenti e la presa di coscienza del fallimento del tipo di lotta caro alla protagonista (fallimento dovuto sostanzialmente all'«impossibilità di conciliare affetti privati e lotta collettiva» (p. 353), tali sono i risultati del travagliato percorso attraverso una distanza di più di trent'anni. L'insoddisfazione d'ordine sociale vissuta nel periodo contemporaneo ispira anche qui quel pizzico di amarezza che viene a turbare l'immagine univoca della lotta condotta non soltanto per sconfiggere il fascismo ma anche per fare un domani migliore.

Arriviamo adesso al romanzo di Mario Lattes, *Il borghese di ventura*,¹² che rappresenta un approccio completamente diverso alla tematica studiata. Il testo colpisce l'attenzione del lettore soprattutto per le sue qualità stilistiche emblematiche. *Il borghese di ventura* è una specie di monologo interiore che a seconda di vari ricordi dell'autore (ci troviamo nuovamente di fronte a una prosa autobiografica) ricostituisce e rende la realtà della guerra. Si tratta però di una realtà talmente soggettivizzata, una realtà resa attraverso così remoti e poco accessibili sentieri di una coscienza talmente traumatizzata che ci troveremmo di fronte a un caso clinico se non si trattasse appunto di un libro di narrazione artistica. Ora il pregio del romanzo consiste nel fatto che c'è un

¹¹ 1. «Thomasbräu' e 'Asilo a Dachau' [...] sono i soli racconti in cui allora ripercorsi i fatti vissuti senza addattarli a un filo immaginato ma svolgendoli come erano accaduti in realtà» (p. 303); 2. «Il continuo tornare a scrivere mostrava che una vera rottura col mio ambiente, nel mio animo, in quei sei mesi del primo volontariato, non c'era stato come volevo credere io» (p. 353).

¹² Einaudi, 1975. L'autore, nato nel 1923 a Torino, è ingiustamente poco conosciuto come narratore. Non viene elencato, a quanto abbiamo potuto controllare, nei più importanti dizionari della letteratura italiana. Egli è l'autore di altri due romanzi, *La stanza dei giochi* (1959) e *L'incendio di Regio* (1976). Ha scritto inoltre un libro di racconti, *Le notti nere* (1960). E da segnalare la sua attività di pittore e di editore libraio: egli ha fondato e diretto tra l'altro la rivista *Questioni* tra il 1954 e il 1960.

equilibrio perfetto tra l'espressione (linguaggio poetico, rielaborazione narrativa) e la coscienza (sensibilità soggettiva, modo di vivere la realtà) dalla quale tale espressione viene retta. Il linguaggio del testo assomiglia grosso modo a delle catene di idee o di immagini che si susseguono in un ritmo accelerato in conformità allo stesso processo di pensare del protagonista. Colpisce l'estrema fragilità e finezza del testo che anziché di elementi narrativi pesantemente descrittivi (cfr. Bilenchi, Spinella) è costruito di materiali leggerissimi che acquistano un carattere emblematico grazie a vari sottintendimenti stilistici o, meglio, grazie a varie elissi linguistiche e contestuali che essi sorreggono in questa narrazione senza saldature rigide o comunque prestabilite.¹³ Al carattere trepidante, nervoso e squilibrato del testo corrisponde poi il tipo di personalità del protagonista e la rispettiva visione del mondo da lui incarnata. Infatti, c'è chiaramente uno sfondo esistenziale (e esistenzialistico)¹⁴ che però va inteso come autenticamente vissuto e non come rifacimento a modelli culturali precedenti. Tali premesse ci permettono di capire meglio le vicende del protagonista (il ragazzo ventenne di estrazione borghese ed ebrea, apolitico; si nasconde in campagna per paura di persecuzioni razziali; dopo l'arrivo degli alleati lavora fino alla fine della guerra come interprete presso gli alti ufficiali inglesi), il quale, essendo sostanzialmente incapace di attribuire un qualsiasi significato alla sua vita e agli avvenimenti che gli si svolgono attorno, non solo non può vivere la guerra come una dimensione storica, ma la vive come una successione di fatti sempre meno comprensibili, così che verso la fine del libro la realtà perde per lui una qualsiasi identità, diventa indecifrabile e viene mescolata e sostituita con delle allucinazioni. Tale confusione potrebbe corrispondere alle conseguenze traumatiche che il vivere durante la guerra può provocare in un individuo poco resistente o comunque incapace di trovare per sé stesso e per il mondo in cui vive una spiegazione storica. Non escluderebbe tale interpretazione neanche il titolo (anche esso emblematico) del libro: distacco ironico dell'autore dal proprio personaggio e da una (pensata o vissuta) componente della propria personalità.

I limiti di spazio eccezionalmente stretti non ci permettono se non di accennare all'eccezionale romanzo di Carlo Castellaneta, *Notti e nebbie*,¹⁵ nel

¹³ Così, nei due brani riportati sono da segnalare: 1. a) il passaggio immediato da un ricordo al momento vissuto «presente». b) il carattere serrato del colloquio con il Commendatore che pure risulta al lettore in tutta la sua plasticità e nelle due fasi del suo svolgimento (discorsi di cortesia, effusioni sentimentali della madre, rifiuto secco del Commendatore di ospitare il protagonista). 2. una elissi linguistica significativa: 1. «Per non pensare alla gamba, nell'odore e pizzicore dell'alcool, guardavo la radura grigia dietro la testa del dottore. Eccolo il Commendatore (siamo entrati nella libreria, nel suo ufficio). Quanti anni, Commendatore, — dice mia madre. Si è alzato in piedi e non si risiede. Neanche parlarne, — dice. È aguzzo, spiritato, ha la paura. Sarà anche la notizia del ghetto, naturale.» (p. 5); 2. «Dove sono i bagagli? — Al deposito della stazione, girare sono pesanti.» (p. 6).

¹⁴ A parte l'intera impostazione del romanzo, lo confermano anche varie confessioni del protagonista che ricordano fortemente i discorsi di «Roquentin» e di altri eroi della letteratura esistenzialistica: «Già mostrarmi alla gente mi ha sempre imbarazzato, camminare per strada, ricevere lo sguardo dei passanti [...] Non che io sia misantropo o suscettibile: mi secca esistere, ecco, mi secca o me ne vergogno, non so.» (p. 12); «[...] io continuavo a essere qualcosa di inassimilabile [...]» (p. 57).

¹⁵ Rizzoli, 1975, 215 p. Lo scrittore è nato nel 1930. È l'autore di altri sette romanzi, tra i quali p. es. *Viaggio col padre*, 1958.

quale viene eseguita una operazione narrativa complicata anche dal punto di vista ideologico: il protagonista — portatore di prospettiva narrativa — è un alto funzionario del regime fascista di Salò (egli è il capo della polizia politica). La guerra viene così osservata sistematicamente dall' «altra parte» senza che pertanto si voglia fornire al punto di vista fascista una qualsiasi giustificazione ideologica o morale. Meriterebbero cenni a parte anche altri romanzi, tra cui p.e. *I cristalli di Vienna* di Giuliana Morandini¹⁶ (la guerra vissuta in Friuli e filtrata attraverso la memoria della protagonista dopo più di trent'anni dovrebbe simboleggiare la fine dell'armoniosa infanzia di ella), *Il gallo rosso* di Giovanni Dusi¹⁷ (il romanzo sull'esperienza partigiana che ricorda vari modelli narrativi degli anni cinquanta), forse anche *Rosso al vento* di Arrigo Benedetti o *Terra di nessuno* di Marcello Venturi.

Pensiamo che i libri raccolti e studiati rappresentano una base significativa per poter valutare vari aspetti della problematica proposta per questo articolo. Anzitutto, è ovvio che il tema della guerra (e particolarmente dell'ultima guerra mondiale) non stanca gli scrittori italiani malgrado una distanza temporale relativamente grande. Questo è dovuto senza dubbio all'eccezionale carica morale che i tragici anni compresi tra il 1939 e il 1945 significarono e significano particolarmente in Italia. Da questo punto di vista ci pare che l'impostazione «contenutistica» del problema dimostri una sua validità. E ovvio che l'argomento va studiato in un contesto più largo di tutta la letteratura narrativa di guerra scritta e pubblicata in Italia dal 1943 in poi.

Dalle brevi analisi dei singoli romanzi risulta che nessuno degli autori sceglie il tema della guerra semplicemente per registrare o descrivere gli avvenimenti svoltisi trenta e più anni fa. La motivazione della loro scelta viene quindi piuttosto dal momento presente o comunque da varie spinte ideologiche del periodo contemporaneo. Così la guerra potrebbe essere considerata più o meno come una metafora: dell'impegno politico e morale (Spinella), dell'assenza e del vuoto esistenziali (Lattes), dell'eterna e irrevocabile sofferenza del singolo (Morante), della scoperta, affermazione e ricerca del proprio «io» (D'Eramo).

La mancanza della vera dimensione e coscienza storica si fa sentire in Lattes e in Morante che altrimenti avrebbero poco in comune (Morante scrive un tipo di narrazione oggettiva mentre Lattes è l'autore di una prosa estremamente soggettivizzata). Gli altri libri studiati concepiscono la guerra giustamente nella prospettiva dialettica e materialistica.

Si dimostra infine che ogni aspetto della tecnica narrativa trova un riscontro nell'ideologia dell'autore, nella visione del mondo incarnata dai suoi protagonisti.

¹⁶ Bompiani, 1978. L'autrice è più conosciuta per il suo saggio *E allora mi hanno rinchiusa*, 1977, premio Viareggio.

¹⁷ Marsilio editore, 1974, 207 p.