

Nostalgia dell'azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa italiana degli anni Zero

Gianluigi Simonetti

1.

Lotta armata e letteratura di oggi: più che soffermarmi su un'opera in particolare, vorrei sondare le modalità principali con cui il tema è stato riscoperto e utilizzato dalla narrativa italiana degli ultimi dieci anni. Correrò volontariamente il rischio di un certo schematismo, allo scopo di abbozzare una plausibile visione d'insieme; mi piacerebbe proporre alcuni frammenti di una interpretazione generale che provi a inserire la attuale riscoperta degli anni di piombo come tema letterario all'interno di un assetamento più generale della nostra narrativa – sempre più influenzata dalla concorrenza dei media, sempre più tentata dalla via dell'intrattenimento. Ma se si vuole comprenderla a fondo, credo sia anzitutto opportuno inserire la moda del terrorismo in letteratura all'interno di un quadro storico più ampio, vasto e sfaccettato; si tratta quindi di abbozzare una periodizzazione generale del fenomeno, recentemente oggetto di alcuni studi specialistici di grande importanza e qualità.¹

2.

In una prima fase, dall'inizio degli anni Settanta fino ai primi anni Ottanta, la narrazione scritta della lotta armata è costituita soprattutto da spiegazioni esterne sia al terrorismo che alla letteratura: parlano dell'argomento perlopiù i giornalisti, gli storici, i sociologi – e, al cinema, soprattutto (anche se non esclusivamente) i registi di genere: con film polizieschi, perlopiù

¹ Mi riferisco in particolare alla monografia di G. Tabacco, *Libri di piombo. Memorialistica e narrativa della lotta armata in Italia*, Bietti, Milano 2010, e ai contributi di R. Donnarumma: *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, in «allegoria», XIX, 57, 2008; *Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969-2010)*, in *Per Romano Lupferini*, a cura di P. Cataldi, Palumbo, Palermo 2010. Ringrazio Giuliano Tabacco e Raffaele Donnarumma per gli spunti preziosi che mi hanno fornito durante la stesura di queste pagine. Ringrazio inoltre Walter Siti: per una lunga conversazione sul tema e per avere ispirato il titolo del mio intervento.

considerati di destra, o di denuncia, quasi sempre di sinistra – con alcuni singolari e a volte interessanti incroci.² Gli scrittori italiani allora già affermati, ad eccezione di Sciascia e Balestrini, si misurano col tema in modo quasi sempre timido, innestandolo nel tronco del racconto di introspezione borghese o nella *short story* postmoderna. È ad esempio il caso di Tabucchi: nel suo *Piccoli equivoci senza importanza* uno dei “piccoli equivoci” è il terrorismo stesso, o meglio la scelta dell’eversione operata dal protagonista Leo:

Ma non è mai stato così radicale, il Leo, lo faceva per farmi fare brutta figura con Maddalena, ad ogni modo un po’ per convinzione o un po’ per caso si trovò a ricoprire un ruolo di primo piano, diventò così il più importante del gruppo, ma anche per lui fu un piccolo equivoco che lui credeva senza importanza. E poi sapete com’è, succede che la parte che uno si assume diventa vera davvero, la vita è così brava a sclerotizzare le cose, e gli atteggiamenti diventano scelte.³

Dolores Ibarruri versa lacrime amare, nel *Gioco del rovescio*, lascia che sia una madre distrutta dal dolore a fornire il ritratto del figlio terrorista, ucciso dalle forze dell’ordine: la novella si regge sul contrasto tra il tenero ricordo d’infanzia e la violenza di cui il giovane è stato capace, la quale comunque è tutta fuori scena:

«Ho visto la foto sui giornali, lo hanno trucidato, e io non ho potuto neanche vederlo, hanno scritto che ha fatto cose... non ho il coraggio di dirlo... atroci».⁴

Nella stessa raccolta il racconto eponimo non parla di terrorismo, sebbene la protagonista faccia parte di una organizzazione clandestina legata alla dissidenza portoghese (eppure nel *juego del revés* di cui lei stessa è maestra potrebbe anche essere una spia della destra nazionalista). Però il racconto in questione è stato scritto nell’estate del 1978, a ridosso del caso Moro; difficile non vedere non solo nei personaggi e nella trama, ma nell’intero impianto della storia – e del libro – uno sforzo strutturale di negazione della cronaca, dissolvimento del reale, fuga nella prospettiva:

Lei mi prendeva la mano e mi diceva: senti, chissà cosa siamo, chissà dove siamo, chissà perché ci siamo, senti, viviamo questa vita come se fosse un *revés*, per esempio stanotte, tu devi pensare che sei me e che stai stringendo te fra le tue braccia, io penso di essere te che sto stringendo me fra le mie braccia.⁵

2 Ch. Uva, *Introduzione*, in Id., *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2007, p. 11. Sul tema cfr. anche A. O’Leary, *Tragedia all’italiana. Cinema e terrorismo tra Moro e memoria*, Angelica, Tissi 2007.

3 A. Tabucchi, *Piccoli equivoci senza importanza*, in Id., *Piccoli equivoci senza importanza*, Feltrinelli, Milano 1985, p. 15.

4 A. Tabucchi, *Dolores Ibarruri versa lacrime amare*, in Id., *Il gioco del rovescio*, Feltrinelli Milano 1988, p. 100 (prima edizione il Saggiatore, Milano 1981).

5 A. Tabucchi, *Il gioco del rovescio*, in Id., *Il gioco del rovescio*, cit., p. 17.

Mentre autori come Tabucchi o La Capria (*Amore e Psiche*, 1973) descrivono l'eversione politica in palinsesti metafisici, altri, come la Ginzburg, se ne servono per effetti "da camera", all'interno di romanzi familiari che mettono in scena soprattutto conflitti interni alla borghesia di sinistra. In un libro come *Caro Michele* (1973), il riferimento a «gruppuscoli politici pericolosi» ai quali il protagonista è legato si rivela un ingrediente al servizio di una contrapposizione più vasta, che allude allo sfacelo della famiglia borghese:

Io sono ottimista per temperamento. Però non riesco a essere ottimista su questi ragazzi che girano. Li trovo insopportabili. Trovo che fanno disordine. Sembrano tanto gentili, ma sotto sotto magari covano la voglia di farci saltare tutti in aria.⁶

I ragazzi oggi non hanno memoria, e soprattutto non la coltivano, e tu sai che anche Michele non aveva memoria, o meglio non si piegava mai a respirarla e coltivarla. A coltivare le memorie ci siamo forse ancora tu, tua madre, e io, tu per temperamento, io e forse tua madre per temperamento e perché nella nostra vita presente non c'è nulla che valga i luoghi e gli attimi incontrati lungo il percorso.⁷

All'inizio degli anni Ottanta i più importanti tra i giovani autori esordienti sembrano ostentatamente allontanarsi dalla cronaca, e guardare altrove, spesso il più lontano possibile. In molti libri-chiave di inizio decennio – *Treno di panna*, di Andrea De Carlo, o *Seminario sulla gioventù*, di Busi, o *Altri libertini*, di Tondelli – i temi dominanti sono il viaggio, l'esotismo, la fuga: non uno sguardo sul presente e sui destini generali, ma semmai il contrario, un desiderio preciso di scappare verso luoghi lontani, verso dimensioni private e marginali. Le eccezioni sono poche, spesso nel registro grottesco (*Abitare il vento* di Vassalli, picaresco e al fondo sdrammatizzante; in seguito *La troga* di Giampaolo Rugarli, epigonismo gaddiano tra satira e allegoria). Va ricordata l'apparizione "a caldo" di un romanzo anonimo, *Memorie dalla clandestinità. Un terrorista non pentito si racconta*, interessante e verosimile, pubblicato nel 1981 da una casa editrice vicina al movimento come Savelli, poco discusso e presto scomparso dalla circolazione; o, caso opposto, un *best seller* mondiale, *Il nome della rosa* di Eco, edito da Bompiani nel 1980: libro che sia pure attraverso il travestimento allegorico del romanzo storico parla *anche* di terrorismo. Il compromesso tra inchiesta sul terrorismo e romanzo storico vale come

Nostalgia dell'azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa italiana degli anni Zero

6 N. Ginzburg, *Caro Michele*, Mondadori, Milano 1973, p. 72.

7 *Ivi*, p. 199. Quella di *Caro Michele* è una diagnosi «prepolitica e moralista», rileva giustamente Donnarumma: «Da un lato il terrorismo mostra un dissesto profondo nella società italiana [...]; dall'altro, la difficoltà dei genitori a capire i figli è una figura della difficoltà dei narratori a comprendere (e quindi, a raccontare) il presente» (Donnarumma, *Storia, immaginario, letteratura*, cit., pp. 458-459).

forma di approccio ambivalente, che si fa carico del tema e al tempo stesso lo tiene analgesicamente a distanza, assorbendolo negli spessori polisemici e nei livelli di lettura; sforzo interessante perché pionieristico (nella strategia del travestimento e dell'apologo "a chiave") e anche perché non isolato: registriamo i casi analoghi di Antonio Tabucchi (*Il piccolo naviglio*, 1978), Vincenzo Consolo (*Il sorriso dell'ignoto marinaio*, 1986; Consolo tornerà a sfiorare la lotta armata nel 1998, con *Lo spasimo di Palermo*) e Wu Ming (*Q*, 1999).

Quanto ai terroristi, in questa stagione sono evidentemente impegnati a fare, e non a scrivere; del resto già dalla fine degli anni Sessanta è tutto il Movimento, in Italia, che esprime un complessivo accento sull'agire, a scapito dell'analizzare.⁸ Tra parentesi, lungo tutta la parabola della narrativa sulla lotta armata sarà possibile identificare una suggestiva opposizione tematica tra terroristi da un lato e letteratura dall'altro:

Era stata sua l'idea di formare la cooperativa, d'aprire la libreria. Sua la lotta con i compagni, ignari e sprezzanti di ogni forma letteraria, per imporre romanzi e poesie.⁹

«Se però vinciamo, te li puoi scordare i romanzi. Anzi, scordatevi tutti. Avremo di meglio da fare».¹⁰

La sola voce letteraria che punti tutto sul racconto dell'eversione è come si diceva quella di Nanni Balestrini, autore di un affresco narrativo che va dalla *Violenza illustrata* (1976) a *L'editore* (1989); ne scaturisce un punto di vista interessante ma unilaterale, concentrato soprattutto sulla messa in scena della repressione poliziesca, e interessato in fondo non tanto al terrorismo, quanto al Movimento e alla sua impegnativa eredità culturale.

Abbastanza sorprendentemente, i libri che meglio descrivono, in tempo reale, gli anni della violenza politica sono opere intime e defilate, idiosincratiche, ad alto tasso visionarietà e di formalizzazione letteraria. Penso a due romanzi destinati a restare a lungo inediti e inesplosi, al punto da uscire negli anni Novanta, postumi ai rispettivi autori – *Petrolio* di Pasolini e *L'odore del sangue* di Parise (quest'ultimo tra l'altro foltissimo di funebri presenze pasoliniane). Penso soprattutto a due straordinarie raccolte di poesia: *Documento* di Amelia Rosselli e *Somiglianze* di Milo De Angelis, entrambe del '76. Versi che parlano di lotta armata non tanto descrivendola, quanto incarnandola – nella violenza e nella difficoltà delle metafore, nel

8 «La contraddizione tra il pensare e il fare. Alla fine se il pensiero non porta da nessuna parte ho sempre privilegiato il fare» (B. Arpaia, *Il passato davanti a noi*, Guanda, Milano 2006, p. 135). Sulla critica "rivoluzionaria" della letteratura, e sulle sue contraddizioni, cfr. I. Calvino, *Gli usi politici giusti e sbagliati della letteratura* [1976], in Id., *Saggi (1945-1985)*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, t. I, pp. 354 e sgg.

9 V. Consolo, *Lo spasimo di Palermo*, Mondadori, Milano 1998, p. 37.

10 L. Doninelli, *Tornavamo dal mare*, Garzanti, Milano 2004, p. 67.

rifiuto dell'ironia, nell'uso del "noi". E anche nel netto rifiuto delle due tradizioni egemoni nella poesia di quegli anni: tanto della neoavanguardia – che invitava al sabotaggio e all'autocritica – quanto del riformismo post-montaliano – che aveva insegnato a una intera generazione di poeti il gusto della misura, dell'equilibrio formale, dell'equidistanza fra alto e basso. Nella Rosselli e soprattutto in De Angelis il rifiuto della tradizione e del dimesso sublime pare omologo ad altre scelte radicali di quegli anni; l'oscurità metaforica come equivalente formale di violente contrapposizioni; l'assenza di ironia come presagio della catastrofe. Viene in mente un giudizio di Fortini, attribuitogli da testimonianze orali, su *Millimetri* di De Angelis, uscito nel 1983: «Questa poesia è l'equivalente verbale del terrorismo».

3.

Nel corso degli anni Ottanta cominciano a comparire, a ritmo sempre più intenso, le testimonianze dei militanti del partito armato. Alla fine degli anni Novanta, i libri scritti da ex terroristi e messi in circolo dalla macchina editoriale sono molto numerosi, al punto da cominciare a costituire un sottogenere riconoscibile, che dispone di un suo spazio definito e non certo esiguo sugli scaffali delle librerie italiane.¹¹ Mentre la letteratura ufficiale si dedica soprattutto a parlar d'altro, a rievocare gli anni di piombo sono i terroristi stessi, incoraggiati, almeno a partire da un certo punto, "a guerra finita", dall'industria culturale. È significativo che la maggior parte di queste testimonianze siano però scritte a quattro mani: nella forma privilegiata del libro-intervista (i casi di Renato Curcio e di Mario Moretti) o in quella della cosiddetta «autobiografia pilotata», come la definisce Giuliano Tabacco, con riferimento specifico ai casi di Peci, Franceschini, Faranda, Braghetti.¹² Nasce così una forma ibrida e abbastanza peculiare di testimonianza, in qualche modo sotto tutela, che ha finito con imporre a questi racconti un formato caratteristico e un'attitudine prudente. Troppo prudente: vale la pena sottolineare che chi ha avuto i mezzi per fare da sé ha poi scritto le opere più riuscite e interessanti – come Enrico Fenzi, con *Armi e bagagli*.

Quali elementi sfrutta il formato in questione? Innanzitutto l'autorità autobiografica del narratore. A parlare di lotta armata è infatti un protagonista diretto dei fatti narrati – proprio negli anni in cui in Italia (e naturalmente non solo in Italia) comincia a diffondersi un interesse condiviso per scritture *non fiction*, ricche di effetti di realtà, e a dominante soggettiva.

Nostalgia dell'azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa italiana degli anni Zero

11 F. Gambaro, *Le loro prigioni*, in *Tirature '96*, a cura di V. Spinazzola, Baldini&Castoldi, Milano 1997, pp. 116-119.

12 Tabacco, *Libri di piombo*, cit., pp. 71 e sgg.

La storia della lotta armata è fatta inoltre da protagonisti giovani o giovanissimi: chi prende la parola è spesso un ragazzo, o meglio un uomo che rievoca la sua esperienza da ragazzo (emblematico un titolo di Morucci, *Ritratto di un terrorista da giovane*). È un dettaglio che ha il suo peso, in un'epoca che mostra un estremo interesse per la gioventù, che le attribuisce autenticità ed energia, che è avida di estremismo.

In secondo luogo, conta in chi testimonia il bisogno di riconoscimento e visibilità – dopo un lungo periodo di rimozione e silenzio – e di integrazione nel consesso civile – dopo una più o meno lunga segregazione. Inevitabilmente una gran parte di questi testi, e soprattutto le cosiddette “autobiografie pilotate”, sviluppano non tanto un percorso di formazione, quanto una vera e propria *conversione* del terrorista,¹³ nello schema seguente: dalla crisi di identità al delitto, dal riconoscimento della colpa all'espiazione finale, e da questa alla conquista di nuova identità. Nel guscio del racconto-verità si articola un percorso ideale, quasi petrarchesco nella sua dialettica di peccato e cambiamento morale. Nel modulo dell'intervista pilotata si può, anzi si deve, raccontare un cambiamento dal male al bene; ma non è lecito raccontare la contraddizione tra bene e male – non si può compiere l'operazione eminentemente romanzesca che consiste nel raccontare l'ambivalenza, e tantomeno rivendicare il gusto di stare dalla parte sbagliata. «Stante la definizione di “terrorismo” che è stata imposta in Italia, le parti in commedia sono già assegnate».¹⁴

Ne deriva complessivamente una forte *banalizzazione* del tema terroristico. Da un lato l'accento cade sul profilo carismatico, e per certi versi romantico, del giovane testimone-rivoluzionario, dall'altro sulla normalizzazione di quel profilo e sulla sua redenzione. In molti, nella società civile, hanno protestato per lo spazio che l'editoria ha concesso e concede alle voci degli ex terroristi; in pochi si sono resi conto che quelle voci erano funzionali a una gigantesca integrazione. Per quanto a volte sgradevoli, per quanto più o meno interessanti, queste testimonianze finiscono quasi tutte per avere un valore rassicurante: per chi le pronuncia e per chi le ascolta.

4.

Se si prova ad analizzare il corredo formale di alcuni di questi testi, non è difficile reperire la conferma dell'atteggiamento prudente, evasivo da un lato e rivendicativo dall'altro, di cui abbiamo parlato. In particolare si trovano esempi puntuali di una resa perifrastica della violenza, di un “raffreddamento” del trauma, se non proprio di una rimozione espressa in

13 *Ivi*, p. 115.

14 Francesco Piccioni intervistato in Uva, *Schermi di piombo*, cit., p. 234.

forma di ellissi narrativa.¹⁵ In *Armi e bagagli* Enrico Fenzi evita accuratamente di narrare un attentato a cui ha preso parte, quello conclusosi col ferimento dell'ingegner Castellano; a essere raccontata è la preparazione dell'attentato e, subito dopo, il resoconto che ne fanno dei giornali:

Il «Secolo XIX» pubblicava in prima pagina il grande identikit di uno dei due terroristi che due sere prima avevano gravemente ferito l'ingegner Castellano [...]: era l'immagine di un uomo quasi calvo, dall'apparente età di trentacinque, quarant'anni, senza barba e baffi. Mi assomigliava moltissimo.¹⁶

La peggio gioventù di Valerio Morucci si apre invece con una descrizione del rapimento di via Fani: anche in questo caso chi scrive non è un narratore qualsiasi, ma uno dei brigatisti che presero parte materialmente all'azione. Proprio per questo, forse, il tasso figurale è subito altissimo: la frequenza delle metafore serve a segnalare che ci troviamo in un testo letterario vero e proprio, e non in un memoriale o in un diario:

Ora il poi è arrivato e mi sento inconsistente, di pomice. I minuti galleggiano via lenti, scivolando sull'argine che tiene a bada la paura. Sento salire il sangue su per il collo: fluido passato per un congelatore [...]. // Un sasso spacca il guscio dell'immobilità. La macchina ci arriva davanti sbucata da un ricordo inatteso.¹⁷

L'altra preoccupazione formale è quella, apparentemente contraddittoria, di rappresentare una "passività in azione". Il punto di vista del narratore è quello di un personaggio che partecipa al rapimento, che spara e forse uccide – ma a muoverlo pare essere una forza esterna, cui il corpo obbedisce ciecamente; il narratore si descrive di volta in volta come «un sonnambulo», un attore stordito e disorientato, un palombaro in apnea, un pupazzo caricato a molla:

Una molla mi spinge avanti [...] Le gambe mi spostano come un sonnambulo arrancando nella palude fino all'incrocio. [...] Mi aggiro stordito sulla strada, senza orientamento. Poi una voce rompe il silenzio e l'apnea. [...] Sangue che spinge le gambe e rimette in moto i pensieri. E la paura, che nell'apnea era rimasta rintanata e ora risale maligna fino agli occhi e me li fa alzare verso la salita. // [...] Il corpo mi ha portato fin qui ma ora sem-

Nostalgia dell'azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa italiana degli anni Zero

- 15 Formule più prudenti ma forse più precise rispetto alla «rimozione del tragico» con la quale Demetrio Paolin ha interpretato tutta la narrativa italiana sugli anni di piombo, all'interno di una lettura del fenomeno ricca di conclusioni discutibili: D. Paolin, *Una tragedia negata. Il racconto degli anni di piombo nella narrativa italiana*, Il Maestrale, Nuoro 2008.
- 16 E. Fenzi, *Armi e bagagli. Un diario dalle Brigate Rosse* [1987], Costa&Nolan, Genova 1998², p. 46. Cfr. Tabacco, *Libri di piombo*, cit., pp. 128-129.
- 17 V. Morucci, *La peggio gioventù. Una vita nella lotta armata*, Rizzoli, Milano 2004, p. 13. *Compagna luna* di Barbara Balzerani segue una ricetta in parte simile a quella di *La peggio gioventù*, ma radicalizzandola ulteriormente: un massimo di figuratività letteraria e un minimo di racconto (in una struttura che alterna segmenti narrativi ad altri più memorialistici o saggistici).

bra restio a muoversi in assenza di comandi espliciti. Vorrei un suo ultimo sforzo, affidandomi alle cellule che hanno memorizzato la sequenza dei movimenti. Nel mio cervello rimbalzano spezzoni di immagini disordinate, sensazioni aggrovigliate impossibili da dipanare. Non è finita, non ancora. // I piedi si muovono fuori sincronia sui pedali. Sgrano le marce.¹⁸

Ci troviamo nel bel mezzo di una violenta ed eclatante *azione* terroristica – eppure l’accento semantico è tutto sul “non”; sugli intoppi materiali, sugli ostacoli, sull’incomprensibilità della scena; sull’incapacità, l’inconsapevolezza, l’impotenza del protagonista. I pochi fatti che è dato intravedere sono tenuti a distanza dalle circonlocuzioni (non “io sparo”, ma io «so che sto sparando», oppure «il dito si contrae sul grilletto»):

I movimenti diventano fratti, convulsi per l’incapacità dell’occhio a seguirli. [...] Gli altri sono accanto a me ma non li vedo. So che stanno sparando. So che sto sparando anch’io. Ma non sento i colpi. [...] Non sento più il mitra vibrarmi nelle mani. Pesante, inceppato. [...] Il dito si contrae sul grilletto.¹⁹

Un altro modo per allontanare la violenza, accanto al ricorso alle similitudini, consiste nell’agire sul taglio percettivo, insistendo sui particolari irrelati, sull’elenco caotico di cose – a scapito del quadro d’insieme. Ne risulta una rappresentazione della violenza non solo metaforica, ma anche divisionista, nella quale le immagini della morte vengono scomposte e dissolte:

Mi avvicino all’auto e apro lo sportello che, come una lamiera sbarrafuoco, mi precipita in faccia il colore della morte, il suo odore. Palombaro in embolia risalgo la strada su un fondo pieno di detriti. Cappelli da pilota, borse, caricatori, bossoli folti come pinoli. Poi un uomo, steso in terra a braccia aperte. Le falde dell’impermeabile larghe sull’asfalto. Come ha fatto a finire lì? Sembra un grande uccello caduto dal cielo.²⁰

Se il poliziotto assassinato sembra «un grande uccello», Moro è «l’Uomo» («vedo l’Uomo tirato fuori dall’auto e caricato su un’altra che sfreccia via»);²¹ anche la designazione astratta serve a raffreddare la violenza reale, a tenere a distanza i nomi propri. Ma è tutta la scena del rapimento, collocata in una serie di metafore acquatiche, a disporsi in una dimensione onirica, risolutamente antirealistica:

Scendo dal marciapiede e sprofondo in un acquario, vischioso come una palude. [...] Spezzoni di immagini mi scorrono davanti mentre i rumori vengono assorbiti dall’acuosità che ha riempito le orecchie. [...] Le

18 *Ivi*, pp. 13-15 e 24.

19 *Ivi*, pp. 13-14.

20 *Ivi*, p. 14.

21 *Ibidem*.

gambe mi spostano come un sonnambulo arrancando nella palude fino all'incrocio. Con gesti infangati manovro l'arma [...]. Poi, ancora, gli attimi si impantanano nell'opacità. Ma l'acqua viene di nuovo agitata dai movimenti convulsi confondendo le immagini. [...] Palombaro in embolia risalgo la strada su un fondo pieno di detriti.²²

Interessante notare che una messa in scena del tutto analoga si deve a Luigi Ciavardini, quando racconta a Gianluca Semprini l'assassinio dell'agente Franco Evangelista, cui ha preso parte nel maggio del 1980 a Roma. Non solo la situazione, ma soprattutto la strategia narrativa del racconto e gli strumenti formali che la sostengono ricordano il racconto di Morucci: la rimozione della violenza agita in prima persona, le ellissi, gli eufemismi, addirittura una forma temporanea di cecità – insomma, la solita assenza di realismo, funzionale all'autogiustificazione. Interessante, dicevo, soprattutto se si considera che Ciavardini è un ex membro dei NAR, ovvero un terrorista *di destra*:

Di fronte al Giulio Cesare passeggia annoiato l'agente Antonio Manfreda, quarantotto anni, sposato, padre di un figlio. Giorgio si occuperà di lui. Io, Mambro e Fioravanti circondiamo la 127. Giusva parte deciso verso il lato di Serpico, io punto al lato opposto, mi avvicino alla portiera di Loreface. Mentre stiamo per tirar fuori le pistole per immobilizzare i due in auto, sentiamo uno sparo. Viene dalle parti di Vale e Manfreda. Loreface, il mio uomo, sobbalza. Sparo anch'io, per reazione, dentro l'auto, senza guardare. Non c'è più tempo per pensare a nulla: anche Giusva e la Mambro aprono il fuoco. Dieci secondi con la mano sul grilletto, poi il silenzio.²³

Torniamo al libro di Morucci: se allarghiamo la visuale dalla singola scena di via Fani a tutto il primo capitolo (*L'ultimo scalino*), e da questo al secondo (*Un prologo nell'utero*), ci rendiamo conto che lo sforzo di distanziamento, nel libro, è strutturale. Via Fani, l'abbiamo visto, viene messa in scena come un mondo acquatico e ovattato, nel quale il protagonista soggiace a forze che non controlla; «acquatico e ovattato» è, alla

Nostalgia dell'azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa italiana degli anni Zero

²² *Ivi*, pp. 13-14.

²³ Cfr. G. Semprini, *La strage di Bologna e il terrorista sconosciuto: il caso Ciavardini*, Bietti, Milano 2003, p. 61, cit. in A. Cento Bull, *Political Violence, «stragismo» and «Civil War»: An Analysis of the Self-Narratives of Three Neofascist Protagonists*, in *The Rhetoric and Representation of Political Violence in Italy 1969-2009*, edited by P. Antonello and A. O'Leary, MHRA and Maney Publishing, London 2009, pp. 183-199. Del saggio di Cento Bull cfr. in particolare la nota alle pp. 194-195: «What we have in this self-narrative is the erasure of the critical moments when the two agents were shot dead (through the device of Ciavardini's temporary "blindness"): the blurring of who did what (the narration implies that it may not have been Ciavardini who killed one of the agents, since he was not aiming at either of them); and, once again, the de-humanizing of the victims, whose own reactions, blood and suffering are not recorded and who are shown one moment as alive persons and the next as dead bodies obstructing the actions of the self-as-character (despite an initial attempt to re-humanize them by providing some biographical details)».

lettera, anche il ventre materno da cui nasce il figlio del narratore, all'inizio del secondo capitolo:

Quando abbiamo fatto un'ecografia al pancione di mia moglie a sei mesi di gravidanza, nostro figlio se ne stava già lì beato con un dito in bocca e il pisello dritto. Quando il tempo era già scaduto non voleva saperne di uscire. Ci ha messo più di due ore. E fino all'ultimo ha tenuto un braccio attorno alla testa per proteggersi. O per resistere. Ti lascio immaginare lo sconquasso che ha provocato nelle carni della madre. Poi, appena messo sulla pancia di lei, ha fatto uno sforzo terribile per alzarsi sui gomiti e l'ha guardata in un modo che non riuscirò mai a dimenticare. C'era rabbia in quello sguardo. Rabbia e un'estrema lontananza. La lontananza dal mondo acquatico e ovattato dove sguazzava felice e la rabbia per quello rumoroso e violento in cui annaspiano. Perché è stato tirato fuori con violenza [...]. Strappato via dell'estrema gioia dell'inconsapevolezza.²⁴

La simmetria è evidente, e calcolata: la nascita del bambino, descritta come un atto di violenza di cui siamo vittime innocenti, è un atto di vita contrapposto all'atto di morte descritto nel capitolo precedente. Ma il parto allude anche alla (ri)nascita del narratore, al recupero di una coscienza civile, alla fine di una stagione di irresponsabilità («strappato via dell'estrema gioia dell'inconsapevolezza»). Infine, vale come conferma indiretta dello schema della «passività in azione» di via Fani, con tutta l'autoindulgenza di cui è forse inconsciamente portatore: è un modo per suggerire al lettore che la violenza, anche quella brigatista, è una fatalità, un destino, un caso – non una scelta politica e morale:

I solchi nei quali maturano le scelte sono il più delle volte già tracciati. E, per quanto possiamo scandagliare l'infinitamente piccolo, non sappiamo nulla delle forze che spingono la nostra vita. E di come le nostre finalità, se poi sono davvero «nostre», si combinano col caso. [...] Forse era segnato. Forse era già tutto scritto. E non è una scappatoia.²⁵

L'analisi formale ribadisce quindi come un *habitus* di giustificazione e abiura abbia rappresentato una sorta di preconditione a cui molti militanti hanno dovuto (magari inconsciamente) sottostare per ottenere il diritto alla parola. Forgiata nella formula del libro a quattro mani o dell'autobiografia pilotata, ritroviamo a tratti la stessa formula anche in opere

24 Morucci, *La peggio gioventù*, cit., p. 27.

25 *Ivi*, pp. 28-29. Vale la pena di ricordare che la descrizione della strage di Via Fani apre e chiude, a cornice, il primo capitolo della *Peggio gioventù*: in mezzo, e nel nucleo, il racconto della messa a punto di un piano alternativo, ideato da Morucci, che avrebbe consentito di rapire Moro senza spargimento di sangue. Nel contesto del capitolo il racconto del piano, che verrà scartato per lo scrupolo di coinvolgere passanti innocenti, assume un ulteriore significato deresponsabilizzante. Nello stesso senso un passaggio iniziale della prefazione al libro: «Il suo [di Morucci] dissenso sulla gestione del sequestro Moro, e poi della sua uccisione, è cosa nota» (P. Casamassima, *Prefazione*, in Morucci, *La peggio gioventù*, cit., p. 8).



scritte da ex militanti in modo autonomo e in prima persona, senza cioè la mediazione di un autore parallelo e non solidale: i libri di Faranda, Gallinari, Segio; i racconti di Morucci – tutti pubblicati nel corso degli anni Novanta o nei primi anni Duemila.²⁶ Non è forse un caso se tra tutti questi autori quello che si è preso più sistematicamente la libertà d'inventare sia anche il meno riconducibile allo schema della conversione, insomma il più trasgressivo rispetto al codice – e anche quello che per più tempo è rimasto in libertà: Cesare Battisti.

5.

Proprio il caso di Battisti è esemplare della transizione a una fase ulteriore, in cui la memorialistica della lotta armata si confronta con l'invenzione romanzesca.²⁷ Dalla metà degli anni Novanta – *Travestito da uomo* risale al 1993, *L'orma rossa* al 1995 – la fortuna della testimonianza sugli anni di piombo, pilotata o no, cede progressivamente spazio al *noir* e a esperimenti contigui, dove il confine tra *fiction* e *non fiction* è volutamente eroso, e le trame tendono a essere ambientate nel presente piuttosto che nel passato. Di certo più passa il tempo, più ci si allontana dalla stagione scottante dell'eversione, più nel racconto letterario di quel periodo cresce il tasso di invenzione. Questo è vero per le scritture a base autobiografica, elaborate dai protagonisti diretti ora in modo più creativo e romanzesco (ancora Battisti, *L'ultimo sparo*, del 1998; Teresa Zoni Zanetti, con *Rosso di Mària*, del 2007, e *Clandestina*, del 2000; il Carlotto del *Fuggiasco*, del 1995), ora con una maggiore autonomia e più forte implicazione nel racconto di sé (*Compagna luna* di Barbara Balzerani, la seconda edizione di *Armi e bagagli* di Enrico Fenzi, nel 1998).²⁸ Ed è altrettanto vero se spostiamo lo sguardo sugli scrittori ufficiali e non direttamente implicati – insomma sul ceto dei letterati di professione. Da un certo momento in poi il terrorismo smette di costituire una rimozione o una colpa da espiare, si affranca dallo schema abusato della confessione e diventa un tema narrativo di successo, prima nel romanzo di genere, e poi nel romanzo *tout court*. Dall'inizio degli anni Duemila, e con particolare intensità a partire dal 2002 (l'anno dell'assassinio di D'Antona), i libri sull'argomento diventano una valanga, anche limitandosi alle sole opere di *fiction*. Si tratta non tanto di identificare, in questo *corpus* così vasto, un capolavoro, che probabilmente non c'è, quanto di chiedersi cosa significa questo improv-

Nostalgia dell'azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa italiana degli anni Zero

26 Mentre è più recente ma comunque notevole l'apparizione di testimonianze dei parenti delle vittime: il libro di Mario Calabresi, quelli delle figlie di Rossa e di Tobagi; *I silenzi degli innocenti*, di Fasanella e Grippo, o *Terrorismo. L'altra storia* di Specchio e Canteri.

27 Tabacco, *Libri di piombo*, cit., p. 180.

28 «Dall'autobiografia pilotata al racconto autobiografico vero e proprio»; «da io – a vario titolo – interrogato, a io narratore» (Tabacco, *Libri di piombo*, cit., pp. 121-122).

viso interesse, a quali fattori si lega, e cosa ci dice, in generale, della situazione attuale della nostra narrativa.

6.

In un'epoca che ha fame di storie "forti", la lotta armata è l'ultima storia "forte", l'ultima storia in atto che investa una dimensione collettiva, che riguardi tutti, che incida almeno potenzialmente sui destini generali (almeno prima e dopo l'undici settembre; del resto è proprio dopo il 2001 che il tema della lotta armata diventa di successo). Da questo punto di vista non è sbagliato parlare del terrorismo come di un vero e proprio mito della ultracontemporaneità, di cui la narrativa italiana si riappropria quando la Storia si rimette in moto, ma i miti residui continuano a scarseggiare – e quando il feticcio delle Torri crollate, dopo l'undici settembre, assume una dimensione di attualità planetaria, ricca di implicazioni storiche e simboliche (la fine del Postmoderno), se non addirittura metafisiche (l'autodistruzione dell'Occidente).²⁹

In più, dal punto di vista della letteratura, la lotta armata degli anni Settanta possiede una sfumatura rivoluzionaria e, per alcuni, un'aura di grandezza che mancano al terrore post-rivoluzionario dei nostri anni, in particolare quello legato al fondamentalismo religioso o allo stragismo mafioso. L'eversione rossa, in particolare, in modo capzioso ma esplicito, si vuole omologa a quella stagione gloriosa e certamente "forte" della storia (anche letteraria) italiana che è stata la Resistenza antifascista; non dimentichiamo che proprio la "Resistenza tradita" ha costituito uno dei miti di fondazione del primo brigatismo rosso – e che il rapporto "filiale" tra Resistenza ed eversione postsessantottesca è stato a sua volta esplorato dalla narrativa italiana: per esempio da Tabucchi, in *Dolores Ibarruri versa lacrime amare* (nel *Gioco del rovescio*), o nel più recente *Tristano muore*. Anche in opere di autori più giovani, nati e cresciuti lontano dalla guerra, si ritrovano tracce di una riflessione sui legami profondi tra l'eredità della Resistenza e i "compagni che sbagliano", e tra questi e il cuore del Movimento. Insiste in questa direzione Battisti, con evidenti scopi di legittimazione (in *Cargo sentimentale* e nell'*Ultimo sparò*). Ma anche, per esempio, Villalta, in *Tuo figlio*, o Sartori, in *Descrizione di una battaglia*, o Rastello, in *Piove all'insù*:

Ecco: sul lunghissimo corso che va dal cuore della città da una parte, e dall'altra alla valle di Susa, buchi neri, gallerie, ombre e di là la Francia, sul corso dicevo stanno sparando, pistole tese in avanti, mani addestrate al tiro e passamontagna nero, e tutti restiamo a guardare dal cancello del

29 Cfr. al riguardo J. Baudrillard, *L'Esprit du terrorisme*, Galilée, Paris 2002, e D. Giglioli, *All'ordine del giorno è il terrore*, Bompiani, Milano 2007.

parco, e la polizia è fuggita, lontano, fino a Piazza Bernini. E quelli sparano e qualcuno ride, hanno corpi giovani, elastici, e guizzi negli occhi che ricordo e magari non ho visto, guizzi verso di noi che non sappiamo se crederci. Occhi che so di conoscere.³⁰

Ma le omologie superficiali e i rapporti rapsodici nascondono un'opposizione di fondo, su cui è giusto riflettere: mentre la Resistenza ha offerto subito alla nostra narrativa un innesco narrativo prolifico e potente, la lotta armata, come abbiamo visto, ha faticato a imporsi come tema letterario, e per giunta al prezzo di ingombranti schematismi, e di una lunga fase di silenzio.³¹

Si tratta di uno scarto che può spiegarsi in molti modi. Se tra la fine degli anni Settanta e i primi Ottanta il grosso della narrativa italiana ha omesso di narrare questo specifico tipo di azione, è stato in parte per ragioni interne al campo letterario stesso – perché quella letteratura era e si voleva più libera da ipoteche spettacolari e di intrattenimento, e più vicina al proprio “specifico” gioco formale. In parte perché l'egemonia postmoderna implicava e quasi teorizzava, dal punto di vista tematico, il vuoto di eventi, rigettando argomenti dal rilievo realistico troppo accentuato o smussandone gli angoli (come nel caso di Tabucchi, in *Piccoli equivoci senza importanza*). In parte, e forse soprattutto, perché quella azione in particolare – la violenza fraticida dell'estremismo politico – aveva preso una piega tale, in Italia, da non poter apparire che sgradevole, distruttiva e priva di sbocco, destituita di ogni eroismo antagonista: il “cancro” di cui parla Arbasino in *Un paese senza*. Certamente la lotta armata non ha costituito materia valida per un racconto epico (se non nei romanzi dell'eversione di destra: *Io non scordo* di Marconi, *Avene selvatiche* di Perisier); ma non è bastata nemmeno come materiale per una riflessione, da svolgere con gli strumenti specifici della letteratura. Piuttosto è stata a lungo vissuta dai letterati come un ostacolo creativo, un'amnesia, un «bucò nero» (così, alla lettera, l'omicidio Peci, nel romanzo di Silvia Ballestra)³² che inghiotte tutta la stagione successiva al Sessantotto, e rischia di cancellarne, a sinistra, le conquiste politiche e sociali. Lo notava Fortini nel 1982:

Sono bastati gli ultimi sei o sette anni di terrorismo, di politica della unità nazionale, e di inflazioni e di scandali [...] perché interi blocchi di pro-

Nostalgia dell'azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa italiana degli anni Zero

30 L. Rastello, *Piove all'insù*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 104.

31 «Le asimmetrie tra le due fasi sono radicali, anche se non sono mancate affatto letture che hanno insistito interessatamente sulle continuità. Ma almeno una di queste asimmetrie si è imposta nell'opinione comune dei critici: mentre esiste una letteratura della Resistenza vastissima e che, nella sua disuguaglianza, accoglie alcune opere canoniche del Novecento, non esiste alcun romanzo italiano in cui si possa riconoscere, per consenso unanime, il romanzo di quel decennio [1968-1978]» (Donnarumma, *Storia, immaginario, letteratura*, cit., p. 439).

32 S. Ballestra, *I giorni della Rotonda*, Rizzoli, Milano 2009.

blemi venissero rimossi e considerati inesistenti non pochi sperimentati principi di interpretazione [...]. Ecco perché è assolutamente impossibile, oggi, trasmettere a chi ha diciotto anni una qualche verità non convenzionale su quello che da loro dista appena un decennio (il periodo 1962-1972), quando i loro padri, oggi smarriti e rassegnati quarantenni, li issavano sulle spalle nelle manifestazioni per il Vietnam. [...] Alla lettera, non sappiamo più che cosa abbiamo fatto, chi eravamo, che cosa volevamo, un mese, un anno, dieci anni fa.³³

Ma alla fine degli anni Ottanta e soprattutto durante i Novanta il quadro politico è sufficientemente cambiato perché muti anche il rapporto tra immaginario e anni di piombo. La fine del conflitto sociale, il riflusso, l'esplosione dell'*infotainment* hanno da un lato svuotato ed estetizzato la violenza, dall'altro reso l'azione estrema un ingrediente appetitoso per ogni impresa narrativa: non serve più la presenza di un'aura, è sufficiente la miscela di violenza e di mistero. La legittimazione della lotta armata come tema narrativo dà conto, in questa fase, di un più complessivo mutamento del rapporto tra letteratura e media, o meglio di un assoggettamento simbolico della prima ai secondi: si comincia a narrare il terrorismo non per obbedire a una tendenza della ricerca letteraria, ma «proprio perché è stato e continua ad essere oggetto del racconto e dell'analisi mediatica».³⁴ Il lungo oblio del trauma sociale da una parte, dall'altra il nuovo bisogno di spettacolarità alimentato dai mezzi di comunicazione di massa creano i presupposti perché non solo la letteratura, e tantomeno solo quella di genere, ma la narrativa *tout court* prenda a corteggiare frammenti di azione violenta ed eccezionale come fonte di intrattenimento, shock emotivo e “presa” sul pubblico. È significativo che proprio gli ex terroristi risultino a lungo i più prudenti nell'andare in questa direzione, i più eufemistici, i meno realisti; e che invece siano gli scrittori di professione – e soprattutto, come vedremo, gli scrittori di genere – ad appropriarsi degli aspetti più aspri della stagione della lotta armata.

C'è un aneddoto, raccontato da Moresco nella seconda edizione di *Lettere a nessuno*, che testimonia di questo passaggio: dalla rimozione editoriale degli anni di piombo al loro sfruttamento commerciale. Al centro della prima parte del libro la vera storia di Antonio Moresco, e dei suoi inutili sforzi, tra gli anni Ottanta e i primi Novanta, per trovare una casa editrice disposta a pubblicare il suo primo monumentale romanzo, *Gli esordi* – che tra le altre cose rielabora episodi legati alla militanza dell'autore in alcuni gruppi extraparlamentari, nella stagione successiva al Sessantotto. Nella seconda parte di *Lettere a nessuno* si trova una scena, collocata cro-

33 F. Fortini, *Il controllo dell'oblio* [1982], in Id., *Insistenze. Cinquanta scritti 1976-1984*, Garzanti, Milano 1985, pp. 131-132 e 136. Ringrazio Guido Mazzoni per avermi segnalato questo articolo.

34 Donnarumma, *Storia, immaginario, letteratura*, cit., p. 447.



nologicamente nel 2006, in cui il protagonista, scrittore ormai affermato, consuma un pranzo di lavoro con un suo nuovo potenziale editore:

Alla fine del nostro primo incontro mi butta lì: – Perché non mi fai un romanzo sugli anni Settanta? Sono sicuro che ne verrebbe fuori una cosa fortissima.³⁵

Per certi versi la fine della rimozione si può considerare un passo avanti, rispetto ai lunghi anni della metaletteratura come forma di evasione o di afasia; ma è anche il segno dell'instaurarsi di una rimozione nuova e più complessiva – la difficoltà del romanzo di oggi a trovare materia nel quotidiano, a raccontare in profondità ciò che è normale. Una così radicale estetizzazione del terrorismo è anche, in altri termini, il prodotto di un immaginario colonizzato, in cui si sconta la crisi del *novel* – il suo venire a patti con le leggi spettacolari che monopolizzano la comunicazione contemporanea.³⁶

7.

*In un'epoca che ha fame di storie vere, cioè di rielaborazioni narrative di eventi realmente accaduti, la lotta armata offre un repertorio di storie vere – o verosimili. Un fattore che non contrasta ma al contrario integra quello precedente: una storia forte è ancora più forte se è o sembra vera. In questa cornice, i testimoni possono diventare testimonial; scrittori che “c'erano”, e che per questo acquistano una voce più autorevole e talvolta più interessante. Alla crisi italiana del *novel* corrisponde infatti da noi la fortuna di tutte le cosiddette “scritture di frontiera” – ovvero di forme narrative fluide, disposte a mescolare generi diversi per assorbire da ciascuno di essi diversi tipi di energia semiotica. L'ascesa del tema della lotta armata è anche in parte legato al successo, oggi, di ogni narrazione in prima persona, di ogni racconto testimoniale, di ogni “finto-vero”, di ogni genere misto – cui non possiamo attribuire un rigoroso statuto di realtà. E questo non solo perché il terrorismo lo si è molto raccontato, come abbiamo visto, attraverso un filtro autobiografico e identitario (la vasta memorialistica sugli anni di piombo); ma anche perché quel tema si presta particolarmente alla trascrizione veristica, alla ricerca documentaria, processuale e d'archivio; al trattamento *reportage* di uno scottante materiale di cronaca – come accade per esempio in De Cataldo. In questo bacino tematico arrivano così a toccarsi i due principali affluenti del cosiddetto *non fiction**

Nostalgia dell'azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa italiana degli anni Zero

35 A. Moresco, *Lettere a nessuno*, Einaudi, Torino 2008, p. 695.

36 «La prosa del mondo ha accesso al racconto solo se si piega alle leggi del delitto, del complotto, del mistero, dell'orrore» (Donnarumma, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne*, cit., p. 36): la lotta armata ha permesso a molti scrittori, di diversa estrazione, di tenere aperto questo accesso.

novel italiano: l'inchiesta e il diario, la ricostruzione e la memoria autobiografica – generi più scottanti, più impegnati politicamente ma meno strutturalmente impegnativi del romanzo. Del resto fin dall'inizio alcuni di coloro che scrivono di lotta armata italiana lo fanno, quasi giustificandosi, "perché rimanga qualche cosa" – talvolta con lo scopo di colmare una lacuna specifica della nostra letteratura, storicamente «mai molto ricca di queste testimonianze».³⁷

Così, tanta narrativa sulla lotta armata si muove su un equilibrio difficile, ma potenzialmente appagante, tra rimozione e ricordo, bisogno di inchiesta e bisogno di indulgenza. Gli anni di piombo sono stati qualcosa di molto intimo, di tipicamente "italiano", che ha smosso grandi passioni e provocato eventi straordinari; ma al tempo stesso, visti dai cittadini e dai lettori di oggi, sono qualcosa di lontano, che non fa più male e non crea più problemi – e che per questo si può fruire turisticamente. Il racconto di quegli anni permette quindi di ottenere contemporaneamente due diversi effetti di realtà – l'autobiografia e il *reportage* – e due tipi opposti di piacere – il piacere del familiare e quello dell'esotico. In un certo senso, quello che molti narratori hanno provato a fare con il terrorismo, altri narratori lo hanno fatto negli stessi anni con la camorra, giocando più o meno intelligentemente con le maschere del testimone e del letterato – non solo *Gomorra*, ma anche, per esempio, Lanzetta, De Silva, Cacciapuoti, o il Balestrini di *Sandokan* (in continuità con lo stile e l'impegno della *Grande Rivolta*): guardando però risolutamente all'oggi, non a un passato sovraccarico di interpretazioni.

8.

Proprio l'intersezione con il fenomeno della scrittura di frontiera è oggi alla base di alcune contraddizioni specifiche della narrativa sulla lotta armata. Paradossalmente, ma fino a un certo punto, questa *fiction* che si ispira a fatti realmente accaduti presuppone in effetti il lavoro – derealizzante – che i mass media hanno svolto precedentemente su questi stessi fatti. La narrativa letteraria, lo abbiamo visto, arriva sulla lotta armata dopo quella mediatica, e si applica soprattutto ai segni di quella stagione passati attraverso il filtro spettacolare dell'informazione di massa – ciò che parrebbe, da un punto di vista emotivo, l'esatto contrario della partecipazione viscerale che associamo alla tragedia degli anni di piombo. Il racconto della lotta armata si espone al pubblico contemporaneo come frammento di cronaca bruto e incandescente, ma per essere consumato come tale ha dovuto prima essere digerito dal silenzio, poi reso interessante

37 A. Arbasino, *In questo stato*, Garzanti, Milano 1978, p. 7.

dalle rielaborazioni che stampa, televisione e cinema ne hanno offerto – mentre la letteratura guardava altrove:

Secondo quelle leggi anche troppo note e sdate della “società dello spettacolo”, tutto si è venuto gradatamente trasformando in una sorta di feuilleton: una puntata al giorno, come nei quotidiani dell’Ottocento, e come alla televisione americana, fruite come rappresentazioni; e le aprensioni o le impazienze si sono trasformate in una attenzione da spettatori di “sceneggiato”.³⁸

La spettacolarizzazione mediatica del terrorismo diventa evidente nei giorni che seguono il rapimento Moro, secondo la testimonianza di Arbasino; ma le dimensioni del processo si colgono bene solo ora, nel dispiegarsi di una immensa produzione narrativa sugli anni di piombo. Soprattutto, oggi siamo in grado di cogliere quanto abbia pesato il lavoro dei media sulle opere scritte da autori più giovani dei terroristi stessi: non solo per le modalità con cui il tema è trattato, ma per la predilezione stessa accordata al tema. Come spesso accade, gli eventi storici più significativi non vengono raccontati per esteso dalla generazione che ha vissuto gli eventi, ma da quella successiva;³⁹ alla censura subentra una rivisitazione più o meno interessata; alla fase della testimonianza di prima mano succede quella, formalmente più sofisticata, della rielaborazione – ma mentre la prima nasceva dall’esperienza diretta, ovvero dalle azioni, questa seconda nasce soprattutto dalle suggestioni, ovvero dalle immagini. Immagini viste in tv, sui giornali, ormai anche in rete – e che hanno formato un repertorio condiviso, caotico, in rapporto misterioso ma stretto con la rimozione che lo aveva preceduto.

Ecco che allora nei nuovi romanzi italiani il terrorismo è onnipresente – ma è un terrorismo stravolto dalle interferenze dei mass media, e a volte dalla presenza fisica dei mass media stessi; per esempio in *2005 dopo Cristo*, che lega organicamente il tema terroristico a quello della televisione, o in *Sono stato io* di Beha, sul cui sfondo agisce una satira del giornalismo italiano. È difficile che questi libri affrontino direttamente il racconto della violenza; a farlo sono soprattutto i romanzi più vicini agli schemi del picaresco (in particolare quelli che raccontano l’eversione di destra, più inclini come abbiamo visto al taglio epico), o a quelli del *noir*. Succede infatti nei romanzi di Battisti, o in *Tre uomini paradossali* di Di Michele; o in *Amici e nemici* di Spinato, che si esercita sul tema di via Fani offrendone una versione opposta a quella della *Peggio gioventù*, con cui è utile confrontarla – qui tutto è osservato dal punto di vista di Moro, si sentono i rumori, si vede il sangue:

Stava pensando, quando vide il parabrezza frantumarsi all’improvviso. Lo sbriciolarsi muto, eterno e avulso dal fragore che aveva preceduto e poi

Nostalgia dell’azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa italiana degli anni Zero

38 *Ivi*, p. 6.

39 Ancora Fortini: «la sola storia veramente traumatica è, sempre, quella cui dobbiamo la nostra nascita» (Fortini, *Il controllo dell’oblio*, cit., p. 133).

seguito quella ragnatela secca, senza suono, che incrinava il vetro e si diramava. Fino a quello schianto. // Sportello spalancato ancora. // Il corpo dell'autista proteso in sua difesa. // La nuca già bagnata, esplosa, appiccicosa, e dietro il vetro, foglie, edera, una canna, cilindro lungo di metallo, che si affaccia. // Adesso sente l'altra raffica, soltanto adesso, ora. // La testa sgocciola qualcosa sulle sue ginocchia.⁴⁰

Ma più spesso non è una azione quella che questi testi raccontano, e nemmeno una "passività in azione", alla maniera di Morucci, quanto una fruizione passiva vera e propria, da semplici telespettatori, degli eventi stessi. Chi ha partecipato ai fatti tende a dissolverli nella coltre della letteratura; chi li rappresenta sembra dedurli da una prolungata esposizione alla televisione, ai giornali, o a internet:⁴¹

E poi guardo lo schermo. E sullo schermo vedo una faccia. Lì per lì quasi non la riconosco. Ma è la faccia di Alice. La sua faccia in fototessera. E improvvisamente sento le parole che sta dicendo il giornalista. «Questa mattina alle cinque le forze dell'ordine hanno circondato a Milano l'edificio dove sotto falso nome viveva la terrorista, pedinata da alcune settimane dalla Digos dopo essere stata notata mentre depositava un pacco di volantini in una cabina telefonica».⁴²

A destra delle foto di cronaca, una foto-tessera sbiadita dentro un trafiletto: «È morta nel carcere di ***** la terrorista *****, catturata nel corso delle indagini sull'attentato al capo della squadra mobile di Napoli Antonio Ammaturro, avvenuto nel mese di luglio dell'82. Era gravemente malata da tempo. Le cure prolungate non sono valse a nulla».⁴³

Intanto guardo il telegiornale con mio padre, come da piccolo: Milano, via Larga, una pistola P38.⁴⁴

Nella casa del Cavone la tivù non c'era, perciò lo vennero a sapere dalla radio. Era mattina presto e Alberto stava già studiando con l'apparecchio acceso, ma si interruppe un attimo per ascoltare il notiziario delle nove e mezza. Per poco non cadeva dalla scrivania. «Il presidente della Democrazia Cristiana, onorevole Aldo Moro, è stato rapito a Roma stamane all'uscita dalla sua abitazione».⁴⁵

Dopo la strage della scorta – ecco. Quella che è inquadrata adesso è la scena dell'agguato – il gruppo di fuoco, che si presume fosse già appostato per un'imboscata sul percorso del corteo.⁴⁶

40 G. Spinato, *Amici e nemici*, Fazi, Roma 2004, pp. 15-16.

41 «Gli occhi dei personaggi fissi sui televisori sono sintomatici dell'atteggiamento degli autori verso questi fatti di sangue» (Paolin, *Una tragedia negata*, cit., p. 60 – e in generale pp. 59-63).

42 G. Culicchia, *Il paese delle meraviglie*, Garzanti, Milano 2004, p. 311.

43 G.M. Villalta, *Tuo figlio*, Mondadori, Milano 2004, p. 58.

44 Rastello, *Piove all'insù*, cit., p. 107.

45 Arpaia, *Il passato davanti a noi*, cit., p. 345.

46 Spinato, *Amici e nemici*, cit., p. 42.

Autori diversi si concentrano sulle medesime immagini forti – vere icone mediatiche, come il corpo di Moro in via Caetani:

Era disteso. Il collo torto. / Le gambe rannicchiate in uno spazio angusto. / Gli occhi, le palpebre già chiuse, forse dal prete che aveva appena recitato l'orazione, o dalla mano che aveva ucciso, non si sarebbe mai saputo. L'espressione che, nelle foto, soprattutto negli scatti pubblicati sui giornali durante il rapimento, avevano imparato a riconoscere. / Distante, inerme, assente. / Il viso non rasato da più giorni. / Il corpo ancora caldo, disse un medico.⁴⁷

A casa della zia di Emilia guardavamo tutti insieme quelle immagini, quel bianco nero e crudo, guardando la coperta sporca, il corpo raggrinzito, il volto che non sembrava nemmeno più di Moro, la camicia candida abbottonata fino al collo ma senza la cravatta.⁴⁸

Si tratta di un modo di rappresentazione che deve farci riflettere. Gran parte del *corpus* narrativo recente sugli anni della lotta armata insiste sull'iconografia del terrorismo, e soprattutto del brigatismo, nelle forme e nei modi in cui è diventata repertorio nell'immaginario italiano degli ultimi decenni. E tutto questo nonostante la nota autoreferenzialità del linguaggio brigatista, e nonostante il fatto che i documenti visivi prodotti direttamente dai terroristi restino tutto sommato scarsi – a dispetto del loro bisogno di pubblicità, della loro perversa pedagogia di massa (“colpirne uno per educarne cento”). Tra i pochi testi mediatici autoprodotti le foto di Moro in carcere oppure, sul declinare della parabola terrorista, l'interrogatorio di Roberto Peci:

Gli interrogatori – vere e proprie torture che, man mano che i giorni passavano, mostravano la loro ossessiva spietatezza – erano stati filmati e registrati. L'ostaggio era stato fotografato. Era stato ripreso mentre canzoni comuniste gracchiavano da un magnetofono in sottofondo, con alle spalle una bandiera delle Brigate Rosse fitta di proclami a far da sinistra scenografia. Il set non era stato smontato, e la videocamera manovrata dai pazzi non era stata spenta, neanche durante la lettura della condanna a morte. Persino dell'esecuzione, avvenuta in un casolare abbandonato nella campagna romana, era stata presa una fotografia.⁴⁹

Le videocassette sulle quali il protagonista di *Libera i miei nemici* (2005) di Rocco Carbone ha registrato il processo alla sua allieva brigatista risentono forse della vicenda di Roberto Peci; di certo Silvia Ballestra si interroga in modo specifico su questo episodio, e lo collega a suo modo a una rivoluzione del costume che passa appunto attraverso il rapporto con i media:

⁴⁷ *Ivi*, p. 210.

⁴⁸ Arpaia, *Il passato davanti a noi*, cit., p. 438.

⁴⁹ Ballestra, *I giorni della Rotonda*, cit., pp. 34-35.

Verso la fine dei cinquantaquattro giorni di prigionia di Roberto Peci, i suoi carcerieri, il criminologo Giovanni Senzani e Roberto Buzzati, oltre a registrare su nastro gli interrogatori, filmano con una videocamera Telefunken (una delle prime, di pregio, di prezzo) pure la lettura della sentenza di morte e, man mano spediscono questi materiali a Radio Radicale, ad alcuni giornalisti, a un paio di onorevoli, alla segreteria del Psi e al Tg Uno: la messa in onda sulla televisione pubblica è una condizione per salvare la vita dell'ostaggio. [...] Ma il presidente della Rai Sergio Zavoli si rifiuta di trasmettere un tale messaggio motivando la sua scelta con la volontà di non creare un precedente. Di non fare da megafono ai terroristi. Come scriverà Buzzati, è stato Senzani a dire che bisognava "riappropriarsi dei mezzi della comunicazione sociale". / È la prima volta, in Italia, che la posta in gioco è lo spettacolo, che la vita d'una persona viene appesa alla comunicazione televisiva. Il fatto che Roberto Peci di mestiere montasse le antenne, in quegli anni in cui tutti cominciarono ad avere la televisione in casa, vi dà molto da pensare.⁵⁰

Il brigatismo passa, ma la televisione resta, e cambia la memoria e l'identità stessa degli anni di piombo. Per quanto sembri assurdo, l'interesse narrativo per la lotta armata è quindi anche un fenomeno *vintage*, analogo ad altri fenomeni di revival – come si capisce leggendo ad esempio *I giorni della Rotonda*, ma soprattutto *Il tempo materiale* di Vasta. Sottolineare nel racconto dettagli di moda degli anni Settanta rivela che, anche se nel romanzo parla al presente – da Palermo, nel 1978 –, il punto di vista del narratore è in realtà anacronistico; che ciò che si racconta è soprattutto un frammento d'infanzia:

In questi giorni vedo in televisione le immagini di via Fani – i morti coperti con i lenzuoli bianchi, i commissari con i pantaloni larghi alla caviglia, i carabinieri con l'uniforme scura e il lampo abbagliante della bandoliera che camminano tra i bossoli o inginocchiati a disegnare i perimetri col gesso.⁵¹

I maschi quasi tutti provvisti di baffi, le ragazze magre magre. Camicie e camicette dagli sbizzi superbi e pantaloni vagamente a zampa, qualche pullover attillato e jeans comprati da Micmac, giacché l'altra jeanseria del paese era d'un noto fascista e andava boicottata. Mocassini e scarpe morbide, e d'estate zoccoli e ciabatte infradito. Occhiali a goccia dalle lenti colorate, verdi o azzurre; montature così diverse da quelle del decennio precedente, ch'erano talmente scure e massicce, in bachelite e d'osso, e t'invecchiavano di dieci anni! Queste no, erano leggere e le vedevi nei bei film americani e francesi, quelli comicamente parafascisti con Clint Eastwood o quelli più universitari e sessuali con Dustin Hoffmann.⁵²

50 *Ivi*, pp. 365-366.

51 G. Vasta, *Il tempo materiale*, minimum fax, Roma 2008, p. 48.

52 Ballestra, *I giorni della Rotonda*, cit., p. 48.

In *Anni Settanta*, Giovanni Moro descrive un decennio caratterizzato da una speciale patologia della memoria:⁵³ forse alcune delle opere recenti su quel periodo rispondono a quella patologia con una cura omeopatica, che ricorre a piccole dosi di un vasto repertorio mentale accumulatosi negli anni e stoccato dai mass media. Ecco che allora il terrorismo può diventare materiale di recupero nostalgico, dopo essere stato oggetto di romanzo storico.⁵⁴

Per tutte queste ragioni, resta difficile sottrarsi all'impressione che, almeno presso gli autori più giovani, la rilettura degli anni Settanta si presti a raccontare non tanto dei fatti, quanto delle narrazioni precedenti (non solo letterarie); a riprodurre, magari patinandole, immagini famose; a girare intorno a interpretazioni e a oggetti immobili, piuttosto che ad elaborarne di nuovi. Mentre sembra parlare di uno scottante passato, molta narrativa contemporanea parla forse del modo in cui i mass media agiscono nel presente; del modo in cui lo assorbono nella dimensione estetica per ottenerne suggestioni, emblemi e miti:

«Covo» l'ho letto nelle storie della banda Bassotti: bene, è come ritrovare il mondo colorato di Walt Disney, e abitarci.⁵⁵

In questa cornice è proprio il romanzo di Vasta a rivelarsi il più profondo e consapevole. Se il tema nascosto del suo libro è quello della ricerca di una identità e di un linguaggio, è significativo che i ragazzini terroristi protagonisti del *Tempo materiale* attingano il loro speciale alfabeto proprio dai cascami della cultura di massa:

Sollevo da terra uno dei sacchi che ha portato Bocca, tiro fuori dischi e riviste e spargo tutto sul tavolo. // Le posture le prendiamo da qui, dico. Dai cantanti. Dalle pubblicità. Anche dagli attori. E dalla televisione e dal cinema. E lo facciamo per vendetta: perché appropriandoci di Celentano che in *Yuppi du* fa il falco trasformiamo la miseria in utilità. // Fammi capire meglio, dice Bocca. Noi prendiamo una forma famosa, fuori la lasciamo così com'è ma ne modifichiamo il contenuto. Giusto? // Esatto, confermo. Prendiamo le posture idiote che tutti conoscono e le facciamo diventare messaggi in codice.⁵⁶

Nostalgia dell'azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa italiana degli anni Zero

53 G. Moro, *Anni Settanta*, Einaudi, Torino 2007, pp. 22-23.

54 La nostalgia funziona bene in letteratura, come funziona bene in altri depositi dell'immaginario: la rilettura della lotta armata è diventata in tempi recenti un fenomeno eclatante non solo nel romanzo, ma anche al cinema (Calopresti, Labate, Martinelli, Bellocchio, Placido, Di Maria) e in televisione (Lucarelli, Minoli, *La meglio gioventù*, fiction pensata originariamente per il piccolo schermo). Nella moda, perfino – e non solo in Italia: nel 2001 la rivista patinata tedesca «Tussi-Deluxe» confeziona un servizio in cui modelli e modelle riprendono le pose di celebri foto di terroristi della RAF, elevati (o ridotti?) a icone cool (P.-E. Finzi, *Introduction*, in T. Elsaesser, *Terrorisme, mythes et représentations. La RAF de Fassbinder aux T-shirts Prada-Meinhof*, Tausend Augen, Paris 2005, p. 5).

55 Rastello, *Piove all'insù*, cit., p. 87.

56 Vasta, *Il tempo materiale*, cit., pp. 125-126.

9.

In un'epoca che ha fame di divertimento, e che lo cerca dappertutto, la lotta armata offre suspense, e la presenta in forme che si lasciano facilmente catturare dagli schemi del romanzo di consumo. La fortuna del terrorismo come tema romanzesco ed elemento drammaturgico incontra qui una tendenza più complessiva, che investe da ormai trent'anni tutta la letteratura, e l'arte in genere: la sua tendenza a farsi, sempre più, intrattenimento, e quindi a intensificare i suoi rapporti con l'arte di consumo, rovesciando in spirito di emulazione gli antichi complessi di superiorità. Un avvicinamento che determina due processi apparentemente contraddittori, ma in realtà complementari, su cui la teoria letteraria giustamente si interroga: da un lato un rafforzamento, nelle nuove scritture, delle marche di genere – per esempio, un enorme aumento di letteratura poliziesca, o meglio *Krimi* (per usare la formula tedesca, più inclusiva e opportuna); dall'altro una tendenza a confondere gli stessi confini di genere, a farne esplodere i codici; a inglobare e mescolare i generi all'interno di opere ibride, fatte apposta per somigliare all'incessante dinamismo e alla seduzione proteiforme della comunicazione di massa.

In Italia, in particolare, il *Krimi* è stato il genere forse più sfruttato dalla narrativa degli ultimi due decenni. Non solo Camilleri o Carofiglio (più orientati al “giallo”) o Faletti (soprattutto *thriller*), casi eclatanti di autori di genere capaci di vendere milioni di copie – rispettivamente dentro e fuori il salotto buono della letteratura italiana; anche e soprattutto, per la sua capacità di articolarsi in vere e proprie serie, il *noir* o giallo “sociale”, impegnato e realistico (neo-*noir* secondo una sbrigativa etichetta): Carlotto, De Cataldo, Lucarelli, Genna, Dazieri, Biondillo, oltre allo stesso Battisti, sono solo alcuni dei nomi implicati. Si tratta di un settore cruciale dell'editoria letteraria italiana, ideale per contenere e sviluppare tutti gli elementi di cui abbiamo parlato fino ad ora: strutture collaudate (di genere, appunto) che rispondono a un bisogno diffuso di *storytelling*, e in cui sovente si intrecciano *fiction* e *non fiction*, tensione e impegno, intrattenimento e indagine, piacere del noto e gusto turistico dell'altrove.⁵⁷ Il neo-*noir* vende e si impone perché tiene viva quell'ipoteca realista ed eticamente responsabile che tradizionalmente la letteratura triviale tendeva ad eludere – ma insieme conserva, dell'arte di massa, la leggibilità e il vigore.

Ebbene, l'ambito del *Krimi*, e il neo-*noir* in particolare, hanno cominciato a nutrirsi, da ormai una decina d'anni, della drammaturgia della lotta armata, in modo spesso compulsivo, fino a creare «une sorte de genre littéraire à part, que l'on peut décliner à l'infini de manière plus

57 Cfr. A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, il Mulino, Bologna 2007, pp. 96-106.

ou moins heureuse». ⁵⁸ Abbiamo visto che esiste perfino un *noir* degli ex militanti del partito armato: non solo Battisti, ma anche Franceschini (*La borsa del presidente*, 1997) e Morucci (*Klagenfurt 3021*, 2005; *Il caso e l'inganno. Le indagini del commissario Amidei*, 2006).

È proprio osservando questa vasta area del *noir* ambientato nell'estremismo politico, sempre impegnato e sempre antagonistico rispetto alle conclusioni ufficiali, che emergono effetti ulteriori di quell'impasto tra letteratura e mass media cui accennavamo prima, in generale, a proposito della rilettura narrativa degli anni di piombo. È infatti abbastanza evidente come l'impegno civile che è tipico del neo-*noir*, il suo legarsi volentieri a ipotesi di riletture anticonformistiche della lotta armata, risultino simmetriche al bisogno dei media di spettacolarizzare la storia, e di farne racconto appagante. Questa enfasi è premiata non solo dal mercato – come è logico che sia – ma anche da una parte della critica, che vi ha visto il tentativo di colmare quel vuoto italiano di romanzo popolare che già Gramsci aveva denunciato a suo tempo, quando chiedeva agli scrittori italiani di provare a fare come Balzac, Hugo o Dostoevskij: di passare da un uso meccanico, «di intrigo sensazionale», a un uso «lirico», e cioè esteticamente raffinato, delle scritture di genere. ⁵⁹

Purtroppo a questa operazione corrisponde, nella maggior parte dei casi, una nuova banalizzazione – diciamo meglio un *depotenziamento* del tema terroristico. Giocano un ruolo, certo, le ipoteche più tipiche della letteratura di consumo: l'indifferenza o la scarsa attenzione agli aspetti formali, la tendenza a ridurre gli strati di senso, l'inclinazione alle convenzioni e agli stereotipi, specialmente nella costruzione dei personaggi principali. Di qui forse l'assenza di un "personaggio terrorista" sfaccettato e non bozzettistico, potente e credibile, nel quale magari identificarsi, con tutta l'ambivalenza del caso. Poi la mancanza di personaggi antagonisti di spessore; le vittime come semplici "bersagli", utili solo a far andare avanti la storia. ⁶⁰ Ma altri limiti diffusi non fanno parte del repertorio del genere, e fanno semplicemente di *Midcult*: penso al ricorso a schemi psicanalitici elementari, perlopiù edipici, specie nell'ambito dei conflitti familiari scatenati dalla lotta armata – un aspetto ricorrente, tematizzato come tale nei libri di Villalta, Doninelli, Tavassi La Greca, De Michele, Culicchia, Baliani: ⁶¹

Nostalgia dell'azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa italiana degli anni Zero

58 P. Girard, L. Scotto, J.-C. Zancarini, *Littérature et «temps des révoltes»*, in *L'Italie des années de plomb. Le terrorisme entre histoire et mémoire*, sous la direction de M. Lazar et M.-A. Matarad-Bonucci, Autrement, Paris 2010, p. 277.

59 A. Gramsci, *Derivazioni culturali del romanzo d'appendice* (Quaderno 5), in Id., *Letteratura e vita nazionale*, Editori riuniti, Roma 1991, p. 142.

60 Paolin, *Una tragedia negata*, cit., pp. 38-47.

61 Edipismo e teoria del complotto (all'ombra di Gladio) si fondono in libri come *La forza del passato* di Sandro Veronesi, *Tre uomini paradossali* di Girolamo De Michele, *Piove all'insù* di Luca Rastello. Di un inconscio politico parricida che pervade già il Sessantotto e che finisce poi col cristallizzarsi

A volte mi sembra che questa storia si potrebbe raccontare anche in un altro modo, come uno scontro tra padri e figli. Leggendo con attenzione la biografia dei terroristi, si scopre che soprattutto all'inizio della lotta armata, la maggior parte di loro proviene dalla tradizione comunista di fabbrica, dalle sezioni di partito, da famiglie antifasciste, partigiane. Oppure dal cattolicesimo estremo, dal cristianesimo militante.⁶²

Vasta è forse il solo a risolvere in modo brillante l'opposizione tra genitori e figli nel racconto della lotta armata. Ci riesce scegliendo una formula antirealistica, che ammutolisce i padri, trasforma i terroristi in ragazzini, rovescia gli schemi abusati delle giustificazioni e delle abiure:

Avevo voglia di essere colpevole, dice. // È una parola che mi piace. *Colpevole*. Anche se non ho mai il coraggio di esserlo. Invidio a Scarmiglia la capacità di essere colpevole. Perché di questo si tratta, di una capacità: non tutti possono essere colpevoli; è un destino, ed è un compito. // Cosa vuoi dire, mi domanda Bocca? // Che mi andava di fare una cosa che per gli altri è sbagliata ma che per me in quel momento era giusta. Anzi no, non giusta: semplicemente ne avevo bisogno.⁶³

10.

Mettiamo tra parentesi i limiti che sono, o tendono a essere, di tutta la letteratura di consumo (e sorvoliamo anche sul fatto che quello del *Krimi* non è il solo contenitore di consumo che la lotta armata solleciti: *Tornavamo dal mare*, di Luca Doninelli, contiene molti ingredienti tipici dell'intrattenimento intimista, a sfondo sentimentale). Soffermiamoci invece su un problema specifico, che riguarda il trattamento del terrorismo nell'ambito del neo-noir. Una volta immessa negli schemi del genere, l'energia di fatti tragici realmente accaduti rischia di stemperarsi nell'idea che tutto è *fiction*, che tutto è ridicibile a racconto spettacolare, che tutto obbedisce a scansioni narrative precostituite – le quali per il loro stesso carattere romanzesco rischiano di suonare falsificanti. Il *noir* sociale insiste molto, ad esempio, sul tema del complotto, cui oppone un antagonismo astratto, depositario di valori morali; e spesso interpreta tutti gli anni di piombo attraverso questo schema. Ma quello del complotto risulta ormai, come è noto, un luogo classico dell'«intrigo sensazionale» del *feuilleton*, e oggi anche dell'immaginario postmoderno, per non dire del senso comune.⁶⁴ Usando gli

sia nelle testimonianze di alcuni brigatisti, sia in molta narrativa sulla lotta armata parla A. Tricoli, *Killing the Father: Politics and Intellectuals, Utopia and Disillusion*, in *Imagining Terrorism*, cit., pp. 16-29. Sul terrorismo come «affare di famiglia» cfr. D. Paolin, *Una tragedia negata*, cit., p. 77-102, e soprattutto Donnarumma, *Storia, immaginario, letteratura*, cit., p. 458-461.

62 M. Baliani, *Corpo di stato*, Rizzoli, Milano 2003, p. 22.

63 Vasta, *Il tempo materiale*, cit., p. 58.

64 «Conspiracy [...] is the poor person's cognitive mapping in the postmodern age; it is a degraded figure of the total logic of late capital, a desperate attempt to represent the latter's system, whose



anni di piombo per proporre una controstoria del passato italiano, il neo-noir rischia di fabbricare piuttosto una specie di “anti-storia”,⁶⁵ che comprime le contraddizioni reali del passato e del presente nelle maglie di una trama a effetto. Se conserva una sua forza di protesta, questo tipo di narrativa arretra sul piano dell’elaborazione di una verità non preconstituita e vagamente autoassolutoria come, appunto, quella del complotto. Ci si può allora legittimamente domandare, con Raffele Donnarumma, se, «mentre si prestano così bene a intenti di denuncia», gli schemi del *noir* non siano troppo vincolanti e in fondo estranei all’esigenza di conoscere in modo profondo e veramente spregiudicato che è propria del romanzo in senso forte.⁶⁶ C’è qualcosa di paradossalmente tranquillizzante nel sentirsi spettatori passivi di un intreccio magari appassionante di cause ed effetti che comunque non possiamo controllare, in una Storia agita da forze oscure spesso incarnate da un Grande Vecchio – un mito speculare e opposto a quello brigatista del SIM – il cui disegno reazionario passa sopra le teste di vittime innocenti e lettori progressisti. Un effetto del genere si determina nei primi libri di Giuseppe Genna – per esempio *Nel nome di Ishmael* (2003) – o in *Amici e nemici* (2004) di Spinato; in opere di ricostruzione – *La borsa del presidente* (1997) di Franceschini e Samuelli – o in trame futuribili (Montanari, *La verità bugiarda*; Babette Factory, *2005 dopo Cristo*; Lucarelli, *Buio rivoluzione*); in un corposo best-seller come *Romanzo criminale* (2002) di De Cataldo, ma anche in un racconto breve come *Il battito d’ali d’una farfalla a New York può provocare un tifone a Pechino*, nella raccolta *L’angelo nero* (1991) di Antonio Tabucchi. In tutti questi casi l’elemento rassicurante prende il sopravvento su quello problematico: invece di rappresentare il conflitto politico in termini autenticamente romanzeschi, come lo scontro tra due o più forze storiche, tra due o più ragioni concorrenti, si tende a offrirne una rappresentazione semplificata e manichea – appagante dal punto di vista spettacolare, ma conoscitivamente ed emotivamente sedativa. Non si fanno i conti con il male, perché il male sono gli altri; non si tenta di abbracciare una complessità, ma si accetta, nella messa in scena dei “misteri d’Italia”, la sostanziale inconoscibilità di Tutto. Una soluzione al fondo derealizzante,

Nostalgia dell’azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa italiana degli anni Zero

failure is marked by its slippage into sheer theme and content»: F. Jameson, *Cognitive Mapping*, in Id., *Marxism and the Interpretation of Culture*, edited by C. Nelson and L. Grossberg, Macmillan Education, Basingstoke 1988, p. 356, cit. in A. O’Leary, *Moro, Brescia, Conspiracy: The Paranoid Style in Italian Cinema*, in *Imagining Terrorism*, cit., p. 48. Secondo O’Leary «conspiracy aspires to such epistemological effectiveness, but fails. It aspires to know, to explain, but the knowledge it provides and the closure (the overdetermination) of its explanations is the parody of an authentic charting of the individual’s relation to the complexity». Sull’argomento cfr. anche R. Ceserani, *L’immaginazione cospirativa*, in *Cospirazioni, Trame*, Atti della Scuola Europea di Studi Comparati, a cura di S. Micali, Le Monnier, Firenze 2003, in particolare p. 16.

65 Donnarumma, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne*, cit., pp. 33-34.

66 *Ivi*, pp. 35-36.

che funziona altrettanto bene al cinema, dove le richieste di spettacolarizzazione sono ancora più forti che in letteratura.⁶⁷

Alla fine, nella maggior parte dei casi, e magari contro le buone intenzioni di molti autori, il neo-noir italiano ha badato soprattutto a sfruttare il terrorismo come serbatoio di eventi, e come occasione di protesta. Probabilmente in buona fede, ma spesso con esiti di falsa coscienza. L'autore che meglio ha saputo applicare agli anni di piombo gli schemi del "giallo" è stato quello che li ha usati per primo, e con più intelligenza: Leonardo Sciascia.

Gianluigi
Simonetti

11.

Se quanto detto sopra vale soprattutto per la letteratura che gioca con gli schemi di consumo, cosa ha fatto invece la letteratura maggiore, quella non di genere ma di "ricerca" – ciò che siamo abituati a considerare arte vera e propria, e realismo autentico?

Se si pensa a quelli che consideriamo gli scrittori più importanti degli ultimi vent'anni si rischia di scoprire che nei loro romanzi più recenti la lotta armata è praticamente assente, o che comunque resiste alla narrazione organica. Arbasino aveva raggiunto esiti di rilievo occupandosi del terrorismo "in diretta", ad esempio nel fatidico 1978, con *In questo stato* – ma lo aveva fatto proprio scartando la forma-romanzo, e preferendole il modulo del "libretto di conversazioni" (e "romanzo-conversazione" sarà nel 1980 *Un paese senza*):

Mi sono ancora convinto che la struttura formale più adatta stavolta non fosse tanto un romanzo "classico" e "storico" come *Fratelli d'Italia*, composto durante il "boom", oppure un romanzo "a frammenti mobili", come il *Super-Eliogabalo*, composto nel '68, ma appunto questa performance tutta corale, aperta, spalancata, registrazione e appropriazione "personale" e "politica" rimescolata con gli infiniti paragoni e rinvii che emergono spontanei o coatti dalla cultura, dalla letteratura, dai precedenti storici, dalle analogie inevitabili, dalle conversazioni continue fra la gente per questi interi due mesi.⁶⁸

67 L'ipoteca è antica, e pesa soprattutto sul cinema di genere italiano, poliziesco e *thriller*, ma non ne è esente neppure il nostro cinema cosiddetto di denuncia – da Rosi a Giordana – che ha contribuito a sua volta a creare un immaginario in cui la teoria del complotto semplifica le contraddizioni della lotta politica. «La teoria del complotto, la trama dei poteri, l'impossibilità non solo di contrastare la cospirazione antidemocratica, ma di comprenderne le stesse finalità rappresentano un *Leitmotiv* della filmografia, italiana e non, di quel periodo [gli anni Settanta]»: G. Panvini, *Il "senso perduto". Il cinema come fonte storica per lo studio del terrorismo italiano*, in Uva, *Schermi di piombo*, cit., p. 110. Nello stesso volume cfr. anche E. Carocci, *Il terrorismo e la "perdita del centro". Cineasti italiani di fronte alla catastrofe*, pp. 120-125, e l'intervista a Francesco Piccioni, in particolare a p. 229.

68 Arbasino, *In questo stato*, cit., p. 7.

In questo stato si muove soprattutto sul terreno della satira, come farà dieci anni dopo Rugarli con *La troga*; dal canto suo Sciascia definiva *Il contesto* «una parodia». ⁶⁹ Anche per Domenico Starnone le (nuove) Brigate rosse non sono che un pretesto narrativo al servizio di uno schema satirico. A un primo livello, l'obiettivo polemico di *Prima esecuzione* è costituito dalle incertezze della borghesia intellettuale progressista, che ha attraversato gli anni della lotta armata e del riflusso attenta soprattutto a non farsi domande troppo impegnative su se stessa. Più che a ritrarre vecchi e nuovi brigatismi, il libro esprime dapprima le scissioni, l'opacità, la violenza latente di un personaggio che somiglia molto all'autore; poi si dedica all'autore stesso, che entra in scena come artefice del racconto che stiamo leggendo. Il personaggio, Domenico Stasi, in equilibrio impossibile fra sogni di eversione, disprezzo dell'ordine costituito e culto della quotidianità borghese; l'autore, Domenico Starnone, incerto tra opera aperta e racconto "giallo":

Le pistole, le scatole di proiettili. Nei libri c'erano, anche nei film; ma nelle valigie di Luciano, quasi trent'anni fa, non ne avevo trovati. Se adesso, per adattare quell'episodio alla storia di Stasi, ce li volevo mettere nessuno me lo impediva, ma avrei dovuto scegliere più decisamente di scrivere un racconto di genere. In quel caso avrei accantonato ciò che era veramente mio (la scuola, Luciano, Nadia, la loro relazione a metà anni settanta, la crisi, le valigie) e avrei inventato e basta, passando subito – o almeno dopo essermi informato sulle marche delle armi da fuoco, sui calibri – a scene d'azione, di sangue, col ritmo dei thriller, poliziotti, terroristi e la trama al solito oscura dei servizi segreti. ⁷⁰

A un secondo livello infatti, e in modo più mediato dalla forma, a trovarsi sotto attacco in *Prima esecuzione* è proprio il romanzo realista e impegnato disposto al compromesso con la letteratura di consumo. Il libro di Starnone comincia come un "giallo", ma finisce come testo autoriflessivo e metaletterario; poco per volta la tensione del racconto lascia il posto a un'opera aperta, destrutturata e problematica – in odio al realismo superficiale del neo-noir alla moda e agli stereotipi del genere, apertamente ridicolizzati:

Sentivo uno strattone ingannatore che mentre mi trascinava per la storia di genere, un thriller politico con armi, agguati, sangue, contraddittoria-

Nostalgia dell'azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa italiana degli anni Zero

69 «Praticamente, ho tenuto per più di due anni questa parodia nel cassetto. Perché? Non so bene, ma questa può essere una spiegazione: che ho cominciato a scriverla con divertimento, e l'ho finita che non mi divertivo più» (L. Sciascia, *Nota*, in Id., *Il contesto*, Einaudi, Torino 1971, p. 122). Ingredienti satirici anche in *Todo modo* (1974), a sua volta legato, secondo il Pasolini di *Descrizioni di descrizioni*, alla strategia della tensione: «I tre delitti sono le stragi di Stato, ma ridotte a immobile simbolo» (P.P. Pasolini, *Leonardo Sciascia*, «*Todo modo*» [1975], in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, t. II, pp. 2223-2224).

70 D. Starnone, *Prima esecuzione*, Feltrinelli, Milano 2007, pp. 40-41.

mente mi impediva l'andamento teso, drammatico, che volevo darle e lo stravolgeva in sarcasmo.⁷¹

«Era un uomo che da tempo non provava più emozioni vere, si limitava a riviverle con un piacere distante»: ⁷² l'atteggiamento ironico e la tendenza a collocarsi ai margini del fenomeno terroristico sono comunque significativi di una difficoltà della narrativa più consapevole ad affrontare direttamente gli eventi forti e collettivi. Si direbbe che più che parlare degli anni di piombo, la migliore letteratura degli ultimi anni si sia limitata a impiegarne alcuni frammenti. Non li ha illuminati frontalmente, ma ne ha sfiorato l'ombra, facendone avvertire la presenza cupa, elettrica, atmosferica.

Rinvii alla violenza terroristica sono così presenti come ellissi, in *Servabo* di Pintor; come antefatto e brusio in *Occidente per principianti* di Nicola Lagioia; come residuo onirico e misterioso, fuori da ogni verosimiglianza, negli *Esordi* di Moresco (e ancor più sistematicamente nel *Tempo materiale* di Vasta). Oppure presenti come dettaglio, sullo sfondo di una storia che nega il senso stesso di quella ipotesi rivoluzionaria: la strage che si consuma nella stazione di Bologna, mentre poco lontano il protagonista di *Scuola di nudo* è impegnato con quattro ragazzi in una anodina orgia omosessuale. L'eredità degli anni di piombo, in romanzi come questi, agisce nella direzione opposta a quella che abbiamo descritto fin qui: non come nostalgia dell'azione spettacolare, e proposta (spesso velleitaria) di astratti valori civili, ma come rumore di fondo, in un clima di incertezza morale e politica. «Le parole dividono, l'azione unisce»: uno dei motti dei terroristi baschi dell'Eta spiega bene, sia pure indirettamente, perché il grande romanzo, perfettamente adatto a esprimere punti di vista contrastanti e tutti validi, non abbia vita facile di fronte ad eventi eclatanti come gli atti terroristici, che sollecitano reazioni emotive e scelte nette, e che interrogano soprattutto sulle dinamiche del *fare*. Di fronte alle azioni forti il romanzo spesso si ritrae; i momenti che isola e indaga sono altri, avvengono altrove, non sopportano schematismi (e spesso non sono nemmeno vere e proprie azioni, ma il sogno, il rimpianto o l'ombra di un'azione). Se la comunicazione si serve della lotta armata come di un serbatoio spettacolare ricco di gesti esteriori, immagini forti e nudi fatti, il romanzo tende piuttosto a mettersi a lato della Storia; a parlare di impotenza, a illuminare ciò che non si vede.

71 *Ivi*, p. 77.

72 *Ivi*, p. 127.