

RAFFAELE DONNARUMMA

Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969-2010)

L'impressione che gli anni tra il 1968 e il 1978, per scegliere come estremi imprecisi le date simbolo della contestazione e dell'omicidio di Aldo Moro, siano stati l'ultima età eroica della Repubblica – l'ultima età, cioè, in cui i destini personali si potevano identificare con quelli collettivi, in cui si consumavano i grandi conflitti, e in cui ciascuno poteva legittimamente pretendere di fare la storia – porta con sé una certa aria di retorica e di nostalgia, ma è tutt'altro che infondata. In quelle due date è racchiusa l'ambivalenza di una fase che si apre con il mito della rigenerazione rivoluzionaria e si chiude con il trauma di un omicidio al quale sono stati prestati i tratti dell'uccisione del padre, del sacrificio del capro espiatorio, del rito tragico. La strage alla stazione di Bologna nel 1980, fosca ripresa di quella di piazza Fontana nel 1969, e quella a San Benedetto Val di Sambro nel 1984, come gli ultimi omicidi delle Br nel corso degli anni Ottanta, sono già l'epilogo: la marcia dei quarantamila del 14 ottobre 1980 segna un mutamento di clima che avrebbe tolto all'eversione il terreno da sotto i piedi. Leggere la storia come fallimento vuol dire, in ogni caso, iscriverla in un racconto e attribuirle un di più simbolico. Quel decennio (ma ovviamente, i suoi confini sfumano sino ai primi anni Ottanta) sta dunque sotto un mito di distruzione; e perciò, esso appare come il rovescio del mito di fondazione sotto il quale si sarebbe voluto iscrivere l'ultima età eroica che l'aveva preceduta, e con cui intrattiene rapporti non solo negativi: quella della Resistenza. Le asimmetrie tra le due fasi sono radicali, anche se non sono mancate affatto letture che hanno insistito interessatamente sulla continuità. Ma una almeno 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. È davvero così? E perché?

Delimitazioni di campo 1: terrorismo e immaginario

A sinistra, si combatte da anni per impedire l'equiparazione tra gli anni Settanta e gli anni di piombo, che criminalizza la contestazione schiacciandola sotto il peso del terrorismo. Prima che a un'esigenza di parte, questa lotta risponde alla verità storica: è fuori di dubbio che i terroristi rossi provenivano dal movimento, ma

lo è altrettanto che il movimento aveva rifiutato la lotta armata. Gli anni Settanta non hanno visto tre attentati al giorno, ma mutamenti nella società, nel lavoro, nella cultura di cui godiamo ancora, sebbene non ci si possa illudere sulla loro irreversibilità. E tuttavia, in quell'intreccio di discorsi e racconti che includono cronaca, ricostruzione giornalistica, film, *fiction* televisive, letteratura d'invenzione e memorie di protagonisti o comprimari, gli anni Settanta *sono* gli anni del terrorismo. Del resto, la stessa cultura di sinistra è stata dominata da altre angosce, opposte ma alla fine convergenti rispetto a quelle generate dall'eversione rossa: le angosce della strategia della tensione, dello stragismo nero, del golpe. Da piazza Fontana ai tentativi di rovesciamento della democrazia che si sono susseguiti sin dal 1964, aggiungendo il colpo di Stato in Cile, la cultura di sinistra ha cercato le cause di molti eventi di quegli anni in un terrorismo forse anche più spaventoso di quello 'rivoluzionario': il terrorismo dello Stato e del Potere.

Ora, dove si situano questi discorsi? Quale valore hanno? Evidentemente, la nostra appare un'indagine tematica; e, come tutti i temi, il terrorismo stabilisce relazioni di preferenza con alcune forme (in questo caso, narrative). Già questo dovrebbe scongiurare il rischio di un contenutismo grezzo, più volte segnalato e più volte scongiurato.¹ Ciò che però si è sottolineato meno spesso è che la tematologia in sé rischia di presupporre l'illusione, se non di un accesso diretto alla storia, di un accordo o di un allineamento fra storia e rappresentazione. Il successo di questo approccio è stato anche un modo per rispondere alla crisi della critica registrata a partire dagli anni Novanta, nel tentativo di saldare letteratura e mondo della vita o letterature e altre discipline.² Proprio per questo, esso sembra dare per scontato che scegliere un tema significhi ritagliare una zona di sovrapposizione o intreccio fra rappresentazioni artistiche e mondo sociale. Ciò che si dimentica non è solo che le rappresentazioni sono discordanti e impongono così violentemente il loro sguardo sulla cosa da crearla; ma che lo stesso atto con cui il tema è scelto (dal testo e da chi lo legge) non è affatto neutro. Qualunque campo tematico, infatti, presuppone da un lato una messa in forma dell'esperienza sociale che può essere, al limite, deformazione; e, dall'altro, è sempre parziale, giacché si fonda su silenzi e censure.

È forse la nozione di immaginario che può mettere subito in luce le ambiguità di ogni campo tematico.³ Mentre la tematologia assume il suo oggetto come neutro, lo stesso termine 'immaginario' si connota per un rapporto non pacifico con il reale. L'immaginario è infatti almeno tre cose diverse insieme.⁴ In

1. Penso anzitutto a R. Luperini, *L'incontro e il caso*, Laterza, Roma-Bari 2007, pp. 3-36: il tema scelto è infatti sia «contenuto» sia «forma del contenuto», il che consente di porre quel lavoro insieme dentro e fuori i confini precisi della «critica tematica» (pp. 6 e 3).

2. R. Luperini, *Immaginario e critica tematica: un dibattito*, in «Allegoria» XX, 58, 2008, pp. 7-8. Sullo stesso numero di «Allegoria» va vista la sezione *La critica tematica oggi*, pp. 9-58, curata sempre da Luperini, con saggi di C. Bertoni, R. Ceserani, M. Domenichelli, D. Giglioli, P. Pellini, F. Rappazzo, A. Viti.

3. La sintesi migliore è, a mio avviso, J.-J. Wunenburger, *L'immaginario* [2003], Il Nuovo Melangolo, Genova 2008, che sottolinea anche la parentela e la non perfetta sovrapponibilità fra studio dell'immaginario e tematologia (p. 18).

4. La pluralità di questi significati è chiarita da F. Carmagnola, *La triste scienza. Il simbolico, l'immaginario, la crisi del reale*, Meltemi, Roma 2002, pp. 17-39.

primo luogo, è un archivio di forme, temi, motivi sedimentati nella cultura, la cui storicità è ben chiara soprattutto a chi si scosta dalla dottrina junghiana degli archetipi e dell'inconscio collettivo (come fa invece Gilbert Durand). In secondo luogo, è una facoltà che produce miti, racconti, interpretazioni della realtà. Il suo rapporto con quest'ultima, tuttavia, non è lineare, sia perché la riconduce a schemi preesistenti – e dunque sempre, mentre le dà una forma, la falsifica –, sia perché cerca negli eventi un grado di generalità che non necessariamente riesce a salvare quanto è in esso di individuale e specifico. In terzo luogo, dunque, immaginario conserva le accezioni di 'irreale', 'inventato', 'fantasmatico': vela e mistifica la realtà, senza però poter essere identificato con l'ideologia, che agisce in modo argomentato e con fini determinati, né con il simbolico, che, nell'accezione lacaniana, opera per via inconscia. In questo senso, l'immaginario è una zona mista e di transizione, e agisce al modo in cui, per Freud, l'Io media fra l'Es e il Super-Io: più precisamente, condivide alcuni aspetti della logica inconscia e alcune caratteristiche del discorso conscio. Le formazioni dell'immaginario portano nel discorso pubblico, rivelandolo e occultandolo insieme, qualcosa di più profondo, che non può essere detto esplicitamente. Sono un modo per conoscere e per esorcizzare e, perciò, richiedono credito e sospetto.

Dunque, immaginario e verità storica sono sempre sfalsati: per questo, la mia attenzione cadrà, più che su un supposto rispecchiamento di una cronaca che si fa sentire a voce anche troppo alta, sulla distanza delle rappresentazioni dai fatti (fatti che, soprattutto nel nostro caso, si danno subito in forma mediata, e spesso anzi rischiano di essere dissolti in un pulviscolo di interpretazioni divergenti). Come l'inconscio, i cui movimenti seguono percorsi e velocità diversi, quando non opposti, rispetto a quelli della coscienza, così l'immaginario esorbita dall'ideologia o dalla politica, abita l'ideologia stessa e la politica al di là delle loro intenzioni dichiarate. E come l'inconscio ragiona per classi, così l'immaginario tollera male quelle distinzioni senza le quali, invece, un discorso politico, o storico, o critico sarebbe infondato. Rischierebbe perciò di essere qui inopportuna una discussione preliminare su cosa sia il terrorismo e sugli usi ideologici cui questa categoria si presta.⁵ Impegnarsi in essa vorrebbe dire spostarsi verso l'indagine storiografica, passando dall'elaborazione immaginaria alla realtà data. Beninteso, occorrerà sempre misurare la prima sulla seconda, allo stesso modo in cui un analista recupera e confronta, dal sogno del paziente, i resti diurni; ma come per l'analista ciò che conta è una diagnosi dell'analizzato, e non un giudizio su quanto ha vissuto e coloro che ha conosciuto, così qui conterà chiederci in che forme, con quali esiti e a quale prezzo i racconti rielaborino un'esperienza (o un'inesperienza) storica. Se del resto la definizione di 'violenza politica', adottata ormai comunemente, appare la più prudente ed equanime, tuttavia essa rischia di cancellare quei tratti di angoscia, minaccia e morte che sono nello stesso termine 'terrorismo', e che nella rappresentazione e nell'immaginario tornano come cen-

5. Per questo, la mia ricerca si pone su un piano diverso rispetto a quello di D. Giglioli, *Al-
 l'ordine del giorno è il terrore*, Bompiani, Milano 2007: Giglioli traccia un quadro molto più ampio del mio, sia geograficamente sia temporalmente, lasciando volutamente da parte la rappresentazione letteraria del terrorismo italiano.

trali. Così, quegli stessi che rifiutano l'etichetta di terrorismo si misurano comunque con essa. La revisione lessicale, insomma, soprattutto quando non voglia essere semplicemente eufemistica, farebbe pagare il vantaggio di vedere la storia più dall'alto con un prezzo eccessivo per questa ricerca: ignorare che gli eventi di quegli anni sono stati in gran parte vissuti allora, e raccontati quasi unanimemente poi, appunto come terrorismo.

L'immaginario non è però un'entità continua, uniforme, coerente. In primo luogo, in quanto costruzione sociale, esso è attraversato dalla discordia degli individui storici e delle entità sociali. Anche quando elabora narrazioni, esso non produce mai un 'testo sociale'⁶ organico: semmai, squaderna una pluralità di racconti le cui varianti sono alternative e compresenti, oppure si escludono e confliggono. Non esiste cioè *un* racconto sociale sul terrorismo o, poniamo, sul caso Moro: esistono molti racconti che lottano per affermare una loro idea di quei fatti, e non è detto che riescano a espellere le versioni opposte. Considerati come *corpus*, quei racconti condividono con i contenuti dell'inconscio la stessa indifferenza al principio di non-contraddizione. In secondo luogo, l'immaginario prende la parola diversamente a seconda dei suoi domini: non solo l'immaginario politico non coincide necessariamente con l'immaginario artistico, ma neppure, all'interno di quest'ultimo, quello letterario con quello cinematografico. Anche considerato nella sua totalità, l'immaginario intrattiene con altri discorsi rapporti che difficilmente sono di unisono e persino di accordo. Ancora una volta il parallelismo non richiamerà solo l'inconscio, ma l'intera topica freudiana: e il campo di tensioni che lo attraversano potrà essere accostato agli scambi, ai conflitti e alle resistenze che vigono fra l'Es, l'Io e il Super-Io. L'immaginario può neutralizzare alcune opposizioni del discorso politico; può cancellare alcune categorie dell'analisi storica o sociale, sostituendo ad esse immagini mitiche o schemi di interpretazione che alludono a una lunghissima durata; può, infine, essere non un modo per conoscere le cose, ma per difendersene. La retorica dell'immaginario è simile alla retorica dei sogni: ha le stesse figure di spostamento, condensazione, censura, rimozione. Nulla accede all'immaginario in via diretta; e qualcosa trova l'accesso è il più possibile inibito.

Il terrorismo è dunque, come si ripete comunemente, un trauma collettivo? Se così fosse, occorrerebbe trarne tutte le conseguenze, e iniziare con il riconoscere che le forme dell'immaginario collettivo faticano a fare i conti con esso e gli oppongono resistenza. E però, l'analogia fra il terrorismo e il trauma è impropria: se il trauma è ciò che non accede alla coscienza e non può essere raccontato, poiché recalcitra alla simbolizzazione, il terrorismo è invece una costellazione di eventi su cui da subito sono proliferati discorsi e letture simboliche. Solo che – e qui l'assimilazione può tornare ad avere valore – come il trauma genera i discorsi obliqui, frammentari e non comunicativi del sintomo, del sogno, del lap-

6. Cfr. A. O'Leary, *Tragedia all'italiana. Cinema e terrorismo tra Moro e memoria*, Angelica, Tisi 2007, pp. 53-55 e P. Antonello - A. O'Leary, *Introduction*, in *Imagining Terrorism. The Rhetoric and Representation of Political Violence in Italy 1969-2009*, edited by P. Antonello and A. O'Leary, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, London 2009, pp. 1-15, alle pp. 3-5.

sus, così il terrorismo ha prodotto una serie di discorsi letterari che, mentre lo dicevano, insieme lo nascondevano: formazioni di compromesso, insomma, tra bisogno di raccontare, capire, giudicare e resistenza al racconto esteso, alla comprensione piena, al giudizio profondo.

Fare una storia dell'immaginario significa spesso fare la storia di come ci proteggiamo dalla storia e di come cerchiamo di allontanarla. La letteratura può essere l'agente sociale non di un di più di conoscenza, ma di un di più di misconoscimento: essa non racconta come sono andate le cose, ma quanto poco vogliamo o riusciamo a vederle. In questo modo, cade l'illusione nutrita da una certa critica tematica, secondo cui il tema sarebbe il punto di contatto tra rappresentazioni artistiche e realtà e, dunque, il modo più legittimo per sottrarre le discipline umanistiche alla loro marginalità e riportarle al centro del mondo sociale, cui darebbero un accesso privilegiato. Il caso del terrorismo mostra, al contrario, che la letteratura ha un'opacità a volte così spessa, da restituirci della storia solo ombre. Una storia dell'immaginario è dunque sempre, rispetto alla storiografia, parziale: ritaglia dal mondo della vita una porzione più o meno ridotta, e falsa comunque il quadro della totalità che ambirebbe di ricostruire. Da questo punto di vista non possiamo dire che «le forme dell'arte registrano la storia dell'umanità più esattamente dei documenti»: ⁷ quelle forme velano non solo i fatti, ma le coscienze. Lo studio dell'immaginario chiama all'esercizio della critica come «paradosso», «scommessa e contraddizione», e insieme, come «mediazione sociale» interdialogica e interdisciplinare. La storicità che prevede è una «storicità senza storicismi». ⁸ Se infatti il critico è «addetto alla memoria selettiva della civiltà» e «il suo lavoro ha una necessaria funzione civile», ⁹ allora egli dovrà mostrare, freudianamente, che il ricordo è una costruzione, e come ogni forma di civiltà includa in sé, prima che la barbarie, la falsa coscienza, la paura, l'errore.

Delimitazioni di campo 2: quali testi sul terrorismo?

La parzialità della rappresentazione dipende solo in una certa misura da volontà di natura ideologica o politica; proprio come la rimozione non è addebitabile a scelte coscienti. Talvolta, sono la stessa natura del modo espressivo, o la sua posizione nel campo dei discorsi e dei saperi, a determinarla. Perciò, oggetto di questa ricerca saranno solo alcune forme dell'immaginario letterario che hanno a che fare con il terrorismo italiano, cioè, da un lato, con la violenza di estrema destra, che disegna la strategia della tensione inaugurata dalla strage di piazza Fontana; dall'altra, con la violenza di estrema sinistra; e pure, come vedremo, con le ombre che questi eventi hanno proiettato oltre gli anni Ottanta. Il campo di ricerca è limitato alla narrativa letteraria: esclude altri generi letterari (per esem-

7. Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna* [1949], Einaudi, Torino 2002, p. 47.

8. R. Luperini, *Breviario di critica*, Guida, Napoli 2002, in partic. pp. 45-53, 77-83 e 97-106; le citt. alle pp. 63 e 101.

9. R. Luperini, *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialista*, Laterza, Roma-Bari 1999, p. vi.

pio, tranne qualche eccezione necessaria o funzionale, la saggistica, la lirica e il teatro); ma anche altre forme di narrazione, come quella cinematografica o televisiva. E in verità, non seguiremo neppure tutta la narrativa letteraria. Sebbene la distinzione tra *fiction* e *non fiction*, nell'uso vulgato che se ne fa, possa lasciare spazio a molti dubbi, essa tuttavia è utile e adeguata al nostro arco cronologico. Ciò che intendo evitare, per una scelta non solo teorica, ma etica, è di confondere racconti d'invenzione da una parte e dall'altra testimonianze pronunciate in prima persona, interviste, ricostruzioni giornalistiche o storiografiche: testi in cui, cioè, chi scrive si assume la responsabilità di spiegare ciò che è realmente accaduto. L'analisi di questa seconda produzione, già piuttosto vasta, è certamente necessaria, ma va tenuta separata da quella di testi di finzione.¹⁰ Anche se si danno incroci (come nel caso, da analizzare a sé, dei racconti e dei romanzi di ex-terroristi) è doveroso distinguere tra i due campi. È bene tenersi al riparo dagli equivoci che potrebbero nascere una volta constatato che la *non fiction* ricorre a processi di finzializzazione più o meno alta. Nelle memorie degli ex-militanti del partito armato si disegna una topica, le storie seguono traiettorie tipizzate, la scelta di genere informa il racconto della vita, un immaginario cinematografico e letterario (oltretutto ideologico e politico) plasma le esistenze. Ma questo non basta a cancellare il carattere di documento di realtà, dove la realtà non è, naturalmente, la semplice brutalità dei fatti, ma la pluralità di forme che hanno assunto le ideologie oggetto di fede, i traumi inferti, i tentativi di ricostruire identità segnate dall'omicidio. Allo stesso modo, i testi in cui prendono la parola le vittime o, più spesso, i loro congiunti non possono essere accostati impunemente alla *fiction*: se così si facesse, si ignorerebbe che essi sono protesta, tentativo di risarcimento a un dolore privato, resistenza alla minaccia dell'oblio pubblico. Risucchiare il documento nel campo dell'invenzione, anche se quell'invenzione è in effetti al suo interno poiché nessun discorso sarebbe possibile senza una forma, suona come un'offesa. Questi testi, per quanto romanziati possano essere (per quanto, cioè, subiscano l'egemonia del genere principe della narrativa contemporanea), non vanno letti come romanzi: non vanno, cioè, derubricati a *fiction*.¹¹

Per questo mi soffermerò solo su romanzi e racconti. Oltre ai testi di *non fiction*, verrà escluso anche il cinema, che è già stato oggetto di saggi intelligenti.¹² Cinema e letteratura, infatti, hanno reagito al terrorismo in maniera diversa: anche se temi e generi narrativi possono convergere, i registi hanno mostrato fiducia nella loro capacità di parlare al pubblico. Non è così per gli scrittori.

10. G. Tabacco, *Le parole per dirlo. Memorie, ritratto e romanzo della lotta armata in Italia (1979-2003)*, in «Contemporanea» 2006, 4, pp. 27-54; A. Cento Bull, *Political Violence, stragismo and 'Civil War': An Analysis of the Self-Narratives of Three Neofascist Protagonists* e R. Tardi, *Self-Narratives of the anni di piombo: Testimonies of the Political Exiles in France, in Imagining Terrorism*, cit., pp. 183-99 e 200-20.

11. Mi appoggio qui a D. Cohn, *The Distinction of Fiction*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1999.

12. Ch. Uva, *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, Rubettino, Soveria Manneli 2007; A. O'Leary, *Tragedia all'italiana. Cinema e terrorismo tra Moro e memoria*, Angelica, Tissi 2007.

La domanda che pongo, infatti, è: in che modo la narrativa italiana ha risposto alla strategia della tensione e agli anni di piombo? L'opinione comune sull'inesistenza di un grande libro sul terrorismo mette in luce, infatti, un paradosso: l'incapacità, da parte di una storia grande (e cioè terribile, tumultuosa, ricca), di par torire una grande letteratura. L'idea che quegli eventi dovessero conoscere una messa in forma tragica,¹³ per la loro stessa natura, sembra sì ovvia, ma contiene una petizione di principio. Il tragico è solo un possibile modo per raccontare quegli anni, e forse il meno adeguato, se, come ha spiega George Steiner, la sua sopravvivenza dopo la 'morte della tragedia', nel XVII secolo, è difficile e obliqua. Nulla ha impedito di raccontare quegli anni in modi romanzeschi, o grotteschi, o intimisti, o simbolici; ma forse nessuno è riuscito a essere all'altezza della propria materia – un'altezza che dovrebbe coincidere con la complessità di quei fatti, piuttosto che con la loro ascrizione (in fondo, precettistica) sotto un'etichetta di un modo di rappresentazione.

Soprattutto, l'opinione diffusa sull'assenza del tragico dimentica che storia e storia letteraria, come storia e immaginario, procedono a velocità diverse. Non esiste alcuna garanzia che fatti terribili generino una letteratura capace di dire quella terribilità. Ci sono eventi che lasciano un'impronta pressoché immediata: abbiamo ricordato il caso della Resistenza; e potremmo aggiungere la Prima Guerra Mondiale, o la Rivoluzione Bolscevica, o, ancora, l'attentato alle Torre Gemelle. Ma ci sono eventi di pari grandezza che non hanno trovato una risposta immediata: esiste, per esempio, il grande libro della Rivoluzione francese? Se è evidente che, nell'immediato, il romanzo non sembrava in grado di raccontarla, neppure abbiamo avuto tragedie, o drammi, o poemi che la narrassero. È possibile, naturalmente, che alcuni eventi abbiano bisogno di tempo per sedimentare: il mito di Napoleone, che attecchisce subito nelle arti figurative e in musica, in letteratura, pur con le eccezioni di poeti grosso modo suoi coetanei, da Hölderlin a Foscolo, deve attendere la morte dell'imperatore e soprattutto le generazioni successive per trovare una realizzazione narrativa adeguata.

Qualcosa di analogo è accaduto al terrorismo italiano. Ma è quanto va pur sempre spiegato, riconoscendo l'impossibilità di elaborare teorie generali. Non è affatto detto che il ritardo di elaborazione colpisca eventi traumatici: la Shoah dà uno dei suoi libri centrali quasi immediatamente, poiché *Se questo è un uomo*, scritto tra il 1945 e il 1947, esce (seppure non senza difficoltà) nello stesso 1947. Al polo opposto, sta il caso appena ricordato di Napoleone. Il ritardo tradisce, allora, una difficoltà di elaborazione pubblica del discorso? L'ipotesi è tautologica; e del resto basta presto a smentirla la considerazione che, nel caso del terrorismo italiano, il fenomeno coincide invece con una sovrapproduzione di discorsi pubblici e, in particolare, mediatici: non solo su giornali, radio, televisione, ma anche in libri giornalistici. Ciò a cui si assiste negli anni Settanta è una proliferazione di racconti e di analisi sul terrorismo tra i quali, però, la letteratura sembra avere un ruolo marginale. Ancora una volta, perché? Ed è proprio così?

13. Basti pensare ai titoli dei libri di O'Leary, *Tragedia all'italiana*, cit., dove la locuzione ridimensiona il sostantivo, e di D. Paolin, *Una tragedia negata. Il racconto degli anni di piombo nella narrativa italiana*, Il Maestrale, Nuoro 2008.

Fasi

Se si esamina la bibliografia acclusa qui in fondo, si scopre che il terrorismo è stato oggetto di attenzione prestissimo: la letteratura su di esso nasce già nel 1971. In *Vogliamo tutto* di Balestrini siamo ancora alla preistoria, poiché la rivolta operaia è ben distinta dalla lotta armata; ma *Il contesto* di Sciascia, del 1971, parla appunto di «gruppuscoli» a cui sono attribuiti omicidi politici. Da allora sino al 1981, ogni anno escono almeno un paio di romanzi su quello che è ormai detto apertamente terrorismo; e ne sono autori o scrittori già affermati (Sciascia, Volponi, La Capria, Ginzburg, Moravia), o scrittori legati alla neoavanguardia e destinati a un riconoscimento pubblico (Balestrini, Vassalli, Eco). Agli editi, vanno aggiunti due inediti di rilievo: *Petrolio* di Pasolini, steso tra il 1972 e il 1975, pubblicato solo nel 1992, e *L'odore del sangue* di Parise, ideato nel 1979, e dato alle stampe nel 1997. Nessuno di questi romanzi si è affermato come il libro italiano sul terrorismo; posto che, semmai, potremmo attribuire senza troppe difficoltà a una grande opera che mette al suo centro il rapporto tra storia e letteratura, ma che non è affatto un romanzo: *L'affaire Moro* di Sciascia. Ciò che dobbiamo registrare e verificare, allora, è un'insufficienza della *fiction* davanti al presente, persino nei maggiori scrittori degli anni Settanta.

A questa prima fase, ne segue una che sembra di stanca: dal 1982 al 2002 la narrativa sul terrorismo non dà troppi frutti, e il tema non attira autori riconosciuti. Balestrini, infatti, continua una strada sua, vistosamente controcorrente; Tabucchi si limita a un racconto; Volponi dedica al tema solo un episodio delle *Mosche del capitale*; Consolo collega terrorismo e mafia in un clima da fine dei tempi, che nega la storia; Moresco, negli *Esordi*, trasfigura la lotta politica in scene visionarie il cui significato sfugge allo stesso narratore-protagonista. Eppure, proprio in questi anni si impongono due fatti nuovi. Anzitutto, iniziano a prendere la parola gli ex-terroristi: il primo, nel 1984, è proprio uno dei fondatori delle Br, Renato Curcio. Mentre la produzione di *fiction* non è molto alta, il numero di memoriali inizia a crescere: ne scrivono tutti i maggiori ex-terroristi rossi, da Franceschini a Morucci, da Faranda a Balzerani. È la fase del primato della *non fiction* sulla *fiction*: chi vuole capire qualcosa sugli anni di piombo e sulla strategia della tensione preferisce leggere quei libri, o le biografie (come *Il sovversivo*, già del 1975, e *L'Italia nichilista* di Corrado Stajano, dedicati rispettivamente a Franco Serantini e Marco Donat Cattin, pubblicati insieme nel 1992), o le ricostruzioni giornalistiche (come *La notte della Repubblica* di Zavoli, che riprende un accurato programma televisivo), o i libri-intervista (come quella di Rossanda e Mosca a Moretti), o i saggi che continuano a proliferare. Alcune case editrici costruiscono anzi una piccola fortuna su questo fenomeno: è quanto accade con Kaos, che pubblica, per esempio, le ricerche di Sergio Flamigni. La letteratura, invece, ha un ruolo subordinato. Ma – ed è questo il secondo fatto nuovo – poco prima della metà degli anni Novanta il terrorismo inizia a diventare uno dei temi prediletti del *noir*. Un ruolo importante spetta a Cesare Battisti, a partire da *Travestito da uomo* del 1993: anche se era già stato Lorian Macchiavelli, sin dal 1974, a fare della violenza politica uno dei temi preferiti dei suoi polizieschi, è significativo che un ruolo di mediazione spetti proprio a uno scrittore condannato per omicidi politici.

Dal 2003, il terrorismo diventa vistosamente un tema di moda e il *noir*, che attinge ad esso sempre più spesso, non è però la sua unica forma narrativa. Forse non ci si stupirà che il 2008, cioè il trentennale dell'uccisione di Moro, segni una battuta di arresto: ancora una volta, ciò che il pubblico cerca non è l'invenzione narrativa, ma la ricostruzione storica o, meglio, una ricostruzione storica romanizzata, in un'esibizione di *non fiction* con una patina finzionale. Persino la ripubblicazione delle lettere che Moro scrisse durante il sequestro, e che passano ora da case editrici minori a Einaudi,¹⁴ subisce questa sorte: la curatela di Miguel Gotor tanto è scrupolosa nella ricostruzione filologica e storica, quanto indulge al racconto romanzesco, alla rilettura sotto specie mitica, all'agiografia.

Perché la narrativa scritta, che prima sembrava così cauta di fronte al tema terroristico, lo accoglie poi superando ogni riserva? Ciò che muta in questi decenni è la posizione della letteratura rispetto ai media, che invece si sono appropriati del terrorismo da subito e senza remore. La sociologia di Bourdieu ci aiuta a capire meglio quanto accade. Una prima fase, che copre tutti gli anni Settanta e arriva sino ai primissimi Ottanta, coincide con la volontà della letteratura di affermarsi come campo distinto dalla comunicazione di massa. Questo comporta, più ancora che una resistenza a parlare di ciò di cui parlano già tutti, e troppo, a parlarne in forme che esibiscano la propria natura mediata. Nella prima fase, cioè, si può raccontare il terrorismo solo a patto che il discorso sia esibitamente letterario e quindi non possa essere confuso con la descrizione giornalistica, la cronaca, l'indagine sociologica. Seppure in forme molto diverse, Calvino e Pasolini, Balestrini e Volponi, Sciascia e Vassalli concordano nel produrre libri in cui la ritualità letteraria, qualunque forma assuma, sia ben in mostra. A partire dagli anni Ottanta, invece, il rapporto fra letteratura e media si inverte: la letteratura racconta il terrorismo proprio perché è stato e continua ad essere oggetto del racconto e dell'analisi mediatica. Entrambe le fasi parlano di una letteratura che si sente sotto assedio e che cerca di difendersi o affermando il più possibile la propria identità e la propria irriducibilità, o, per converso, conformandosi quanto più può ai discorsi che la sovrastano e la mettono ai margini. Proprio questo meccanismo vizioso spiega i limiti della narrativa italiana sul terrorismo.

Questa periodizzazione non coincide con quella strettamente evenemenziale. Il 1978 è certo un punto forte nella storia dell'immaginario e segna, più che il trionfo, l'inizio del declino della lotta armata; eppure, il contraccolpo che esso ha in letteratura è indiretto e ritardato. Da principio, quei cinquantacinque giorni sono l'oggetto frontale solo di scritture non finzionali, come *L'affaire Moro* già citato e il suo contrappeso satirico, *In questo stato* di Arbasino.¹⁵ Ma in narrativa, quegli eventi lasceranno tracce cospicue solo molto più tardi: nel 1980 *Il nome della rosa*, come vedremo, presuppone lo choc dell'omicidio di Moro senza poterlo no-

14. S. Flamigni, «*Il mio sangue ricadrà su di loro*». *Gli scritti di Aldo Moro prigioniero delle Br*, Kaos, Milano 1997; A. Moro, *Ultimi scritti*, Piemme, Milano 2000; A. Moro, *Lettere dalla prigionia*, a cura di M. Gotor, Einaudi, Torino 2008.

15. Sull'elaborazione letteraria del caso Moro è centrale M. Belpoliti, *Settanta*, Einaudi, Torino 2001, pp. 3-51.

minare, mentre nel 1981 *Massacro per un presidente* di Zandel lo stravolge per intessere un *thriller* implausibile. Solo del 1988, cioè dieci anni dopo la sua morte, Moro è riconoscibile nella *Troga* di Rugarli: eppure, ancora una volta si dà un mascheramento, questa volta di natura grottesca, che capovolge gli stereotipi sul capro espiatorio o sul padre vittimizzato e mostra come potesse avere piena legittimità anche una via risolutamente anti-tragica (percorsa pure, ma in modi diversi e con risultati inferiori, da Vassalli). Poi, a partire dal giallo *La borsa del Presidente* di Samueli e Franceschini, il caso inizia a essere citato esplicitamente e a costituirsi in *topos* romanzesco: o perché elemento obbligato di qualunque ricostruzione storica e memoriale, o perché materia di trame *noir*. Nell'immediato, dunque, il caso Moro non produce *fiction*: la inibisce, la frena, la distorce. Tanto più esso può apparire nella sua oggettività, quanto più il tempo passa. Sono forse i fatti di Genova, la recrudescenza delle nuove Brigate rosse e persino l'11 settembre a far rinascere l'interesse per gli anni Settanta e, quindi, per l'evento che ne è l'apice drammatico e simbolico. E tuttavia, la nuda oggettività dei fatti non basta a nessuno dei narratori che prenderemo in esame: la storia subisce subito un processo di trasfigurazione immaginaria, come se fosse insieme ciò che mette in moto la finzione, e ciò di cui la finzione rivela – e c'è di che stupirsi – l'insufficienza. Persino chi lo vuole, trova difficile raccontare la lettera della cronaca, e si mette a elaborare una figuratività che rischia sempre di schiacciarla.

Ricostruzioni della cronaca

Anche per questo, occorre fare particolare attenzione alle forme narrative che il tema del terrorismo assume. In una prima classificazione ideale, avremo a che fare con narrazioni storiografiche, il cui intento sia rendere conto di fatti avvenuti. Ma da questo piano di realtà, sempre presupposto, ci si allontana in gradi crescenti.

La ricostruzione attendibile dei fatti, o anche la possibilità che fatti reali, citati nella loro esattezza, facciano da sfondo alle vicende immaginate, secondo la retorica dei 'componimenti misti di storia e d'invenzione' è infrequente e tardiva. Una prima eccezione è quel ciclo romanzesco ricomposto *a posteriori* da Nanni Balestrini mettendo insieme, sotto il titolo *La Grande Rivolta* (1999), *Vogliamo tutto*, *Gli invisibili*, *L'editore*, e al quale va aggiunto *La violenza illustrata*. A rigore, *Vogliamo tutto* non narra affatto di terrorismo: il racconto segue la formazione anzitutto politica di un immigrato meridionale e culmina nella rivolta operaia che il 3 luglio 1969 si scatenò dalla Fiat Mirafiori di Torino dilagando nelle strade del quartiere. L'episodio di guerriglia urbana pone da subito i problemi del terrorismo rosso, senza poter essere appiattito su di essi. Alla lotta armata propriamente detta, invece, sono dedicati gli altri tre romanzi, a partire dalla *Violenza illustrata* in cui, pur in un complesso collage di citazioni e di voci, Mara Cagol, fondatrice delle Br insieme al marito Curcio, viene celebrata come un'eroina grazie a un volantino che ne commemora l'uccisione. E così, se *Gli invisibili* narra la storia di un militante incarcerato per reati eversivi sulla base di interviste a personaggi reali, *L'editore* ricostruisce la morte di Giangiacomo Feltrinelli, riconducen-

dola alle sue ipotesi di guerriglia e alle sue utopie rivoluzionarie. In questi romanzi, Balestrini segue un progetto coerente di controinformazione o controstoria, che non ha corrispettivi né per la capacità di unire realismo e avanguardia, né per il suo antagonismo politico. Il suo punto di vista è sempre interno a quel movimento da cui il terrorismo è nato e si è staccato, e considera la violenza una possibilità praticabile. La ricostruzione degli eventi, politicamente orientata anche quando mette in scena una pluralità di voci (è il caso sia della *Violenza illustrata*, sia dell'*Editore*), acquista la sua legittimità proprio dall'essere di parte. Anche se disegna una parabola discendente, iniziando con la combattività di chi vuole tutto e concludendosi con la sconfitta di militanti ridotti all'invisibilità sociale, il racconto intende ristabilire la verità, rivendicare, fare vendetta.

Ma si tratta, come avvertivo, di un'eccezione. E un'altra eccezione, per precocità, oltranzismo e carattere sperimentale, è *Petrolio* di Pasolini. Qui la posizione politica è tutt'altra, e molto più prossimo all'atteggiamento del Pci: il punto di vista non è quello di un movimento con cui, è inutile ricordarlo, Pasolini polemizzò con durezza, ma, per paradosso, quello del Potere. Il grande libro non parla dunque tanto di un terrorismo rosso di cui incrocia, durante la stesura, le primissime manifestazioni, ma di terrorismo nero. La violenza politica marxista è dunque rimossa: Feltrinelli, ricordato come «un idiota» che merita «compassione» anziché «pietà»,¹⁶ sta per il mito della natura tutta borghese di un ribellismo anarcoide, meglio se intellettuale, la cui funzione è rimuovere lo scandalo di un proletariato partecipe o vicino alla lotta armata. Così, se deve citare «il primo vero e proprio scontro di 'guerriglia urbana' in Italia»,¹⁷ Pasolini non menziona l'episodio di Torino narrato in *Vogliamo tutto*, e i cui protagonisti erano operai, ma l'assalto contro la sede milanese del «Corriere della sera» dell'11 marzo 1972: cioè, un atto di rivolta che ha matrici, a suo giudizio, studentesche e quindi, una volta di più, borghesi.

Tuttavia, per il tema che ci riguarda, in *Petrolio* l'elemento storiografico è forse poco pertinente. La volontà di inserire nel romanzo documenti di giornale e la citazione esplicita di quei nomi che, nel *Romanzo delle stragi*, Pasolini dichiara di sapere ma non pronuncia, si accompagna a una dilatazione visionaria e profetica. Gli atti propriamente terroristici di *Petrolio*, come l'attentato alla stazione di Torino (o Bologna, a seconda degli appunti), si ispirano a fatti di cronaca, precorrendo sinistramente il futuro. E anzi qui che l'invenzione di Pasolini si fa più spinta, giacché l'esplosione porta il protagonista nella terra favolosa e pre-storica dei Godoari, allegoria di un'Italia sprofondata indietro dalla e contro la mutazione antropologica. Ma a questo punto, l'intento di Pasolini e quello di Balestrini, pur politicamente così distanti, convergono, e fissano anzi uno dei centri della narrativa sugli anni del terrorismo soprattutto sino ai primissimi anni Ottanta: raccontarne significa contrastare il discorso del potere, dei media, dell'opinione comune benpensante. È il pathos della verità, della demistificazione, dello svelamento.

16. P. P. Pasolini, *Petrolio*, in *Idem, Romanzi e racconti*, vol. II, 1962-1975, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1998, p. 1439.

17. *Ivi*, p. 1438.

Queste narrazioni a loro modo storiografiche sono quindi narrazioni agonistiche; e, anche, narrazioni di un'angoscia di spossamento di fronte agli accadimenti. In modo analogo, *Sipario ducale* di Volponi racconta la difficoltà a leggere la strage di piazza Fontana da parte di un vecchio anarchico, il professor Subisconi. La ricostruzione di come, nei giorni immediatamente successivi all'attentato, i fatti venissero interpretati a fatica, e il restringimento della narrazione a un periodo molto esiguo, dal 12 dicembre 1969 al 1 gennaio 1970, fanno di questo non un romanzo storico, ma un romanzo sullo smarrimento che la cronaca ingenera. La storia non è continuità, ma fulmineo collegamento analogico tra frammenti emblematici di tempo (gli esordi della strategia della tensione, l'avvento del fascismo, la guerra di Spagna a cui Subisconi ha partecipato): il terrorismo ne rivela un'opacità di fronte alla quale l'intellettuale perde la ragione.

Il terrorismo sembra dunque mettere in crisi la possibilità di una narrazione storica. Se la rivoluzione è il mito moderno che dà una direzione agli eventi, il terrorismo, che della rivoluzione è una parodia nera e postmoderna, dissolve quel senso. E se il romanzo storico è il genere della leggibilità dei fatti, allora il terrorismo lo rende impossibile, poiché i suoi responsabili non sono riconosciuti nei soggetti legittimi della rivoluzione, cioè negli operai, ma in borghesi anarchici o, come vedremo, nel Potere. È solo dopo lo scadere degli anni Ottanta che una prospettiva più integralmente storiografica sarà possibile. Precursore è, di nuovo, Volponi, con *Le mosche del capitale*, dove un episodio legato al terrorismo, quello dell'operaio Tecraso, sta nel quadro più ampio della vicenda di una città industriale. Ma il libro che in modo più programmatico vuole fare la storia di questi anni, *Il passato davanti a noi* di Bruno Arpaia, è del 2006; e qui la storia diviene, con tutti i rischi del caso, storia generazionale. Il ritardo fa venire in mente la definizione scottiana secondo cui il romanzo storico si occupa di eventi accaduti almeno venticinque anni prima. Eppure, qualche stupore può restare: mentre i romanzieri italiani si dimostrano così renitenti, i giornalisti della stampa e della televisione, i sociologi, i saggisti, i politici erano impegnati in un lavoro pressoché quotidiano di racconto, di indagine, di analisi, di ricerca. Ora, una dei generi che si afferma prima è proprio quello del romanzo-indagine, che adotta metodi giornalistici e sociologici. Eppure, si tratta di casi isolati, che spesso si ibridano con il romanzesco: così, mentre *Occidente* di Camon ricostruisce sui documenti la vita di un membro dell'estrema destra, *Nucleo zero* di d'Eramo e *Ombre* di Castellaneta vanno verso il *thriller* e la trama cospirativa.

Rimozione postmoderne

A predominare negli scrittori italiani è il bisogno di parlare del terrorismo in modo visibilmente diverso da quello messo a punto dalla cronaca o da discipline specialistiche, contrapponendo però ad esse un altro specialismo. Di fronte al dilagare dei discorsi sul terrorismo, la letteratura ha bisogno di affermare se stessa e, alla fine, la propria distanza. Al limite estremo, dunque, di terrorismo non si parlerà affatto, proprio perché ne parlano già tutti, e troppo. Solo in una minoranza di casi rifiuto, rimozione e reticenza hanno ragioni politiche. Di fronte a un Pci che,

sino alla metà degli anni Settanta, negava l'esistenza di una lotta armata di ispirazione marxista, non c'è da stupirsi che intellettuali di quella stessa origine ideologica, per quanto si fossero scostati dal partito, trascurassero il significato, l'entità e l'esistenza stessa di un terrorismo rosso. In fondo, che Pasolini o Volponi scelgano di parlare della strategia della tensione vuol dire proprio questo; e non era affatto – come vedremo con Leonardo Sciascia o Natalia Ginzburg – una scelta obbligata. Ma questa resistenza politica non spiega l'atteggiamento di chi, come Italo Calvino, non racconta di nessun terrorismo, né rosso né nero; e quando si avvicinerà a farlo, come nelle avventure da guerrigliera di Ludmilla in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, adotterà modi allusivi, parodici e derealizzanti. Il paradosso è che una storia della narrativa sulla violenza politica va aperta proprio con Calvino, per *La decapitazione dei capi*.¹⁸ Si tratta di un apologo: la possibilità di un racconto *latu sensu* realistico – e quindi, anche di una narrazione storiografica – è scartata subito; e per di più, gli eventi si sarebbero incaricati di trascinare la metafora nella lettera. Ma oltre a questo sgomento, simile a quello che Sciascia provò quando i fatti compirono la profezia di *Todo modo*, c'è una resistenza che non può essere spiegata solo con imbarazzo politico. Il ruolo che Calvino assegna alla letteratura gli rende il terrorismo inaccessibile: da un lato, a partire dalla metà degli anni Sessanta egli aveva elaborato una poetica e un'ideologia della letteratura come discorso obliquo, che riesce a parlare delle cose quanto più parla di se stessa; dall'altro, le forme di scrittura praticate nelle *Cosmicomiche*, nelle *Città invisibili*, nel *Castello dei destini incrociati* possono dare voce a miti di distruzione o ad angosce cosmologiche, ma non raccontare una quotidianità di scioperi, manifestazioni, attentati, omicidi. Queste cose Calvino, per sua esplicita ammissione, non le voleva vedere. In un articolo apparso sul «Corriere della Sera» il 13 giugno 1976, dopo l'omicidio del procuratore Coco, rivela che, «all'indomani d'un fatto di sangue politico», apre il giornale «malvolentieri». La violenza è «un diversivo»: «superato lo shock dobbiamo ricostruire mentalmente lo sfondo della vera catastrofe che è quella lenta e continua e collettiva e che lo schermo delle piccole catastrofi intenzionali ed episodiche interviene per un momento a mascherare». Ma Calvino non si nasconde che questa rappresentazione del terrorismo come particolare falso e ingannevole, che distoglie l'attenzione dal corso complessivo delle cose, sia anche un «meccanismo di rimozione psicologica» che rischia di renderlo «indifferente, ottuso, insensibile». Il risultato finale è la ricomposizione, precaria ma tenace, del «mondo» «in un disegno», cioè di un ordine e di una distanza.¹⁹ Non è solo un'attitudine personale che si rivela qui: è anzitutto una dichiarazione programmatica, secondo cui l'intellettuale guarda alla generalità, al profondo, al vero, e proprio per questo respinge le storie individuali, la concretezza della cronaca, l'evidenza perturbante della lettera. Ma è, anche, una poetica letteraria: la stessa per cui nei libri degli anni Settanta Calvino parla dell'Italia contemporanea solo per figure. Per dirla in una formula, è questa via italiana al postmoderno che non sa né può raccontare il terrorismo; e forse si potrebbe azzardare: questa for-

18. Belpoliti, *Settanta*, cit., pp. 85-116.

19. I. Calvino, *Del mantenere la calma*, in *Idem, Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, tomo II, pp. 2279-2284; le citt. a pp. 2279, 2280, 2283.

ma di postmoderno italiano è anche una fuga di fronte a una storia avvertita, prima che come minaccia, crisi, dissoluzione, come invadenza del presente. Un campo letterario si misura anche sulla sua resistenza al presente. In nessun modo il dato enorme e clamoroso – che cioè Calvino, come pure Manganelli, si rifiuti di chiamare la realtà di un terrore quotidiano con i suoi nomi propri – può essere cancellato. In modo analogo, davvero sono allegorie della strategia della tensione tutte le storie imbastite da Malerba sul Potere come crimine, dal *Pataffio* al *Fuoco greco* alle *Maschere*? Se lo sono – e certamente lo sono, in una certa misura –, rimane il fatto che Malerba non intende raccontare il terrorismo per quello che esso è.

Il romanzo storico come maschera

In questo clima, lo stesso romanzo storico si può prestare più a occultare che a raccontare le cronache del terrorismo. È il caso del *Nome della rosa*, la cui stesura, iniziata nel marzo 1978, porta traccia dello «shock» e della «sensazione di impotenza» determinate dal rapimento di Moro, come ha confessato lo stesso Eco.²⁰ «Il Medioevo», si disse subito, «in questa vicenda ha tutta l'aria di essere un'allegoria dell'Italia di oggi»: e si proposero parallelismi tra fraticelli e autonomi, dolciniani e brigatisti, francescani e comunisti.²¹ Più che di allegoria, converrebbe però parlare di allusione, chiedendosi quanti lettori l'abbiano effettivamente colta. Mentre infatti nei saggi raccolti in *Dalla periferia dell'Impero* e in *Sette anni di desiderio*, l'accostamento fra Medioevo e presente torna con insistenza, spingendosi a similitudini strettissime, nel *Nome della rosa* i riferimenti sono sfumati e impliciti. Una trasposizione meccanica, come il travestimento bizantino della situazione contemporanea attuato nella *Lettera dal Ponto* del 1976, non poteva funzionare per il romanzo. Perciò il tema del *Nome della rosa* non è il terrorismo rosso (di cui non viene più disconosciuta la matrice politica), ma la difficoltà, da parte degli intellettuali di sinistra, di distinguere fra una giusta volontà di rinnovamento sociale e la sua degenerazione violenta. Nel dar voce a questo turbamento, e nel riconoscere l'aria di famiglia fra terrorismo e tradizione marxista, sta l'intelligenza del libro; che, tuttavia, maschera il presente e allontana la cronaca. Eco riesce a ragionare sulla lotta armata e sui suoi legami con il movimento: non a raccontarli per quello che sono.

Fantasmizzazioni

La scelta di narrare il presente e del recente passato per spostamento o per figura è molto comune. Agli estremi di questa scala, troviamo quelli che potremmo

20. Intervista a «la Repubblica» del 15 ottobre 1980, ora in L. Lilli, *Voci dell'alfabeto*, Mininum Fax, Roma 1995.

21. È la presentazione del romanzo apparsa sullo stessa pagina di «la Repubblica» di sopra: cfr. M. Ganeri, *Il "caso" Eco*, Palermo, Palumbo 1991, pp. 71-2. Per i temi e le relazioni qui affrontati va visto anche Belpoliti, *Settanta*, cit., pp. 43-8.

definire racconti di fantasmizzazione: in essi, i fatti della strategia della tensione e degli anni di piombo vengono trasposti in un clima così onirico, che la loro realtà risulta cancellata. Il tentativo più spinto, e forse anche più fallimentare, in questa direzione è *Alonso e i visionari* di Anna Maria Ortese. Qui la violenza politica, presa in un progetto risolutamente antirealistico, diventa oggetto di oscure allusioni. Ne deriva una trama simbolica ampia e velleitaria, che finisce per confermare alcuni dei *topoi* e dei luoghi comuni più diffusi: il terrorismo è disordine pubblico, follia, nichilismo, lotta tra borghesi; rivela in modo radicale il carattere e il costume nazionali; scavalca la distinzione fra destra e sinistra; va letto come «una brutta storia familiare, una storia di odio tra padre e figlio»²²... In modo analogo, in *Lettera a Dio* di Pardini il tema si presta a uno svolgimento simbolico e derealizzante: il terrorismo è un incubo che ritorna dal passato, e con il quale sappiamo così poco fare i conti, che non riusciamo più a vederne la concretezza. In *Prima esecuzione* di Starnone, invece, la possibilità di un nuovo terrorismo all'inizio degli anni Duemila si rivela una beffa ordita contro un vecchio professore da due suoi ex allievi. Ciò che lascia perplessi in romanzi come questi non è tanto l'abrasione dei dati di realtà, quanto la genericità di diagnosi che, alla fine, non aggiungono molto al senso comune. Anche per questo, è tanto più interessante *Il tempo materiale* di Giorgio Vasta: qui, si narra di tre bambini che, nel 1978, creano una cellula terroristica e, dopo qualche atto di teppismo, rapiscono e uccidono un compagno di scuola. Vasta sposta il terrorismo dal piano della cronaca a quello dei fantasmi e racconta non la Storia, ma come l'immaginario patisca la Storia. *Il tempo materiale* sceglie perciò la metafora: costruisce un'allucinata verosimiglianza (o un'inverosimiglianza credibile) che dilata i fatti in incubo e rinuncia a una resa naturalistica. La riuscita del libro sta così nella sua forza inquietante: passare da Moro a Morana, un ragazzino che ottusamente soggiace alla violenza, vuol dire abbattere ogni mito consolatorio sulla santità delle vittime e sulla dignità dello statista oltraggiato.

Proiezioni

Nei racconti di fantasmizzazione si produce un effetto derealizzante, oppure agli eventi reali si sostituiscono gli incubi collettivi. Un'altra possibilità è che i fatti della strategia della tensione e degli anni di piombo siano tradotti dall'Italia degli anni Settanta in altri luoghi e in altri tempi. Parleremo, allora, di racconti di proiezione, in cui la cronaca, anziché essere messa da parte, viene travestita e metaforizzata. I casi più semplici sono quelli in cui il terrorismo si proietta in un futuro più o meno recente, come in *Sono stato io* di Beha o *2005 dopo Cristo* del collettivo Babette Factory, che pongono al loro centro un attentato buffonesco e un rapimento ai danni di Silvio Berlusconi. Ma il caso migliore resta quello precorritore di Sciascia: nel *Contesto*, lo spostamento è geografico, poiché si narra di un imprecisato paese dell'America latina in cui alcuni delitti di magistrati vengono attribuiti a gruppuscoli rivoluzionari; nei *Pugnalatori*, lo spostamento è tem-

22. A. M. Ortese, *Alonso e i visionari*, Adelphi, Milano, ANNO?, p. 13.

porale, poiché una congiura politica ordita a Palermo nel 1862 serve per interpretare, secondo l'esplicita dichiarazione dell'autore, la strategia della tensione. Anche il *Contesto* si fonda su alcune rimozioni: Sciascia disconosce del tutto le origini sociali e politiche del terrorismo rosso, di cui nega conseguentemente il peso reale se non l'esistenza (siamo, del resto, nel 1971). I delitti di magistrati su cui l'ispettore Rogas indaga non sono in realtà commessi dai gruppuscoli a cui la stampa, gli organi di governo, lo stesso Partito Rivoluzionario all'opposizione trovano utile attribuirli: il vero agente del terrore è il Potere, e dal suo cerchio asfittico non si esce. È la teoria del complotto, destinata a un largo successo.²³ Quel che conta per noi non è tanto la sua aderenza alla verità, quanto il suo significato immaginario, il ruolo che attribuisce a chi narra, l'effetto che ha su considerazioni propriamente politiche. Il giallo si muove così fra romanzo a chiave sulla situazione italiana (e per questo suscitò polemiche immediate da parte degli intellettuali comunisti) e universale «apologo sul potere nel mondo»: ²⁴ la cronaca è insieme riusata, adombrata, trasfigurata e negata. Sciascia guarda alla storia con una tale lucidità e fissità, da immobilizzarla in un mito al di là del tempo e dei luoghi. Forse proprio per la complessità di questa operazione, per il *pathos* della verità che la sostiene, per la capacità di superare le secche di un realismo ormai consumato e dell'impegno in senso proprio il *Contesto* è uno dei libri più belli del secondo dopoguerra: il terrore diviene una condizione storica precisa, e il segno di una stasi coatta. La violenza politica non mostra che la storia può essere cambiata, ma, al contrario, che il suo movimento è apparenza.

Sciascia non è però solo l'iniziatore di una narrativa di congiura che lascia i suoi segni anche in *Petrolio* e che avrà, durante tutti gli anni del postmoderno, un successo tale da tradursi in inflazione. Il *Contesto* rivela in che modo le teorie cospirative attribuiscono agli intellettuali un ruolo eroico puramente illusorio, non immune dall'autoinganno e alla fine inutile. Lo scrittore Cusan, cui Rogas confida le sue scoperte, è ingenuo quanto lui a sperare nell'aiuto del Partito Rivoluzionario, ma a differenza di lui si mostra compiaciuto, patetico, ridicolo. Malato di protagonismo come tutti gli intellettuali del *Contesto*, Cusan si attribuisce un'importanza di cui è privo. Il Potere non ha neppure bisogno di eliminarlo fisicamente, come fa con Rogas o con il capo dell'opposizione, Amar. Svelare le congiure diventerà un abito professionale dello scrittore che pretende ancora di dire qualcosa sulla vita pubblica, condannandosi però a un ruolo ambiguo: la verità è sempre postuma ai fatti; produce il ripagamento estetico di una storia in cui, alla fine, tutto torna; non cambia nulla. Lo sforzo dello scrittore impegnato, insomma, produce risultati risibili, e insieme sgrava la coscienza sua e del lettore.

23. Anche se «il rapporto gemellare tra cospirazione e Terrore non è appannaggio esclusivo del postmoderno», la «poetica della cospirazione» è comunque «un tema fondamentale dell'immaginario postmoderno» (Giglioli, *All'ordine del giorno è il terrore*, cit., p. 45). Cfr. pure *Cospirazioni, trame. Atti della Scuola europea di studi comparati: Bertinoro, 26 agosto - 1 settembre 2001*, a cura di S. Micali, Firenze, Le Monnier 2003, e, in particolare, R. Cesarani, *L'immaginazione cospiratoria*, *ivi*, pp. 7-20.

24. L. Sciascia, *Il contesto*, in Id., *Opere 1971-1983*, a cura di C. Ambroise, Bompiani, Milano 2001, p. 96.

Sciascia è anche il primo a porsi il problema dell'eroe positivo da contrapporre agli eversori; ed è stato anche forse il solo a saperlo risolvere. Nell'assoluta maggioranza dei racconti sui terroristi gli antagonisti appaiono non sfocati, ma del tutto assenti – e, analogamente, si percepisce nettamente la difficoltà a costruire figure di vittime del terrorismo.²⁵ È qui che la narrativa letteraria sembra allontanarsi di più dall'immaginario pubblico, e, insieme, rivelarne la verità appena nascosta: mentre il discorso mediatico accumula formule di prammatica sui 'servitori dello Stato' e sui 'barbaramente trucidati', la letteratura riesce a stento a vederli; e al tempo stesso, essa rivela che il terrorista esercita una fascinazione ipnotica e che, sebbene il discorso pubblico cerchi di esorcizzarlo sotto le etichette di 'folle' e 'vile', di fatto ne è invaso e non riesce a sottrarsi. Lo spazio straripante che i romanzi concedono ai terroristi è lo spazio che i terroristi occupano davvero nell'immaginario, e che la cattiva retorica delle istituzioni cerca inutilmente di tenere a bada. Per converso, l'emarginazione narrativa delle vittime è l'emarginazione reale che esse patiscono, e che sta sotto la crosta di commemorazioni e celebrazioni: la letteratura non sa raccontare le vittime, perché la società civile le vuole dimenticare. Ora, il *Contesto* riesce a sfuggire a questo gioco di finzioni sociali, o a restituircelo in una versione perturbante. Da un lato, non ci sono veri terroristi: l'ambiente 'rivoluzionario' appare popolato da intellettuali in mala fede oppure da ingenui, vittime di forze che li trascendono. Il vero Moloch resta il Potere, entità metafisica più forte dei mestieranti, dei farisei, dei criminali che vorrebbero esercitarlo, e che ne sono mossi. Sciascia elabora così il mito del Potere come Terrore: un mito di fronte al quale i terroristi appaiono come fantocci, mentre i politicanti sono, anziché foschi titani del male, ombre satireggiate. D'altro lato, il *Contesto* riesce a fare dell'ispettore Rogas una figura credibile, priva di eccezionalità – e, in questo, lontanissimo dagli investigatori del *noir* anni Novanta. Ma più ancora che per questo ritratto *understated*, Rogas deve la propria credibilità alla condizione prima di prigioniero delle circostanze, poi di sconfitto.

Ciò che stupisce è che Sciascia manterrà questa sostanziale indifferenza alla realtà storica, sociale, politica del terrorismo rosso negli anni seguenti. Sebbene abbia rivendicato di essere stato fra i primi a riconoscere l'«ortodossia rivoluzionaria» di un terrorismo davvero marxista,²⁶ i suoi romanzi non raccontano affatto di questo. Immaginario narrativo e coscienza politica divergono: dicono cose opposte. Non alludo a *Todo modo*, appena del 1974, dove una grottesca lotta tra politici cattolici si consuma in un eremo, allegoria della separazione del Palazzo. Penso semmai al *Cavaliere e la morte*, pubblicato per il decennale dell'omicidio di Moro, nel 1988. Qui la proiezione è in un futuro vicinissimo: la vicenda si svolge nel 1989, bicentenario della Rivoluzione francese; ma, in una certa misura, è un presentimento degli scandali di Tangentopoli. La tesi del *Contesto*, che il terrorismo rosso non esistesse, ma fosse un fantasma agitato dal Potere per i suoi fini, torna come se, in mezzo, non ci fossero

25. Paolin, *Una tragedia negata*, cit., pp. 39-47.

26. La dichiarazione di Sciascia è citata da C. Ambroise, *Cronologia*, in Sciascia, *Opere*, cit., p. LXIII.

stati gli anni di piombo: sono le ipotesi di complotto che, messe da parte dalla scrittura letteraria dell'*Affaire Moro*, emergevano nella *Relazione di minoranza* del 1983. L'immaginario letterario colonizza gli atti parlamentari, e l'ermeneutica paranoica respinta subito dopo l'uccisione del presidente della Dc si impone come metodo pratico. Gli apologhi diventano cronaca; i tropi, corpi veri. Come i terroristi del *Contesto* erano, anche, una creazione dei mezzi d'informazione e uno strumento nelle mani dei partiti, così nel *Cavaliere* essi finiscono con il rivelarsi un'invenzione per coprire un regolamento di conti interno al malaffare, e distrarre l'opinione pubblica da una corruzione diffusa. È l'invenzione a generare la realtà: i giovani che, dopo l'omicidio di Sandoz, rivendicano la loro appartenenza ai *Figli dell'ottantanove* sono un prodotto della notizia che ne asserisce l'esistenza.

Dal giallo al noir: congiure

Sciascia inaugura due modi di narrare il terrorismo concomitanti, ma a rigore distinti: il racconto poliziesco e il racconto di congiura. I primi gialli che attingono alla violenza politica sono quelli di Lorianò Macchiavelli, dalle *Piste dell'attentato* sino a *Cos'è accaduto alla signora perbene*, uscito un anno dopo la morte di Moro. È forse proprio quell'evento a bloccare questa produzione: l'intento di Macchiavelli è, costantemente, negare la matrice anarchica o rossa di attentati e omicidi, rigettando le responsabilità o su neofascisti, o su malavitosi. L'«assalto al cuore dello Stato», evidentemente, non consentiva più una linea come questa; ma anche le strutture del giallo tradizionale (che Sciascia, infatti, aveva sottoposto a parodia) diventavano insufficienti: la loro fiducia nell'efficacia della ragione e della giustizia (in Macchiavelli, con l'ispettore Sarti collabora uno studente amico-nemico, Rosas: questura e extraparlamentarismo alleati, insomma) si rivelano ormai insufficienti. È anche per questo che dal giallo si passa al *noir*, la cui struttura desultoria e il cui clima sembrano le forme di una crisi della ragione. Soprattutto, il *noir* accoglie pressoché stabilmente il complotto, che è insieme un tema e un modo di narrazione. È lo stesso Macchiavelli a testimoniare il passaggio: in *Strage*, pubblicato nel 1990 con lo pseudonimo di Jules Quicher, l'attentato alla stazione di Bologna è l'esito di una congiura spionistica. Ma i primi segni si hanno già negli anni Ottanta, con *Il vomerese* di Veraldi, *Nucleo zero* di d'Eramo, *Massacro per un presidente* di Zendel. Negli anni Novanta, quando il *noir* diventa uno dei generi più praticati nella narrativa italiana, il complotto terrorista diventa una moda dilagante, promossa sia da ex terroristi, come Battisti o Franceschini, sia da molti dei nuovi narratori, da Lucarelli a Genna, da De Cataldo a Simi, da Spinato a De Michele.

L'ambiguità di questo modo narrativo è già emersa a proposito del *Contesto*, dove pure aveva l'antidoto dell'autocritica. Ora, invece, essa appare nuda.²⁷

27. Le ambiguità del *conspiracy thriller* sono messe bene in luce da O'Leary, *Tragedia all'italiana*, cit., pp. 84-95 e 132-3, che si avvale anche delle categorie elaborate da Popper in *Congetture e confutazioni* e da Derrida in *Spettri di Marx*.

Il complotto, oltre a fornire una comoda sintassi narrativa, basata sulla *suspense*, l'inversione delle apparenze e lo svelamento di una verità segreta, risponde al bisogno di restituire a chi scrive un ruolo sociale. Soprattutto nel caso di storie di terrorismo, esso si unisce a una volontà di indagine storica e di partecipazione alla vita civile. Talvolta, neppure manca una tendenza al ristabilimento della verità giudiziaria, ma con un'ambiguità sostanziale: portata nei terreni della *fiction*, quella verità, per quanto si protesti come tale, viene immediatamente snaturata e ridotta a favola. Così, se un magistrato come De Cataldo spiega cosa c'è dietro la banda della Magliana o la strage della stazione di Bologna, o un ex-brigatista come Franceschini ci dà la sua versione sul rapimento e sul delitto Moro, i loro racconti appaiono insieme accreditati dal loro ruolo di persone a conoscenza dei fatti, e screditati dalla forma romanzesca che assumono. Il romanzo può dire quello che nelle aule di tribunale non è stato acclarato; ma, proprio perché romanzo, non può far concorrenza alle aule di tribunale. Nella retorica del complotto, la storia appare come un inganno: la verità è sempre occulta e diversa dalle versioni ufficiali. All'inizio, questo modo narrativo viene messo a punto intorno a un terrorismo falsamente spacciato per rosso o anarchico, e dietro il quale si cela la forza mostruosa del Potere: il narratore può solo rivelarla *a posteriori*, ma non infrangerla. Per quanto assuma la posa del riparatore dei torti e del restauratore della giustizia, il romanziere è impotente: non c'è una vera partecipazione alla storia, e la memoria rettificata contro le falsificazioni rimane tardiva. Chi denuncia il complotto dà, in fondo, una compensazione fantasmatica al proprio venir dopo gli eventi; e insieme, promuove l'Italia, da paese declassato e marginale, a scenario di grandi conflitti internazionali durante la guerra fredda. Del resto, il *pathos* dello svelamento giunge per lo più a verità povere e prevedibili: arrivare a scoprire, dietro ogni trama, il Potere-Leviatano o il Grande Vecchio significa ormai ripetere miti stabilmente insediati nel senso comune, non solo di sinistra. Mentre subito dopo piazza Fontana quella stessa retorica narrativa ha un effettivo valore di denuncia e di verità, dopo Moro essa si rivela una favola; mentre prima essa smonta ideologie e mistificazioni, dopo diventa essa stessa ideologia e mistificazione. La diffusione di questo mito è proporzionale all'indebolimento della sua capacità interpretativa: quanti più eventi vuole spiegare, tanto meno riesce a far presa sulle cose. Leggere il terrorismo nero come congiura significa promuoverlo a una forza metastorica che magari non riesce a vincere sulla lunga durata, ma che garantisce l'impunità ai suoi artefici e manovra la storia; leggere il terrorismo rosso come congiura (cioè, di nuovo, come manovra occulta del Potere) significa cancellarne ogni carattere sociale, strapparne alle sue radici, negarlo nella sua identità. Quella che vorrebbe essere controstoria finisce per essere antistoria: anzitutto perché, dove sono anche scenari quotidiani e vicende concrete occorse individui pur sempre comuni, solo l'eccezionale, lo straordinario, il romanzesco. Sarà allora rivelatore che il complotto, ben lungi da svelare gli *arcana imperii* e il vero corso delle cose, come pure pretende, possa servire a rimuovere il carattere politico, sociale ed ideologico del terrorismo – come accade, interessatamente, con Cesare Battisti.

Miti generazionali e storie di famiglia

La congiura è dunque uno dei grandi miti sotto cui interpretare stragi di stato e lotta armata, unificandole sotto lo stesso schema interpretativo e riducendo la seconda a una funzione della prima. L'altro grande mito legge la violenza politica in chiave generazionale e familiare: il campo di applicazione è il terrorismo rosso, e i casi opposti, come *Tristano è morto* di Tabucchi, sono eccezionali ma sintomatici. Come nella narrativa di congiura, infatti, il mito travalica il politico: il suo primo compito, si direbbe, è passare dalla storia a una generalità in cui le distinzioni non hanno più corso e i particolari sbiadiscono.

La chiave generazionale e familiare ha almeno tre varianti: la prima, anche in ordine di tempo, prevede il conflitto fra padri e figli, nella specie della ribellione del figlio terrorista contro il padre depositario dell'ordine e dell'autorità; la seconda, rappresenta il terrorista come genitore (per lo più, madre), che si sforza di razionalizzare agli occhi del figlio un'esperienza data per fallita; nella terza, per spostamento, ci si muove all'interno della stessa generazione: si tratterà allora di un confronto (difficilmente di un conflitto) tra fratelli o tra coniugi/amanti. Possiamo ricondurre ciascuno di questi sottogeneri a figure mitiche diverse: Edipo, in primo luogo; quindi Medea; infine Antigone ed Eros-Thanatos. Tuttavia, a dispetto dei tentativi di sublimazione tragica, quasi sempre domina la distanza fra l'archetipo e la sua realizzazione presente. Ciò che resta costante in tutti questi casi è che il terrorismo viene interpretato come un affare di famiglia.²⁸ Il tentativo di fare della Grande Storia un'esperienza vissuta da individui, cioè di portarla davvero nel terreno del *novel*, rischia così spesso di tradursi in una riduzione o in una banalizzazione. Se il romanzo si è sempre retto su un equilibrio difficile fra religione dell'individuale e costruzione di una mitologia del moderno, qui l'equilibrio è rotto: ciò che prevale è, alla fine, la cancellazione della storia sotto il peso di favole metastoriche, la negazione del politico (in alcuni casi, deliberata), la volontà di liquidare i conti con un'epoca che appare ormai incomprensibile e che, insieme, si trasfigura in serbatoio narrativo e in ultima età dei Grandi Eventi.

La chiave del conflitto generazionale, comune nelle analisi degli anni Settanta, si afferma prestissimo, e attraversa tutti i romanzi di quegli anni. È però forse *Caro Michele* di Natalia Ginzburg a porla al centro per la prima volta. La vicenda del ragazzo che fugge in Inghilterra una volta che hanno arrestato i suoi compagni discende dalla disgregazione della famiglia, dall'incapacità educativa dei genitori, dallo smarrimento e dalla confusione dei figli. Michele è sospetto di omosessualità: la 'diversità' rappresenta l'alterità del terrorista e la sua rottura del patto generazionale. La diagnosi di Ginzburg, certo molto precoce (il romanzo è del 1973), è prepolitica e moralista. Essa chiude l'orizzonte alla borghesia, secondo la posizione del Pci di quegli anni, e di tutti gli scrittori di allora, eccettuato Balestrini. Meglio cercare la scissione dentro le famiglie del ceto medio, che sospettare una classe operaia sedotta dalle armi e ribelle alla mediazione del partito. *Caro Michele* rivela da subito l'insufficienza di questa lettura di fronte alla complessità di quanto stava ac-

28. Questa chiave di lettura è molto diffusa anche al cinema: O'Leary, *Tragedia all'italiana*, cit.; cfr. pure Paolin, *Una tragedia negata*, cit., pp. 17-26 e 77-102.

cadendo, ma anche la fascinazione simbolica di uno sguardo allarmato e smarrito sul presente. Da un lato, il terrorismo mostra un dissesto profondo nella società italiana, ne mina, con la famiglia, quella che continua a essere la sua struttura portante, rivela l'incapacità di confrontarsi con la modernizzazione; 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. La frattura generazionale sta per una frattura altrettanto drammatica, ma sottaciuta: quella fra scrittori che rivendicano una funzione intellettuale, e una realtà sociale che sfugge alle loro interpretazioni. Perciò, credo, i migliori romanzi di questo tipo siano quelli che, come *Anatomia della battaglia* di Sartori o *Piove all'insù* di Rastello, tematizzano una simile difficoltà; oppure, come *Lo Spasimo di Palermo* di Consolo, in una deliberata scelta anti-romanzesca, raccontano la miseria della scrittura di fronte a una storia letta come apocalisse, e le responsabilità dei vecchi nelle scelte distruttive dei giovani.

La stessa difficoltà sta nei romanzi in cui il terrorista non è il figlio, ma il genitore che cerca di spiegare il proprio passato. Questa produzione nasce solo nei primi anni Duemila: è una conseguenza sia della necessità di comprendere le ragioni della lotta armata dopo un salto generazionale, sia dal problema politico e giudiziario posto dagli ex-terroristi e dall'opportunità di un indulto, sia del rinascere del terrorismo (i delitti di Biagi e D'Antona risalgono rispettivamente al 1999 e al 2002). L'influsso della memorialistica degli ex terroristi è evidente nella volontà di recupero di un'esperienza storica traumatica, nell'ottica retrospettiva, nella centralità del tema della colpa. In questa produzione incontriamo spesso madri anziché padri (*Il segreto* di Colotti, *Tornavamo dal mare* di Doninelli, *Tuo figlio* di Villalta): la terrorista è la madre snaturata, la donna che viene meno al suo dovere elementare e primitivo, e perciò la sua scelta appare tanto più condannabile. Del resto, i figli non capiscono le madri: al contrario, quello che si narra qui è un passato favoloso e oscuro. Da questo punto di vista, ha l'eloquenza di un sintomo *Aspettando l'alba* di Walter Veltroni, anzitutto se si pensa al ruolo politico che l'autore ha rivestito in questi anni. La storia è più inverosimile di quanto vorrebbe: il protagonista, che riesce a dialogare con se stesso tredicenne al telefono, scopre che il padre professore universitario lo ha abbandonato dopo aver indotto la sua giovane amante, brigatista, a uccidere un collega. Gli elementi di cronaca (il caso Bachelet, per esempio) sono riusati in una chiave stravolta: l'omicidio politico viene ridotto a una vicenda di gelosie accademiche e, secondo un vecchio *cliché*, il terrorismo diviene non espressione di un conflitto sociale, ma bega tra borghesi. La distanza e il rifiuto generazionale, l'*escamotage* fantastico, l'implausibilità storica, per di più sotto la penna di Veltroni, rivelano quanto ancora nel 2006 la lotta armata rappresenti, per la dirigenza di sinistra, un incubo del quale è difficile liberarsi. L'immaginario romanzesco diverge dal programma politico: da un lato, l'ex brigatista è oggetto sì di rispetto verbale, ma viene aggredita per le sue responsabilità, in un ritorno dell'aggressività poco in linea con lo stile diessino; e soprattutto, l'ossessione della paternità gioca strani scherzi: da un lato, dire che la vita del protagonista è stata rovinata dal padre, capo brigatista in incognito, significa dire che anche gli ex-comunisti veltroniani sono vittime del terrorismo, e quindi legittimarli storicamente; ma dall'altro, è proprio questa filiazione a restare perturbante: tanto che, una volta scoperta la verità, il protagonista mente al se stesso bambino, facendogli credere che il padre

lo abbia abbandonato non perché omicida, ma per proteggerlo.

Il terzo sottogenere continua a interpretare il terrorismo entro i legami familiari e affettivi, ma senza più distanze generazionali. Ai suoi esordi, questo modo narrativo si rivela molto più complesso di quanto sarà dagli anni Novanta in poi: in *Amore e psiche* di La Capria, nella *Vita interiore* di Moravia, nell'*Odore del sangue* di Parise (e per certi versi pure in *Petrolio* di Pasolini), si saldano terrorismo, crisi della borghesia, femminilità come emancipazione e perturbante, eros come forza di liberazione e morte. L'esempio più ambizioso e deludente è la *Vita interiore*. Introdotto solo nella terza e ultima parte del libro, *Il gruppo e l'orgia*, il terrorismo dovrebbe segnare il culmine del processo di trasgressione e dissacrazione antiborghese compiuto dalla protagonista Desideria, al centro del quale stanno, in realtà, il sesso e la relazione con la matrigna, che nutre per lei una passione incestuosa. La rivolta di Desideria resta simbolica e individuale e non raggiunge mai l'orizzonte politico della rivoluzione. In questo senso, la *Vita interiore* è costruito sulla cancellazione di un possibile romanzo storico, del quale non restano tracce. I fatti pubblici avvenuti in Italia in quegli anni sono taciuti, o appena nominati: così il Sessantotto, che avrebbe potuto avere un nesso evidente con la trama, è ignorato. Da subito, quindi, il terrorismo appare tagliato fuori dalle sue matrici ideologiche e sociali: esso diventa una manifestazione di quel fascismo che qualifica la borghesia, il costume e alla fine l'intera identità italiana. In un'intervista del 1980, Moravia dichiara ancor più decisamente che il suo romanzo «è la storia "privata" di una vocazione terroristica», poiché è convinto che «il terrorismo, il quale è una maniera violenta di fare politica, sia prevalentemente "privato"» e riveli che «l'uomo è un animale scarsamente dotato di ragione».²⁹ Un giudizio così perentorio nasconde l'incomprensione del presente: la sicurezza della diagnosi (che non si esenta dal riproporre il luogo comune del terrorismo come follia) maschera la cattiva coscienza di un intellettuale che non conosce quello di cui sta parlando. Eppure, negli articoli e negli interventi degli anni Settanta, Moravia mostra una consapevolezza sul terrorismo che non coincide con quella cui dà forma nel romanzo e che, per certi versi, le è superiore. È infatti proprio il racconto letterario, con le sue pretese di simbolizzazione, a rivelarsi inadeguato. Più precisamente, il tipo di romanzo cui Moravia è giunto è incapace di narrare quanto asseriscono i suoi articoli di giornale e i suoi saggi. Per rappresentare i temi su cui questi ultimi si soffermano – cioè i rapporti fra terrorismo e mass media, la distinzione tra mandanti ed esecutori della violenza, gli sfondi internazionali, la svalutazione della vita umana in conseguenza della sovrappopolamento – sarebbero occorsi i modi del romanzo realista a molti personaggi o del grande romanzo storico; ma, soprattutto in questi anni, essi saranno parsi del tutto impraticabili a Moravia. Se si pensa che la *Vita interiore*, iniziata nel 1971, viene stesa faticosamente durante tutti gli anni di piombo ed esce nel giugno 1978, un mese dopo l'omicidio di Moro, il libro acquista un valore emblematico: è il segno della distanza, e a tratti dell'arroganza, di un ceto intellettuale che non comprende la storia. Allegorie forzose e universalizzazioni sono il tentativo di sovrapporre il marchio del concetto a una realtà che, nella sua lettera, rimane inattingibile.

29. A. Moravia, *Impegno controvolgia*, a cura di R. Paris, Bompiani, Milano 1980, p. xvi.

Eppure, una chiave di lettura analoga è anche in uno dei libri più intensi sul terrorismo, *L'odore del sangue* di Parise. È la storia di una coppia borghese di cinquantenni che si tradiscono a vicenda: Filippo, psicanalista, e Silvia, che l'amore per il giovane neofascista Ugo spinge al un masochismo e alla morte. Romanzo a suo modo moraviano, e debitore a Pasolini della diagnosi di una mutazione antropologica degli italiani, anche *L'odore del sangue* interpreta il fascismo come una costante della storia di Roma e della nazione. Tuttavia, in Parise non c'è né un disegno antistoricista, né il desiderio di costruire, con Ugo, un personaggio-emblema. Il ragazzo non è astratto, ma inafferrabile: non è sfocato perché traduce con una facile allegoria un concetto, ma perché ci appare sempre e solo indirettamente e perché c'è qualcosa di lui che, nonostante il proliferare dei discorsi, sfugge alla coscienza di Silvia, che lo racconta, e di Filippo, che lo analizza. Il tema della violenza politica come malattia e perversione borghese funziona qui benissimo: sia perché coglie un elemento dell'ideologia neofascista e di un immaginario di classe, sia perché trova una traduzione narrativa non censoria. La censura, semmai, sta prima: *L'odore del sangue*, scritto un anno dopo l'omicidio di Moro, sembra rimuoverlo, spostando lo sguardo dal terrorismo rosso a quello nero.

Nei libri degli anni Duemila, sia che si parli di fratelli (come nella *Guerra di Nora* di Tavassi La Greca, nel *Paese delle meraviglie* di Culicchia, nel *Fasciocomunista* di Pennacchi), sia che si parli di uomini e donne che hanno relazioni sentimentali (come in *Libera i miei nemici* di Carbone o nel *Marito muto* di Castellani), la sessualità perversa scompare. A differenza di quanto ci si potrebbe aspettare, le storie di fratelli non sono iscritte sotto il mito della lotta fratricida: al contrario, sono storie di scoperta tardiva, di comunicazione mancata, di lutto da rielaborare. Il conflitto, invece, emerge nelle storie di coppia, sebbene tenda a sublimarsi in incomprensione. Si continua così la linea inaugurata dalla Desideria di Moravia, che lega il terrorismo al perturbante femminile; anche se, una volta sconfitta la lotta armata, i personaggi appaiono ormai fragili e falliti.

Memoria condivisa?

A partire dagli anni Novanta, con l'insistenza sul rapporto fra genitori e figli e la volontà di ricostruire eventi che si suppongono ignorati, i romanzi sul terrorismo vogliono operare una restituzione di memoria. La letteratura – ma ancor più il cinema, o la memorialistica, o il giornalismo – acquisirebbe così la funzione di supplire a una mancanza di storia. Sebbene spesso si affermi il contrario, la storiografia moderna non ha né necessariamente, né prioritariamente, né forse costitutivamente il compito di conservare la memoria:³⁰ questo sarebbe appunto il compito delle forme narrative e dell'attività di simbolizzazione. Ma se i racconti hanno l'ambizione di proporsi come una storiografia suppletiva, il loro am-

30. Y. H. Yerushalmi, *Zakhor. Storia ebraica e memoria ebraica* [1982], Pratiche, Parma 1983. Anche se il mio discorso è centrato sui rapporti fra memoria collettiva e storiografia in senso lato, anziché storiografia specificamente letteraria, riprendo qui R. Luperini, *Breviario di estetica*, cit., pp. 97-106, da cui però mi scosto in alcuni punti.

bito resta pur sempre l'immaginario: e storiografia immaginaria resta un ossimoro. È vero: «sul terrorismo, la letteratura non ha nulla da insegnare, se si intende con questo la trasmissione di una qualche forma di conoscenza» storica o sociologica o filosofica.³¹ Tuttavia, non chiederei a un romanzo neppure una ricostruzione così attendibile: se è inopportuno prescrivere una chiave di lettura tragica sulla strategia della tensione e sugli anni di piombo, altrettanto lo sarà una realistica. Ciò che può aiutare a spiegare il fallimento di tanti romanzi sul terrorismo è infatti proprio il loro sforzo di dire come davvero sono andate le cose senza averne gli strumenti; la confusione fra mitologie dell'immaginario e cronaca; lo spaccio della falsa coscienza per consapevolezza aperta; la sostituzione di schemi astratti e generalizzanti a una complessità di esperienze ed eventi che li eccedono, e che sono cancellati nella loro individualità.

Se dunque i romanzi e le rappresentazioni del terrorismo non valgono a ricostruire la storia del terrorismo, ma lo smarrimento dell'immaginario di fronte ad esso, neppure sembra legittimo chiedere ad essi di costruire una 'memoria condivisa'.³² Come nel Sudafrica del dopo-apartheid una commissione nazionale si è occupata di sanare i contrasti fra neri e bianchi, portandoli alla luce e cercandone una riparazione, così, si sostiene, sarebbe opportuna in Italia una conciliazione fra ex-terroristi e vittime del terrorismo. L'ipotesi politica è, prima che impraticabile, parziale: ciò che potrebbe forse realizzarsi per la lotta armata non può compiersi per lo stragismo nero, su cui i tribunali non hanno ancora fatto chiarezza, i cui mandanti ed esecutori sono spesso ignoti, i cui fini non appaiono in alcun modo difendibili. Ma anche al di là di questa pericolosa asimmetria, ci si può domandare se lo Stato abbia un simile diritto di ingerenza sulla vita morale dei singoli; se, in ogni caso, questo non sarebbe un atto ideologico violento; se soprattutto le rappresentazioni artistiche possano avere un ruolo decisivo in questo processo, per di più costringendosi entro i limiti edificanti di una tutela del bene nazionale. La condivisione della memoria non può essere il prodotto di una negoziazione forzata, e comporta sempre cancellazioni. Ora, ciò che la narrativa sugli anni di piombo e sulla strategia della tensione racconta non è un tentativo di conciliare: piuttosto, rimuove, mitizza, fallisce nella riparazione simbolica o, più spesso, assume un atteggiamento agonistico nei confronti della cosiddetta storia ufficiale. I terroristi, persino quando sono condannati, sono pur sempre eroi romanzeschi; coloro che li combattono difficilmente acquistano tratti esemplari e, se li hanno, sono personaggi di cartone; soprattutto, le vittime restano senza voce e senza corpo. Non si può dare memoria condivisa sul terrorismo, se non mistificandone la natura; e non è questo che si può chiedere alla letteratura: è già tanto che i romanzi possano raccontarci il senso dei destini individuali nel loro difficile rapporto con i destini collettivi, le contraddizioni e i conflitti della storia, la nostra difficoltà di comprendere quello che è stato, e sfugge a una piena razionalizzazione. Ciò a cui la letteratura può servire è più aprire le ferite, che illudersi di sanarle.

31. Giglioli, *All'ordine del giorno è il terrore*, cit., p. 18.

32. Paolin, *Una tragedia negata*, cit., pp. 146-55, O'Leary, *Tragedia all'italiana*, cit., pp. 168-84, e Antonello - O'Leary, *Introduction*, cit.

Bibliografia

Questa nota include racconti e romanzi italiani in cui il tema del terrorismo abbia uno spazio di rilievo. Sono esclusi sia i testi non finzionali (autobiografie, memorie, interviste, saggi, ricostruzioni giornalistiche e storiografiche), sia testi non propriamente narrativi (poesie, opere teatrali, *pamphlet*). Le eccezioni, come *L'affaire Moro* di Sciascia o le commedie di Fo, registrate alla data della prima rappresentazione, sono segnalate tra parentesi tonde.

- 1969 I. Calvino, *La decapitazione dei capi*, «Il Caffè» XVI, 4, pp. 3-14 [ora in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, ed. diretta da C. Milanini, a cura di M. Barengi e B. Falchetto, vol. III, *Racconti sparsi e altri scritti d'invenzione*, pp. 242-56].
- 1970 (D. Fo, *Morte accidentale di un anarchico*, EDB, Verona).
- 1971 L. Sciascia, *Il contesto*, Einaudi, Torino; N. Balestrini, *Vogliamo tutto*, Feltrinelli, Milano.
- 1973 (D. Fo, *Il Fanfani rapito* [Verona, Bertani 1975]); N. Ginzburg, *Caro Michele*, Einaudi, Torino; R. La Capria, *Amore e psiche*, Milano, Bompiani [I ed.]; R. Paris, *Cani sciolti*, Guaraldi, Rimini.
- 1974 F. Leonetti, *Irati e sereni*, Feltrinelli, Milano; L. Machiavelli, *Le piste dell'attentato*, Campironi, Milano; L. Sciascia, *Todo modo*, Torino, Einaudi.
- 1975 F. Camon, *Occidente*, Garzanti, Milano [I ed.]; L. Machiavelli, *Fiori alla memoria*, Garzanti, Milano; P. Volponi, *Il sipario ducale*, Torino, Einaudi.
- 1976 N. Balestrini, *La violenza illustrata*, Einaudi, Torino; L. Machiavelli, *Sui colli all'alba*, Garzanti, Milano; L. Sciascia, *I pugnalatori*, Einaudi, Torino; S. Vassalli, *L'arrivo della lozione*, Einaudi, Torino.
- 1978 (A. Arbasino, *In questo stato*, Garzanti, Milano); A. Moravia, *La vita interiore*, Bompiani, Milano; (L. Sciascia, *L'affaire Moro*, Einaudi, Torino).
- 1979 I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Einaudi, Torino; R. La Capria, *Amore e psiche*, Bompiani, Milano [II ed.]; L. Machiavelli, *Cos'è accaduto alla signora perbene*, Garzanti, Milano.
- 1980 M. Lombardo Radice - L. Manconi, *Lavoro ai fianchi*, Mondadori, Milano [Nuoro, *Il Maestrato* 2010]; U. Eco, *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano; S. Vassalli, *Abitare il vento*, Einaudi, Torino; A. Veraldi, *Il vomerese*, Rizzoli, Milano.
- 1981 (L. Malerba, *Diario di un sognatore*, Einaudi, Torino); L. d'Eramo, *Nucleo zero*, Mondadori, Milano; R. Paris, *Cani sciolti*, Roma, Savelli [II ed.]; D. Zandel, *Mas-sacro per un presidente*, Mondadori, Milano.
- 1982 C. Castellaneta, *Ombre*, Rizzoli, Milano.
- 1984 R. Curcio, *Wkby*, Roma, Cooperativa Apache.
- 1985 A. Tabucchi, *Piccoli equivoci senza importanza*, Feltrinelli, Milano.
- 1987 N. Balestrini, *Gli invisibili*, Feltrinelli, Milano.
- 1988 R. Paris, *Cani sciolti*, Ancona, Transeuropa [III ed.]; G. Rugarli, *La troga*, Adelphi, Milano; L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte*, Adelphi, Milano.
- 1989 N. Balestrini, *L'editore*, Feltrinelli, Milano; A. De Carlo, *Due di due*, Mondadori, Milano; P. Volponi, *Le mosche del capitale*, Einaudi, Torino.
- 1990 R. Curcio - S. Petrelli - N. Valentini, *Nel bosco di Bistorco*, Sensibili alle foglie,

- Tivoli; E. Palandri, *Le vie del ritorno*, Bompiani, Milano; J. Quicher [L. Machiavelli], *Strage*, Rizzoli, Milano.
- 1992 E. De Luca, *Aceto, arcobaleno*, Feltrinelli, Milano; P. P. Pasolini, *Petrolio*, Einaudi, Torino.
- 1993 C. Battisti, *Travestito da uomo*, Bologna, Granata Press; C. Lucarelli, *Falange armata*, Bologna, Granata Press.
- 1994 (R. Curcio, *La soglia*, Sensibili alle foglie, Tivoli); V. Morucci, *A guerra finita. Sei racconti*, Manifestolibri, Roma.
- 1995 C. Battisti, *L'hombre rouge*, Gallimard, Paris [trad. it.: *L'orma rossa*, Einaudi, Torino 1999]; (R. Curcio, *Metrò*, Sensibili alle foglie, Tivoli); L. Pariani, *Il pettine*, Sellerio, Palermo.
- 1996 A. M. Ortese, *Alonso e i visionari*, Adelphi, Milano.
- 1997 A. Franceschini - A. Samuelli, *La borsa del Presidente*, Ediesse, Roma; A. Moresco, *Lettere a nessuno*, Bollati Boringhieri, Torino; A. Nove, *Puerto Plata Market*, Einaudi, Torino; G. Parise, *L'odore del sangue*, Rizzoli, Milano.
- 1998 C. Battisti, *L'ultimo sparo*, DeriveApprodi, Roma; V. Consolo, *Lo spasimo di Palermo*, Mondadori, Milano; (D. Fo, *Marino libero, Marino è innocente*, Einaudi, Torino); A. Moresco, *Gli esordi*, Feltrinelli, Milano.
- 1999 G. Genna, *Catrame*, Mondadori, Milano; G. Marconi, *Io non scordo*, Settimo Sigillo, Roma [Fazi, Roma 2004].
- 2000 M. Carlotto, *Arrivederci amore, ciao*, E/O, Roma; S. Tassinari, *Assalti al cielo. Romanzo per quadri*, Perdisa, Bologna; T. Zoni Zanetti, *Clandestina*, DeriveApprodi, Roma.
- 2001 E. Capodaglio, *Galleria del vento*, Istmi, Urbania; G. Genna, *Assalto a un tempo devastato e vile*, peQuod, Ancona; G. Genna, *Nel nome di Ishmael*, Mondadori, Milano; C. Raimo, *Latte*, Minimum fax, Roma.
- 2002 P. Colaprico - P. Valpreda, *La primavera dei maimorti*, Tropea, Milano; G. De Cataldo, *Romanzo criminale*, Einaudi, Torino; M. Philopat, *La banda Bellini*, Shake, Milano; P. Zannoner, *Quel giorno pioveva*, Mondadori, Milano.
- 2003 M. Baliani, *Corpo di Stato*, Rizzoli, Milano; B. Balzerani, *La sirena delle cinque*, Il Grandevetro/Jacobbook, Santa Croce sull'Arno; C. Battisti, *Le Cargo sentimental*, Joëlle Losfeld; F. Camon, *Occidente. Il diritto di strage*, Garzanti, Milano [II ed.]; G. Colotti, *Il segreto*, Mondadori, Milano; E. De Luca, *Il contrario di uno*, Feltrinelli, Milano; D. Luttazzi, *Stanotte e per sempre*, «Pulp», ora in <http://www.danieleluttazzi.it/?q=node/291>; A. Pennacchi, *Il fasciocomunista*, Mondadori, Milano; A. Tavassi La Greca, *La guerra di Nora*, Marsilio, Venezia.
- 2004 O. Beha, *Sono stato io*, Tropea, Milano; G. Culicchia, *Il paese delle meraviglie*, Garzanti, Milano; G. De Michele, *Tre uomini paradossali*, Einaudi, Torino; L. Doninelli, *Tornavamo dal mare*, Garzanti, Milano; G. Marilotti, *La quattordicesima commensale*, Il Maestrale, Nuoro; V. Pardini, *Lettera a Dio*, Pequod, Ancona; A. Preiser, *Avene selvatiche*, Marsilio, Venezia; C. Raimo, *Dov'eri tu quando le stelle del mattino gioivano in coro?*, Minimum fax, Roma; G. Simi, *Il corpo dell'inglese*, Einaudi, Torino; G. Spinato, *Amici e nemici*, Fazi, Roma; A. Tabucchi, *Tristano muore*, Feltrinelli, Milano; G. M. Villalta, *Tuo figlio*, Mondadori, Milano.
- 2005 Babette Factory [C. Raimo - F. Pacifico - F. Longo - N. Lagioia], *2005 dopo Cristo*, Einaudi, Torino; R. Carbone, *Libera i miei nemici*, Mondadori, Milano; G. Co-

- lotti, *Certificato di esistenza in vita*, Bompiani, Milano; R. Montanari, *La verità bugiarda*, Baldini Castoldi Dalai, Milano; V. Morucci, *Klagenfurt 3021*, Fahrenheit 451, Roma; G. Sartori, *Anatomia della battaglia*, Sironi, Milano; *In ordine pubblico. 10 scrittori per 10 storie*, a cura di P. Staccioli, Fahrenheit 451, Roma; S. Tassinari, *L'amore degli insorti*, Tropea, Milano.
- 2006 B. Arpaia, *Il passato davanti a noi*, Guanda, Parma; P. Cossi, *La storia di Mara*, Lavieri, S. Maria Capua Vetere; S. Lambiase, *Terroristi brava gente*, Marlin, Cava de' Tirreni; V. Lucarelli, *Buio rivoluzione*, Pequod, Ancona; P. Parisi, *Il sequestro Moro. Storie dagli anni di piombo*, Becco Giallo, Padova; L. Rastello, *Piove all'insù*, Bollati Boringhieri, Torino; W. Veltroni, *La scoperta dell'alba*, Rizzoli, Milano.
- 2007 C. Castellani, *Il marito muto*, Tropea, Milano; D. Morgante, *La compagna P38. Il romanzo delle Brigate rosse*, Newton Compton, Roma; P. Pozzi, *Insurrezione*, DeriveApprodi, Roma; D. Starnone, *Prima esecuzione*, Feltrinelli, Milano.
- 2008 P. D'Amato, *Tempo*, Cicorivolta, Villafranca Lunigiana; G. Vasta, *Il tempo materiale*, Minimum fax, Roma; A. Volpi, *La macchina rossa*, Zonza, Milano; Aa.Vv., *La storia siamo noi*, Neri Pozza, Venezia.
- 2009 S. Ballestra, *I giorni della Rotonda*, Rizzoli, Milano; G. Meucci, *All'alba del terrorismo. Una storia pisana di sesso, tritolo e curaro*, ETS, Pisa; D. Paolin, *Il mio nome è Legione*, Transeuropa, Milano; W. Veltroni, *Noi*, Rizzoli, Milano.
- 2010 A. Banda, *Come imparare a essere niente. Moro, Pasolini, Lady D.*, Guanda, Parma; M. Lugli, *Il carezzevole*, Newton Compton, Roma; E. Palandri, *I fratelli minori*, Bompiani, Milano; L. Pariani, *Milano è una selva oscura*, Einaudi, Torino.