

BRIGATISTI SULLA CARTA

IL RACCONTO DELLE BR OLTRE LA *NON FICTION*

Abstract

This article explores the intersections between autobiographical and fictional writing in works connected to the so-called "Brigatist literature." Beginning with *Compagna luna* by Barbara Balzerani and *Armi e bagagli* by Enrico Fenzi, which can be read as autobiographies disguised as novels. It then moves to *Princesa*, a novel that conceals an autobiographical core. Finally the analysis shifts to contemporary Italian fiction, focusing on *Il tempo materiale* by Giorgio Vasta and *La ricreazione è finita* by Dario Ferrari, where the brigatist milieu is reimagined through a parodic and farcical lens.

Keywords: red brigades, autobiography, Italian literature, Italian fiction.

Gli ex militanti delle Brigate Rosse si avvicinano alla narrativa, pur non ancora letteraria, ben più tardi rispetto alle primissime testimonianze a carattere documentario sulla lotta armata, che si esaurivano in ricostruzioni in chiave cronachistica, con annesse interpretazioni sommarie degli eventi che hanno segnato il decennio. Tali resoconti derivavano da una precisa volontà di rappresentare in maniera efficace il contesto, di restituirne l'eccezionalità, in relazione ai fenomeni che hanno segnato l'immaginario degli anni Settanta. All'interno di questa produzione è possibile riconoscere una cesura: dalla fine degli anni Settanta ai primissimi anni Ottanta i brigatisti si votano all'azione, alla

prassi concretamente “rivoluzionaria”, mentre la scrittura viene percepita come lontana e non necessaria, facezia assurda e ridicola davanti al più ingombrante problema della presa del potere e delle modalità attraverso le quali raggiungerlo. Durante gli anni Ottanta cominciano ad affacciarsi le prime testimonianze degli ex brigatisti e delle ex brigatiste,¹ arrivando a una consapevole presa di parola solo alla fine degli anni Novanta, nel momento in cui il circuito editoriale ne favorirà la pubblicazione, con un interesse a tratti morboso verso i racconti concepiti dai protagonisti della lotta armata. Quasi un “sottogenere editoriale riconoscibile”² negli scaffali delle librerie italiane, la memorialistica armata mirava a rievocare un passato recente, ma già in via di storicizzazione. Prassi dismessa, armi riposte, molti militanti delle BR, invogliati dalla macchina dell’industria culturale e dal forte interesse di quest’ultima nel promuovere un genere che inizia a proporsi come letterario, cominciano a scrivere e a pensarsi scrittori. La lotta armata non costituisce più, agli occhi del pubblico e dell’editoria, un interdetto, poiché la fruizione letteraria permette di “detabuizzare” la tematica della lotta armata, contribuendo all’accettazione e al reinserimento sociale degli ex militanti brigatisti, alle prese con testimonianze letterarie di taglio autobiografico. Appartengono a questo filone i contributi di due figure fondamentali all’interno del panorama narrativo brigatista: *Armi e bagagli. Un diario dalle Brigate Rosse* (1987) di Enrico Fenzi e *Compagna luna* (1998) di Barbara Balzerani, testi caratterizzati da una tensione finzionale che li discosta dalle altre testimonianze della memorialistica armata.

Enrico Fenzi (Verona 1939), docente di Letteratura Italiana all’Università di Genova, nella seconda metà degli anni Settanta aderisce alle Brigate Rosse: arrestato due volte (nel 1979 e nel 1981) e processato per banda armata, finirà per dissociarsi nel 1982. *Armi e bagagli* non segue propriamente la linea diaristica, pure suggerita dal sottotitolo: si tratta piuttosto di una narrazione magmatica e

1 Si tratta di pubblicazioni a quattro mani, per lo più libri-intervista condotti con l’ausilio di un coautore. Cfr. Giuliano Tabacco, *Libri di piombo. Memorialistica e narrativa della lotta armata in Italia*, Bietti, Milano 2010, pp. 56-7.

2 Fabio Gambaro, *Le loro prigioni*, in *Tirature '96. Comicità, umorismo, satira, parodia: la voglia di ridere degli italiani*, a cura di Vittorio Spinazzola, Baldini & Castoldi, Milano 1996, p. 117.

frammentaria, caratterizzata dalla sovrapposizione tra dati d'ordine autobiografico e riferimenti precisi a fatti storici, non senza offrire spunti di riflessione filosofica e psicologica, quasi in forma di micro-saggio. Il testo pone innanzitutto la questione dell'identità: "Sono io quell'immagine apparente e incerta?",³ quesito urgente elaborato da Fenzi nel momento in cui si specchia sul vetro del finestrino, durante un viaggio in treno. Si tratta tuttavia di una domanda che non impone una risposta altrettanto urgente, un'affermazione consapevole della propria identità. "Mi attira il mio fantasma [...] La mia inconsistenza, non la mia realtà [...] Un viso disposto a diventare altri visi, a moltiplicarsi, proprio come quello in cui ora mi vedo":⁴ l'immagine proiettata sul vetro, che conferisce una parvenza di integrità soggettiva, è solo una delle molteplici identità possibili, una delle tante risposte alla domanda; la consapevolezza di voler conservare uno spazio identitario che non vada incontro a decomposizione si manifesta al momento dell'ingresso nelle BR, di fronte al rituale dell'obliterazione imposto dall'affiliazione alla brigata clandestina. Il libro racconta della fascinazione di un desiderio di appartenenza di classe, che porterà l'autore all'adesione all'organizzazione armata. La vicenda viene ricostruita a partire dai primi contatti intrattenuti con i membri delle BR dopo l'assassinio del procuratore generale di Genova Francesco Coco, fino alla partecipazione attiva al ferimento del funzionario dell'Ansaldo Carlo Castellano, agli arresti al carcere. Oltre alla cronaca, il racconto si basa sul binomio incontro-scontro, che contraddistingue il percorso identitario e autobiografico dell'autore-protagonista, progressivamente influenzato dalla mentalità "positivistica" delle BR, dalla quale scaturisce il patto che inchioderà Fenzi ad una cieca sottomissione al proprio destino di rivoluzionario, soluzione parziale che risolverà solo in un primo momento il dissidio identitario. Fenzi tenta in tutti i modi di "affogare" il groppo delle contraddizioni acquisendo una falsa coscienza, annientandosi nell'adesione completa al mito rivoluzionario; d'altra parte, però, sembra conservare un nocciolo identitario, che diverrà ancora di salvezza. La percezione della personalità di Fenzi come

³ Enrico Fenzi, *Armi e bagagli. Un diario dalle Brigate Rosse*, Costa & Nolan, Genova 1987, p. 10.

⁴ *Ibid.*

esterna alle Brigate Rosse deriva infatti da una soggettività che rimane salda, nonostante tutto, anche nella stagione della militanza.

L'esempio emblematico di questo atteggiamento è l'ellissi narrativa del ferimento di Castellano,⁵ in cui il narratore non si sofferma sulla preparazione né sulla dinamica del ferimento, introdotte soltanto alla fine di un paragrafo, mentre quello successivo si apre con una data (19 novembre 1977) e con l'immagine, comparsa sulla prima pagina del «Secolo XIX», di uno dei responsabili del ferimento dell'ingegnere Carlo Castellano (“era l'immagine di un uomo quasi calvo, dall'apparente età di trentacinque, quarant'anni, senza barba e baffi. Mi assomigliava moltissimo”).⁶ Fenzi, vedendo l'immagine sulla prima pagina del quotidiano, nonostante questa ritraesse Lauro Azzolini, sperimenta concretamente la condizione esistenziale e materiale del clandestino. Questa estraneità maturata all'interno dell'organizzazione si manifesta anche nel rapporto intrattenuto con le armi. L'arma da fuoco per Fenzi non è un feticcio, né un oggetto connotato in senso estetico, bensì un peso che decreta la sua esclusione dal resto della società, fardello e insieme marchio della sua clandestinità: “Con il gomito destro sfioro ogni tanto l'impugnatura della pistola [...] è [...] come toccare un bubbone: la peste, il colera... [...] La si deve portare non tanto per difesa [...] ma piuttosto per sentirsi in ogni momento, e specialmente in mezzo agli altri, diversi”.⁷ La riflessione sull'uso e sul contatto ravvicinato con le armi apre ad un nuovo modo di approcciarsi al mondo esterno, ad un'organizzazione spazio-temporale diversa dalla consueta quotidianità; induce l'assunzione di un ruolo altro rispetto a quello di docente universitario e di intellettuale. La prima fase dell'adesione al progetto brigatista consiste sostanzialmente in un processo di immedesimazione nel ruolo prototipico del militante brigatista: “accettavo e recitavo la mia parte, così come Curcio e Valentino, chiusi anch'essi nella loro corazza, recitavano la loro”.⁸ Fenzi definisce la nuova maschera come una

5 Gianluigi Simonetti parla invece di “resa perifrastica della violenza”. Cfr. Gianluigi Simonetti, *Nostalgia dell'azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa italiana degli anni Zero*, «Allegoria», n. 64, 2011, p. 102.

6 Enrico Fenzi, *Armi e bagagli*, cit., p. 71.

7 Ivi, p. 9.

8 Ivi, p. 65

‘corazza’ che è necessario assumere, in un contesto che si discosta dalla militanza politica per somigliare sempre più ad una recita, “commedia, non un dramma”.⁹ “Eravamo, in qualche modo, soverchiati dai nostri ruoli, inchiodati a una parte eccessiva”.¹⁰ Queste parole marcano la distanza tra la persona e il personaggio, come se la narrazione intrattenesse un “patto” col lettore, che si avvicina a quello che Philippe Lejeune ha definito ‘fantasmatico’, in quanto “fantasticherie rivelatrice di un individuo”.¹¹

A proposito degli altri personaggi di *Armi e bagagli*, *personaggi* dallo statuto ibrido, tra realtà documentaria e finzione letteraria, si tratta di una forma indiretta di patto autobiografico, dove, alla finzione, si accompagna il riferimento all’esperienza individuale. Il destino che incontra il personaggio Fenzi è lo stesso che viene menzionato dall’autore durante un’intervista condotta da Paolo Piras nel 2015.¹² Il riferimento si inserisce nella riflessione circa l’identità e la sua trasformazione: la “frantumazione” è strettamente collegata al pericolo che si crei uno iato tra personaggio del racconto e persona dell’autore, e che ciò possa minare la base autobiografica della testimonianza. Ma ciò che non permette a Fenzi di diventare un personaggio *tout court* è allo stesso tempo ciò che gli permette di conservare un margine identitario. Tale riflessione precipita infine in un discorso circa lo statuto letterario del racconto. In merito alla definizione di “fotografia della sua storia”¹³ che Piras azzarda, infatti, Fenzi rigetta la metafora visiva per rivendicare la natura prettamente letteraria dell’opera. L’intervista diventa allora l’occasione per sottolineare il ruolo salvifico della letteratura nella ricomposizione identitaria. Il binomio scontro-incontro menzionato all’inizio, che può essere declinato in un dialogo tra la persona reale e il personaggio costruito, si

9 Ivi, p. 99.

10 Ivi, p. 217.

11 Philippe Lejeune, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna 1986, p. 45.

12 Intervista riportata nell’edizione uscita per Egg nel 2015, in cui Fenzi si riferisce agli individui rappresentati all’interno della narrazione, ibridi liminari, persona reali investite di un certo spessore narrativo, ma non a tal punto da divenire personaggi effettivi di un romanzo. Cfr. Enrico Fenzi, *Armi e bagagli. Un diario dalle Brigate Rosse*, Egg, San Gavino Monreale, 2015.

13 Ivi, p. 271.

risolve nella volontà di conservazione di quel principio identitario che evita la frammentazione dell' 'io' in molteplici personalità. Quest'azione, volta ad arginare la progressiva frammentazione dell' 'io', viene paradossalmente portata avanti attraverso dispositivi finzionali, che inducono una separazione tra autore e personaggio, interpretato quest'ultimo ~~alla luce~~ nella prospettiva di una maschera brigatista nella quale Fenzi non si riconosce. È proprio grazie al confronto con questa figura al limite del romanzesco che Fenzi rifiuterà l'identità (e con essa la logica) brigatista, tentando di aggrapparsi a quel nocciolo soggettivo preesistente all'affiliazione. Lo sforzo di salvaguardia dell'identità caratterizza il momento della presa di coscienza della sconfitta imminente: a differenza di Mario Moretti che “nel momento in cui denunciava la fine [...] cercava ancora la vittoria, svuotandosi di sé e consegnandosi ad un passato esemplare fatto di categorie imbalsamate e di schemi retorici”,¹⁴ raffigurando la vicenda reale come “capitolo di storia che lui, con altri, aveva scritto, e al quale era inchiodato per sempre con tutto il suo essere”,¹⁵ Fenzi si smarca da un' identificazione forzata e irriducibile, accettando i limiti e le possibilità che la sconfitta apre. Non si parla di un distacco ideologico ma di un dissolvimento interiore in cui “non appartenere più a sé stessi, né dentro né fuori, permette di guardarsi meglio, ne deve poi seguire una ricomposizione, prima che si trasformi in una malattia mortale”.¹⁶ Una delle possibilità che prevede la sconfitta è dunque la liberazione, che passa attraverso il silenzio, condizione necessaria per intraprendere la fase di ricomposizione, partendo sempre da quel nocciolo d'identità residua.

In *Armi e bagagli* si assiste a una narrazione autobiografica portata avanti in solitaria, senza necessità di un interlocutore; il processo di interrogazione viene progressivamente introiettato, cessando così di essere “interrogatorio”. Sciolto da condizionamenti esterni, l'autore può finalmente dare sfogo all'impulso narrativo, entrando gradualmente nel terreno della finzione, mentre il racconto obbedisce ad una strategia compositiva ben precisa. La completa autonomia del narratore non

14 Enrico Fenzi, *Armi e bagagli*, 1987, cit., p. 31.

15 Ivi, p. 30.

16 Ivi, p. 241.

comporta però che l'opera narrativa sia caratterizzata *in toto* dall'elemento finzionale, quest'ultimo assimilato all'interno di un contesto storico, quello degli anni Settanta, dove i militanti, le armi e i caduti sono tragicamente reali. *Armi e bagagli*, come d'altronde *Compagna luna* di Barbara Balzerani, segna il passaggio al racconto autobiografico, caratterizzato sostanzialmente dalla trasformazione che subisce il soggetto, passando dalla condizione di intervistato a quella di narratore effettivo. Entrambe le figure narrandosi si processano, escogitando così un espediente per legittimare il proprio rientro nella società. La stipula del patto autobiografico viene qui risolta mediante la progressiva adozione di strumenti finzionali, risultato di una presa di coscienza da parte dell'autore, che vira la narrazione in direzione letteraria.

Proveniente dalla provincia romana, Barbara Balzerani (1949-2024) aderisce alle BR dopo lo scioglimento di Potere Operaio. Nel 1978 partecipa attivamente al sequestro Moro. Viene arrestata nel 1985, e in carcere partecipa, con Moretti e Curcio, alla cosiddetta "Battaglia per la libertà", occasione attraverso la quale si decreterà la fine dell'esperienza brigatista, oltre la logica del pentitismo e della dissociazione. *Compagna luna*¹⁷ viene pubblicato nel 1998, circa dieci anni dopo *Armi e bagagli*. Come il racconto di Fenzi, anche il libro di Balzerani si pone in una posizione liminare, intersecando allo stesso tempo la testimonianza propriamente autobiografica e la narrazione finzionale. Una prima questione viene sollevata dalla veste editoriale che viene conferita al volume: *Compagna luna* esce per Feltrinelli nella Serie bianca, una collana a vocazione saggistica, dove il racconto di Balzerani non viene presentato come qualcosa di simile a un romanzo, bensì come mero documento di una stagione traumatica della nostra storia recente. È necessario, per condurre l'analisi del testo di Balzerani, partire dal titolo. *Compagna luna* coniuga due termini legati a sfere semantiche distanti: il primo rimanda a questioni ideologiche, mentre il secondo è connotato da un'accezione lirica. Termini che rappresentano categorie più estese, come il privato e il pubblico, il politico e il

17 Barbara Balzerani, *Compagna luna*, Feltrinelli, Milano 1998.

quotidiano. Accostamento, tuttavia, non significa immediata conciliazione dei termini, né delle sfere semantiche cui rimandano. Lo scopo di Balzerani è piuttosto quello di scrivere la storia delle Brigate Rosse pescando dal proprio vissuto, dove il politico è sempre legato al privato e produce testimonianza soggettiva: “Provare a buttare fuori dal groviglio penoso del muto parlare tra me e me”,¹⁸ riuscire a districarsi all’interno di quel fittissimo intreccio di ricordi, momento tipico di ogni narrazione brigatista, elaborando una consapevole ricerca del senso di quelle molteplici rievocazioni. Il racconto, dunque, è segnato dal tentativo di risolvere quel contrasto che informa il titolo e l’intera narrazione. Il dissidio tra livello ideologico e livello lirico si manifesta innanzitutto sul versante grafico, in ragione della fitta alternanza tra il carattere corsivo e il ‘tondo’: al corsivo è delegato il racconto in prima persona, dedicato alle riflessioni intime, personali, condotto generalmente al presente, che in determinate circostanze esprime un profondo distacco dal contesto politico, e tende ad attutire la violenza pubblica, mentre dà conto della traversie del contesto familiare; la narrazione in terza persona è invece affidata al ‘tondo’, condotta prevalentemente al passato, in un’alternanza tra quello più remoto, inerente all’infanzia, e quello più recente, concentrato sui fatti della lotta armata. L’oscillazione continua della voce narrante tra prima e terza persona produce una doppia distanza dagli eventi narrati, assumendo la forma di un racconto che si costruisce progressivamente attraverso frammenti e macerie, per giungere alla ricomposizione narrativa: come per Fenzi, anche per Balzerani il potenziale identitario della narrativa non passa attraverso i consueti procedimenti autobiografici, bensì viene raggiunto grazie un ‘io’ finzionale a vocazione lirica, che allo stesso tempo fonda un distacco radicale dall’esperienza storica della lotta armata, rigettando il passato recente pur non rinnegandolo. Un’altra declinazione di questo rapporto controverso è la relazione che lega il racconto in prima persona al tempo presente a un’elaborazione intima e soggettiva del vissuto, mentre la narrazione in terza persona declinata al passato rimanda a una trattazione più oggettiva, legata esclusivamente al contesto politico. Il linguaggio della narrazione dell’ ‘io’ è più elaborato, in

¹⁸ Ivi, p. 9.

direzione lirica, condotto attraverso l'uso di ossimori, di strutture anaforiche e di frasi brevi riportate sempre a capo, come a ricreare la parvenza del testo poetico. I procedimenti stilistici fungono da strumenti per rispondere alle molteplici domande riposte nel groviglio dei ricordi, per conferire senso ad una ricomposizione testuale non solo coerente dal punto di vista politico, ma particolare e riuscita anche dal punto di vista estetico e letterario. Marie Thirion, oltre ad affermare il ruolo di scrittrice assunto dall'autrice e la qualità letteraria del testo, suggerisce che la scrittura di Balzerani sia segnata da due momenti o motivazioni principali, ossia il silenzio e la lacerazione.¹⁹ Nella breve premessa all'edizione uscita per DeriveApprodi nel 2013, Balzerani definisce il libro "il racconto dell'inizio di un viaggio di ritorno tra le schegge di uno specchio andato a pezzi, riflessi di una vita frantumata. La fotografia di uno stato di solitudine":²⁰ oltre all'importanza assunta dalla metafora del viaggio, nelle parole dell'autrice si apprezza la volontà di rappresentare un'identità frammentata attraverso la metafora dello specchio infranto.

Il racconto autobiografico rappresenta l'intento dell'autrice di andare al di là della storia frammentaria, che si traduce nella volontà di riconnettere alla prospettiva individuale quella storia collettiva, infranta anch'essa dalla tragedia e dalla sconfitta. Se il racconto autobiografico prevede una ricostruzione *a posteriori*, nel tentativo di conferire senso al proprio vissuto, *Compagna luna* assume i tratti di una vera e propria ricomposizione tramite la scrittura intesa come tessitura, proponendosi di conciliare la dimensione privata e la dimensione pubblica, l'identità e la Storia. È interessante notare come la natura frammentaria dell'identità, presente anche all'interno del resoconto di Fenzi, sia un punto di svolta per rilanciare la matrice finzionale del racconto, attivando determinati dispositivi retorici. Sebbene la narrazione prosegua per frammenti, vi è una certa coerenza nella struttura autobiografica di *Compagna luna*, che inizia con il ricordo dell'infanzia, costellato da diverse immagini (*in primis* quella della madre e del clima oppressivo vissuto all'interno del contesto

19 Marie Thirion, *La scrittura di Barbara Balzerani. Estetica di una scrittura conflittuale (1)*, «Machina», 11/10/2021, (traduzione di De Bernardinis Silvia), <https://www.machina-deriveapprodi.com/post/autobiografie-della-ricomposizione>.

20 Barbara Balzerani, *Compagna Luna*, DeriveApprodi, Roma 2013, p. 5.

familiare); e prosegue con la descrizione di un ritratto fotografico dell'autrice da bambina, che dà inizio al racconto in prima persona, come espediente per rinnovare la memoria più intima e personale, accostata bruscamente alle immagini della donna brigatista pubblicate sui giornali (al contrario di Fenzi, Balzerani fonde nel racconto parole e immagini). È proprio in una parentesi ecfrastica che l'autrice accomuna la fotografia dell'infanzia con le successive foto segnaletiche apparse sulle prime pagine dei quotidiani:

Mi capita tra le mani una vecchia foto e, di colpo, ritrovo la bambina che sono stata. L'espressione è immusonita, lo sguardo sfugge l'obiettivo, non sembra contenta di essere immortalata [...] Segni premonitori di quante volte avrebbe, anni dopo, patito per la sua faccia stampata sulle pagine di giornalacci da quattro soldi.²¹

Dal racconto familiare si passa a quello politico, antitesi rispetto alla narrazione imposta dall'educazione materna, che subisce una progressiva disintegrazione nel momento in cui si fa più radicale il contatto con l'ambiente esterno; il discorso politico è però segnato da uno svuotamento, tradotto in una mancanza di parole per esprimerne il senso. L' espediente concepito da Balzerani consiste nel ricorso al registro lirico che accentua la distanza col passato, per il fatto di renderlo con parole così lontane dal rigido linguaggio politico. È la contraddizione che fonda il racconto, l'uso della scrittura come possibilità di ricomposizione tra i due estremi che fanno corto circuito nel titolo. Proprio questo conflitto tra una prosa liricheggiante e il linguaggio politico rappresenta una delle possibili strategie di ricomposizione.

Rispetto a Fenzi, alla sua estrema e decisa volontà di conservarla fino in fondo, l'identità di Balzerani non sembra reggere all'impatto con il mondo: nell'ultimo capitolo, in un canto elegiaco rivolto direttamente alla luna, Balzerani rende perfettamente il senso di smarrimento e di solitudine, ostacolo alla ricostituzione tra il politico e il privato: "Lì dove c'è quel nulla assoluto che rende

21 Barbara Balzerani, *Compagna luna*, 1998, cit., p. 13.

fuorviante ogni parola e ci svela come esseri incomunicanti”.²² Alla fine accetta la condizione di incomunicabilità,²³ e il rischio sempre presente della parola negata, del silenzio che si pone come definitiva risposta alle molteplici domande: “Ho ancora troppo da fare perché dai frammenti dello specchio si possa ricomporre una mia interezza di immagine che si è frantumata nella ricerca snodata di altrui approvazioni e benevolenze”.²⁴ Torna qui per Balzerani, come per Fenzi, il problema identitario legato alla frantumazione dell’ ‘io’, finalmente risolto in entrambe le testimonianze grazie a dispositivi finzionali che finiscono per avvicinare i due testi ad un registro romanzesco.

È possibile cogliere la contaminazione tra testimonianza autobiografica e narrazione romanzesca anche in un titolo riconducibile alla memorialistica brigatista solo in maniera indiretta. *Princesa*, pubblicato a doppia firma nel 1994, è a tutti gli effetti una eterobiografia alla prima persona, nella quale, ripercorrendo la vicenda di Fernanda Farias de Albuquerque, transessuale brasiliana e coautrice, l’ex BR Maurizio Jannelli introduce *en travesti* elementi del proprio vissuto di militanza clandestina. Dal punto di vista dell’ex-brigatista, il resoconto della vita di Fernanda appare come un romanzo, investito dei propri ricordi legati alla lotta armata, un espediente narrativo per parlare di sé. La genesi del testo di *Princesa* inizia durante i primissimi anni Novanta, all’interno del carcere romano di Rebibbia, più precisamente nel reparto G8 della sezione maschile, dove, oltre ai transessuali, sono ospitati anche i detenuti che scontano condanne molto lunghe, come l’ergastolo: tra questi vi è un gruppo di brigatisti, tra cui Maurizio Jannelli, già capo colonna brigatista, nato a Roma nel 1952, mai dissociatosi dall’organizzazione terroristica. L’incontro con i detenuti transessuali crea un certo scompiglio tra ex-rivoluzionari, disavvezzi ad abiti e profumi femminili:

22 Ivi, pp. 137-8.

23 Ruth Glynn, *Writing the terrorists self, the unspeakable alterity of Italy's female perpetrator*, «Feminist Review», n. 92, 2009, pp. 10-2.

24 Barbara Balzerani, *Compagna Luna*, 1998, cit., p. 63. La questione del silenzio finale in un certo senso apre a quell’ingiunzione al silenzio da parte di Antonio Tabucchi: “Ma chi decide di affrontare un simile argomento attraverso la scrittura deve avere il coraggio di scendere sino al nodo più profondo, sino al “cuore di tenebra”. Se non ce l’ha, mantenga un decoroso silenzio, che è un’altra forma di coraggio”, in Antonio Tabucchi, *Compagna luna, fratello mitra*, «Corriere della sera», 5/7/ 1998.

abbandonata da poco la lotta armata, ogni sigillo di matrice ideologica si era dissolto, in una crisi d'identità che investiva le coscienze dei militanti. L'incontro tra Maurizio Jannelli e Fernanda Farias de Albuquerque-Princesa avviene grazie alla mediazione di Giovanni Tamponi, pastore sardo condannato per rapina a mano armata, che spinge il detenuto transessuale a raccontare il proprio vissuto e a metterlo per iscritto: questa storia verrà raccontata da Fernanda anche a Jannelli, attraverso un fitto scambio composto da quaderni e lettere che circolano all'interno del carcere (Jannelli parla di una "spirale epistolare").²⁵ La stesura, dunque, si inserisce all'interno di un atto collettivo di scrittura, presupponendo la partecipazione assidua di più voci al concepimento di questo racconto, nato sostanzialmente in forma orale, grazie al dialogo intrattenuto da Fernanda con Giovanni Tamponi prima e con Maurizio Jannelli in un momento successivo. A ragione, Simona Elena Bonelli definisce il risultato letterario come un' "autobiografia a tre",²⁶ collaborazione collettiva che permette a Fernanda di concepire il racconto della sua vita in una lingua mista tra sardo, portoghese, italiano.²⁷ Se dal punto di vista strettamente paratestuale si manifesta la collaborazione tra i coautori, entrambi indicati in copertina, dal punto di vista testuale (e linguistico) appare chiara una netta tripartizione delle funzioni:²⁸ l'innescò della scrittura fornito da Giovanni Tamponi, la cura letteraria fornita da Maurizio Jannelli (come si legge in quarta di copertina) e infine il racconto orale di stampo autobiografico di Fernanda Farias de Albuquerque. Lo stesso concetto di autobiografia è soggetto ad una sorta di decostruzione, che comporta al tempo stesso l'identificazione dei soggetti implicati nella narrazione e la decostruzione di questa stessa identificazione.²⁹ Sulla base di tale torsione cui va

25 Maurizio Jannelli, *Brevi note di contesto*, in Fernanda Farias De Albuquerque, Maurizio Jannelli, *Princesa*, Sensibili alle foglie, Roma 1994, p. 8.

26 Simona Elena Bonelli, *Hybridité du corps-texte dans l'autobiographie de Princesa*, in *Littératures migrantes et traduction*, éd. par Alexis Nusolevic, Cristelle Pinçonat, PUP, AMU, 2017, trad. it., p. 1.

27 È necessario considerare il fondamentale apporto dato da un'altra persona legata alla lotta armata: dietro alla preparazione editoriale e al suggerimento volto al confezionamento del libro vi è un altro brigatista, Renato Curcio, che fonda la cooperativa editoriale Sensibili alle foglie nel 1990 e assume un ruolo specifico e attivo all'interno della stesura del libro, impegnandosi non solo a pubblicare *Princesa*, ma anche ad influenzare il processo creativo intrapreso da Jannelli davanti alla testimonianza di Farias de Albuquerque.

28 Ugo Fracassa, *Il viaggio intertestuale di Princesa*, in Id., *Patria e lettere. Per una critica della letteratura postcoloniale e migrante in Italia*, Perrone, Roma 2012, p. 117.

29 Simona Elena Bonelli, *Hybridité du corps-texte dans l'autobiographie de Princesa*, trad. it., cit., p. 2.

incontro il paradigma autobiografico, s'interpreta il ruolo attivo assunto da Jannelli, non solo come mero coautore dell'opera. È possibile evidenziare concretamente l'importanza dell'intervento di Jannelli all'interno di un testo autobiografico che apparentemente non lo riguarda e che, in definitiva, considera alla stregua di un romanzo.³⁰ Si evidenzia il passaggio da una testimonianza orale a una stesura scritta, si passa dunque dall'interlingua ad una riscrittura parziale, in italiano con influenze sarde da parte di Tamponi, fino alla rielaborazione in chiave narrativa e letteraria portata avanti da Jannelli. Solo in un secondo momento, l'intervento trascende l'ambito linguistico, per influenzare l'intera narrazione a livello tematico. Uno degli elementi che accomuna *Princesa* alle testimonianze dei partecipanti alla lotta armata è il concetto di "travestimento": a livello contenutistico, esso costituisce il tratto che fonda la metamorfosi corporea di Fernandinho, segnando il suo percorso sin dall'infanzia; a livello metatestuale, rimanda al processo letterario, teso a dissimulare l'auto-nell'eterobiografia. La storia raccontata da Fernanda è filtrata dal vissuto di Jannelli durante la stagione della lotta armata, con un effetto di sovrapposizione tra due vite pure molto diverse. La questione della duplicità identitaria (il concetto del travestimento, della maschera), la violenza delle forze dell'ordine, la vita clandestina, la natura infernale del carcere, sono gli aspetti che sanciscono maggiormente questa sovrapposizione tra il vissuto di Fernanda e l'esperienza della militanza brigatista. Anna Proto Pisani, in merito alla duplicità tematica che si manifesta anche a livello strutturale, parla di un' "autobiografia irrazionale",³¹ fantasmatica, all'interno di una narrazione che non affronta direttamente le questioni e le vicende dell'esperienza brigatista vissuta in prima persona da Jannelli, ma ne rivela i tratti caratteristici. La riscrittura di Jannelli si pone sotto il segno dell'alterità, muovendo verso una visione *sui generis* dell'autobiografia comunemente intesa. Solo

30 Per il concetto di fonte e il suo confronto problematico con la stesura definitiva del racconto, per le differenze specifiche tra avantesto e testo letterario rimando cfr. Anna Proto Pisani, *Io sono un'altra: proposta e silenziamento della voce queer di Princesa*, pubblicato in <http://www.princesa20.it/category/critica/nota-alledizione/>.

31 Anna Proto Pisani, *Io sono un'altra*, pubblicato su <http://www.princesa20.it/category/critica/nota-alledizione/>. Espressione coniata direttamente da un'intervista a Guimaraes Rosa, autore del *Grande Sertão*, lettura decisiva per la comprensione di *Princesa* maturata da Jannelli. Cfr. Marcelo Marinho, *João Guimarães Rosa, "autobiografia irracional" e crítica literária: veredas da oratura*, in *Letras de Hoje*, Porto Alegre, vol. 47, n. 2, 2012, pp. 186-193 ; Alessandro Portelli, *La figura di una donna*, «Caffè. Per una letteratura multiculturale», n.1, 1994.

considerando rilevante il ruolo assunto da Jannelli come scrittore-autore si può affermare che il testo di *Princesa* sia effettivamente un romanzo. Il percorso di formazione e di metamorfosi di una transessuale brasiliano cela in realtà non soltanto l'autobiografia di Fernanda, ma anche elementi ripresi direttamente dal vissuto brigatista del coautore, alla luce dei quali è possibile interpretare le vicende del testo. *Princesa* si segnala per la forte ambivalenza tra romanzo e autobiografia, che investe l'intera struttura del racconto: la proiezione veicolata da Jannelli sul racconto di vita di Fernanda deriva da un immaginario brigatista, che si sarebbe rivelato fertile per molteplici reinterpretazioni che hanno costellato la narrativa italiana contemporanea. Non si tratta esclusivamente di declinazioni delle tematiche che hanno segnato gli anni di piombo, con rielaborazioni in chiave fittizia di vicende di cronaca: più precisamente, si tratta di esempi in cui l'ambientazione romanzesca risente della prospettiva brigatista, che incide particolarmente nel riadattamento letterario. Due casi esemplari sono rappresentati da *Il tempo materiale* di Giorgio Vasta e da *La ricreazione è finita* di Dario Ferrari.

Il libro d'esordio di Vasta rifugge dallo stereotipo del romanzo sul terrorismo degli anni Settanta e dai luoghi comuni che lo definiscono, senza rischi di interferenza con la rielaborazione in chiave storiografica e giudiziaria, tesa sostanzialmente a riproporre le dinamiche e le persone che hanno segnato quell'epoca, consegnando al lettore vicende familiari, o quantomeno note. *Il tempo materiale*³² si svincola dal rischio della referenzialità cronachistica attraverso due espedienti: da una parte, nel romanzo l'immaginazione letteraria prevale sul contesto storico e innesca una riflessione sugli eventi e sul nostro modo di considerarli, piuttosto che una ricostruzione precisa e metodica. La letteratura diventa, in questo caso, una "fase negoziale della memoria",³³ che s'impegna a valutare l'impatto degli eventi storici sull'immaginario collettivo, al fine di disperdere i fantasmi patologici

32 Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, minimum fax, Roma 2008.

33 Gabriele Vitello, *Gli "anni di piombo" nella narrativa italiana nel nuovo millennio: Il tempo materiale di Giorgio Vasta*, in *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio. Atti del convegno (University of Toronto, 6-8 maggio 2011)*, a cura di Luca Somigli, Aracne, Roma 2013, pp. 317-29, a p. 317.

della memoria storica italiana, attraverso quella che Gabriele Vitello definisce “allegoria surreale”.³⁴ D'altra parte, è necessario considerare la funzione assunta dall'immaginario legato alle vicende del brigatismo. In questo senso, il romanzo potrebbe, a ragione, essere considerato una “reinvenzione letteraria di uno spaccato di storia italiana”,³⁵ un modo di riattraversare il contesto storico servendosi del linguaggio, deformandolo attraverso una narrazione che nasce e si sviluppa come processo metastorico e metaletterario. Le vicende narrate riguardano la vita palermitana di tre undicenni, vista dalla prospettiva singolare di Nimbo, il personaggio principale: attraverso il suo punto di vista, condotto direttamente in prima persona, la narrazione evolve in mezzo ai vicoli di una Palermo che vive gli anni Settanta da una posizione alquanto periferica, rispetto ai grandi rivolgimenti dei maggiori centri politici del paese. Più precisamente, gli eventi narrati riguardano il 1978, questo anno cruciale per la storia italiana, che contribuisce a scandire la struttura di un racconto che si dipana dall'8 gennaio al 21 dicembre. Ogni capitolo rappresenta un mese specifico, allo scopo di conferire un certo ordine cronologico e strutturale alla narrazione. Ma il 1978 non costituisce solamente un dato cronologico utile ai fini del riavvolgimento temporale e dell'analisi storiografica, e diventa piuttosto un fattore determinante nelle vicende riguardanti i tre giovani palermitani, soprattutto per quanto concerne l'influenza proveniente direttamente dal contesto politico. Quella data non funge, dunque, da espediente volto a introdurre gli avvenimenti, ma diventa elemento tematico decisivo ai fini della narrazione. Nimbo e i suoi compagni, Scarmiglia e Bocca, non rappresentano il prototipo socialmente riconosciuto di studenti undicenni: è lo stesso Nimbo che, all'inizio, si ritaglia una sezione per descriversi agli occhi del lettore, definendosi “un ragazzino ideologico, concentrato e intenso, un ragazzino non-ironico, anti-ironico, refrattario. Un non-ragazzino”.³⁶ La posizione anomala rivestita dal protagonista-narratore, in merito alla sua presunta inadeguatezza, si rivela strategica: la narrazione

34 Gabriele Vitello, *Terrorismo e conflitto generazionale nel romanzo italiano*, Tesi di dottorato, Trento, Università degli Studi di Trento, a.a 2010-11, p. 15.

35 Alba Castello, *Il 1978 nel romanzo di Giorgio Vasta Il tempo materiale. Tra verità storica e invenzione letteraria*, in *Anni Settanta: la grande narrazione*, a cura di Silvia Contarini, Claudio Milanese, Cesati, Firenze 2024, cit. ebook.

36 Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, cit., p. 24.

viene filtrata attraverso lo sguardo di Nimbo, che reinterpreta e deforma in chiave grottesca l'elemento tragico degli eventi storici. L'unico vero interesse che sembra attirare la determinata attenzione di Nimbo e dei suoi amici è il linguaggio, più precisamente la creazione linguistica incessante, accostata spesso a termini come 'infezione', 'epidemia' e 'febbre', quasi a voler sottolineare il lato tragico di una condanna piuttosto che la dote di un talento. In secondo luogo, il linguaggio viene vissuto come una "colpa",³⁷ uno stigma che differenzia il gruppo dall'ironia imperante. Questa differenziazione non si pone solamente in termini linguistici: Andrea Cedola la definisce come "radice del sistema conoscitivo, [...] trinceramento ideologico"³⁸ in cui si nascondono i tre ragazzini, estraniandosi progressivamente dal contesto nativo. La questione del biasimo e del rifiuto categorico dell'ironia come prospettiva esistenziale dilagante è legata all'incapacità dell'Italia di assumersi la responsabilità tragica degli eventi, di sostenere l'onere della tragedia, perennemente trasformata in farsa. Ciò che si distacca materialmente dalla condizione imperante, che vede la realtà italiana costantemente assopita, sono le Brigate Rosse, modello eletto dai tre non-ragazzini, unica forza in grado di rispecchiare la loro visione della realtà. In questo altrettanto anomalo collegamento con la più famosa formazione dell'estrema sinistra extraparlamentare si coglie il ruolo assunto dal 1978 all'interno della narrazione, vero motore dello sviluppo diegetico. L'interesse rivolto alle Brigate Rosse non si pone come immediatamente politico: nasce sostanzialmente come proiezione linguistica, in cui Nimbo e i suoi amici riconoscono un percorso analogico, quasi degno di un paragone. È dunque una ragione linguistica, più che ideologica, quella che li avvicina, in una sorta di fascinazione, alle Brigate Rosse: lo stesso Nimbo ammette chiaramente di non sapere niente a proposito dell'organizzazione a livello politico ("Io di brigatismo non so niente"),³⁹ aspetto che rimarrà sempre sottotraccia all'interno del romanzo. Anche le Brigate Rosse, come i tre non-bambini,

³⁷ Ivi, p. 62.

³⁸ Andrea Cedola, «Il linguaggio è la nostra colpa». *Il tempo materiale di Giorgio Vasta*, in *Il caso Moro. Memorie e narrazioni*, a cura di Leonardo Casalino, Andrea Cedola, Ugo Perolino, Transeuropa, Massa 2016, p. 71.

³⁹ Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, cit., p. 48.

sono “colpevoli di linguaggio”:⁴⁰ essere colpevoli è una responsabilità assunta dall’organizzazione, che è l’unica, secondo il parere di Scarmiglia, in grado di andare oltre il linguaggio, verso la sua metamorfosi in concreta prassi. Nimbo, Scarmiglia e Bocca s’impegnano sin da subito a studiare in maniera approfondita i segni tangibili di questo linguaggio, i comunicati stesi dai brigatisti, trovandoli pubblicati in tutti i giornali, alla portata della loro spasmodica passione emulativa. Quelle frasi appaiono sì simili ad un “ordigno, qualcosa che esplode”,⁴¹ ma sono anche un processo di semplificazione, sottolineato prevalentemente da Nimbo, il primo a rendersi conto della loro inefficacia comunicativa (“Le frasi delle Br fabbricano il mondo a forma di morto facendo finta di immaginare il futuro [...]. La lingua delle Br [...] è un animale mitologico inservibile”).⁴² I giovani militanti palermitani decidono di dar vita a una piccola cellula brigatista, N.O.I, acronimo di Nucleo Osceno Italiano: il nome viene posto, a mo’ di firma, sotto il messaggio di una delle primissime azioni compiute dalla piccola organizzazione, ossia dar fuoco a un cumulo di gommapiuma. Sia il messaggio rivendicativo, dall’impatto sloganistico, sia la firma identificativa, sono chiaramente elementi dedotti dalla consueta prassi brigatista, dal *modus operandi* adottato per la strategia comunicativa. Il modello brigatista si rende esplicito anche durante un’altra azione, che l’avvicina, per la complessità logistico-organizzativa, a quelle del partito armato: in occasione del rogo di suppellettili scolastiche nel campetto della scuola e del relativo riscontro mediatico, Nimbo accetta l’impossibilità di concepire una lingua che si ponga diversamente dall’afflato propagandistico di quella brigatista, ricalcando per lo più lemmi vicini a quel determinato stile. L’unico margine di manovra per il piccolo nucleo consiste nel declinare gli slogan dei comunicati brigatisti in chiave parodica e grottesca, con l’effetto di ridurre la parola militante, veicolo dell’atto rivoluzionario, a uno statuto di una “vuotezza semantica”.⁴³ Come sottolinea Cecilia Ghidotti, il processo di mimesi linguistica si misura con il rischio costante

40 Ivi, p. 61.

41 Ivi, p. 78.

42 Ivi, p. 79.

43 Vincenzo Binetti, *Scritture Minori: letteratura, linguaggio politico e pratiche di resistenza*, Ombrecorte, Verona 2021, p. 78.

della parodia, pericolo che investe immancabilmente i progetti del gruppuscolo palermitano.⁴⁴ Nonostante il lampante fallimento linguistico che caratterizza l'*imitatio* brigatista, Nimbo decide di intraprendere la strada della militanza, consapevole che questa può porsi solamente come imitazione parodistica di un linguaggio dogmatico e violento. L'apice viene raggiunto nel momento in cui viene concepito dalla giovane cellula l'*alfamuto*, un linguaggio che si manifesta attraverso pose e movimenti, in modo tale che ogni enunciato, ogni frase e ogni concetto vengano espressi attraverso un'azione, senza emissioni fonetiche: le posture al posto delle parole, un nuovo alfabeto. Secondo la logica sottesa a questo nuovo alfabeto, comunicare significa assumere pose ridicole. Come per il linguaggio delle BR, anche l'*alfamuto* appare allo stesso tempo poderoso e inservibile, incapace di arrivare a un destinatario esterno che possa comprendere appieno il significato a disposizione della sparuta cellula del N.O.I. Una declinazione della comunicazione militante, altrettanto autoreferenziale, che segue la scia parodistica della resa in chiave grottesca del comunicato brigatista. Il punto di non ritorno, l'ultimo atto del fallimento linguistico, viene raggiunto da uno dei componenti, Scarmiglia, facendo sua, in una ripetizione ossessiva, la più classica e reiterata delle espressioni che definiscono il contesto linguistico e l'immaginario brigatisti: *Mi dichiaro prigioniero politico*. Affermazione perentoria, che esprime allo stesso tempo una visione politica e una condizione di estrema reclusione, alla fine rigettata *in toto* da Nimbo, incapace, alla luce della sua natura "mitopoietica", di aderire fino in fondo a quel progetto. Per quanto concerne l'uso effettivo della violenza e della forza che ha caratterizzato le azioni e gli omicidi perpetrati dalle Brigate Rosse, il sequestro più importante e violento portato avanti dalla piccola cellula brigatista riprende fedelmente le dinamiche del più celebre sequestro Moro. Morana, undicenne compagno di classe di Nimbo, viene sequestrato, immortalato da una Polaroid e infine ucciso, proprio come il presidente democristiano: prima della condanna finale, subisce un processo proletario *sui generis*, che consiste sostanzialmente

44 Cecilia Ghidotti, *Giace sul fondo del mio piatto. Deformazioni e riuso di Aldo Moro ne Il tempo materiale di Giorgio Vasta*, in *Il caso Moro. Memorie e narrazioni*, a cura di Leonardo Casalino, Andrea Cedola, Ugo Perolino, Transeuropa, Massa 2016, p. 188.

nell'imporre al prigioniero una condizione di coazione fisica, estrema e violenta declinazione della *performance* annunciata dall'*alfamuto* (nell'insieme delle posizioni, tra l'altro, la figura di Aldo Moro, accovacciata all'interno del bagagliaio della Renault 4 rossa, rappresenta appunto l'atto stesso del *morire*). Dall'incapacità di opporre resistenza fisica da parte di Morana deriva la natura costrittiva del linguaggio corporale messo in pratica i piccoli brigatisti,⁴⁵ caratterizzato prevalentemente dalla forza coercitiva esercitata sul corpo inerme di Morana, che manifesta una paura "analfabeta".⁴⁶ Lo stesso sequestro di Aldo Moro, all'interno de *Il tempo materiale*, viene trattato come un fenomeno di natura linguistica più che come una tragedia reale: Andrea Cedola sottolinea la trasformazione che investe il personaggio di Moro, "tramutato in segno",⁴⁷ interpretato come una "figura del discorso (o nodulo del linguaggio)",⁴⁸ a scapito della propria connotazione reale e storica. Tramite il romanzo e la funzione adottata dalla voce narrante, Vasta altera la storia, rendendola quasi falsificabile: l'obiettivo ultimo che si prefigge la narrazione non è ritrarre in maniera realistica e documentaria le vicende che hanno caratterizzato il dolore degli anni Settanta, bensì rappresentare l'urto del contesto storico, l'impatto decisivo che ha avuto sulla prospettiva mitopoietica del protagonista, rendendo la lingua l'unica realtà da consultare e decifrare. Per questo l'unica opzione possibile per leggere il caso Moro consiste nella sua rielaborazione come dato linguistico: Lia Perrone parla di un processo di "assimilazione",⁴⁹ decifrando il sequestro di Morana come una "conseguenza dell'ingestione del corpo-Moro da parte di Nimbo".⁵⁰

Ciò che accomuna la narrazione condotta da Vasta e quella de *La ricreazione è finita* di Dario Ferrari è proprio la chiave parodistica e grottesca, attraverso le quali viene percepito e, in un certo senso, assimilato, l'universo brigatista: al di là della vicenda da *campus novel*, è soprattutto un

45 Matteo Ottaviano, *L'esorbitante, il sovversivo, l'osceno: riflessioni sul trattamento del corpo nella recente narrativa italiana*, «Narrativa», 41 (2019), p. 146-8. <http://journals.openedition.org/narrativa/366>.

46 Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, cit., p. 256.

47 Andrea Cedola, «*Il linguaggio è la nostra colpa*», cit., p. 69.

48 *Ibid.*

49 Lia Perrone, *Il caso Moro tra storia e finzione*, Transeuropa, Massa 2020, p. 236.

50 Cecilia Ghidotti, *Giace sul fondo del mio piatto*, cit., p. 196.

romanzo che ragiona sulle vicende inerenti agli anni Settanta da una prospettiva spiccatamente comica, grottesca, al fine di rappresentare la lotta armata sotto la luce sfocata della farsa, ma senza nascondere il nucleo tragico della violenza e della morte. Il progetto di dottorato assegnato dal professor Sacrosanti a Marcello, trentenne viareggino sconclusionato protagonista del romanzo, consiste nel dover sondare un archivio privato da poco accessibile alla consultazione pubblica, quello di Tito Sella, ex terrorista e scrittore in carcere, personaggio verosimile ma immaginario. Dal materiale inedito finalmente disponibile su questa figura controversa, terrorista ma allo stesso tempo scrittore, Sacrosanti apre alla possibilità che Marcello s’imbatta nel testo autobiografico perduto di Tito Sella, la *Fantasima*, che potrebbe trovarsi in un doppio fondo dell’archivio dello scrittore, appartenente alla Biblioteca Nazionale Mitterand, a Parigi. Pur essendo viareggino, Marcello non conosce le vicende né il personaggio di Tito Sella: inizia così una sorta di ricognizione, che parte da una semplice ricerca su Wikipedia, allo scopo di raccogliere quante più informazioni possibile circa lo scrittore e la Brigata Ravachol, nucleo sgangherato composto da vitelloni di provincia che giocano a fare la rivoluzione, parodiando le gesta dei gruppi armati (“Con tutto che ogni volta ci penso a mente fredda sembriamo quasi una parodia della lotta armata vera e propria”),⁵¹ *in primis* delle Brigate Rosse. I primi destinatari delle domande di Marcello sono i suoi genitori, che hanno vissuto direttamente il clima di quegli anni: il ricordo della madre si focalizza sul celeberrimo Carnevale viareggino del ’77, quando la Brigata Ravachol fece esplodere il carro del missino Giunti, azione dimostrativa dal carattere spettacolare e allo stesso tempo violento. Alla domanda di Marcello circa l’effettiva natura della brigata versiliese, la madre sottolinea una differenza con le azioni e le prospettive ideologiche delle BR (“Sì, più o meno. Non proprio delle BR-BR. [...] Non “i brigatisti”. I brigatisti di qui. I Ravasciò”),⁵² segnalando così la connotazione prettamente provinciale del gruppo cui apparteneva Tito Sella. L’evento del Carnevale è fortemente indicativo: in quell’occasione i

51 Dario Ferrari, *La ricreazione è finita*, Sellerio, Palermo 2023, pp. 286-7.

52 Ivi, pp. 72-4.

Ravachol non compiono un efferato omicidio o una strage, bensì un'azione spettacolare, suggestiva, quasi con il solo scopo performativo di farsi notare, di ottenere una risonanza mediatica e un riconoscimento a livello pubblico. L'attentato al carro, nominato *I compromessi sposi*, aveva un obiettivo prettamente simbolico, ossia il totale rifiuto del compromesso storico, che avvicinava il PCI ai propositi della DC, vissuto come il male peggiore. Alle primissime informazioni, dalle quali Marcello deduce una certa vicinanza rispetto alle vicende di Tito Sella, molto più di quanto non pensasse all'inizio, segue una ricerca approfondita dal punto di vista storico, condotta attraverso un meticoloso interesse per le vicende in questione; la prima azione rivendicata è il sequestro, risalente al 18 aprile 1975, ai danni di Alfredo Zama, noto armatore locale. Due elementi creano un curioso parallelismo con le azioni condotte dalle Brigate Rosse: il primo è la foto scattata a Zama, in realtà un fotomontaggio sapientemente orchestrato per sminuire pubblicamente la figura dell'imprenditore, con la presenza di un cartello appositamente collocato all'altezza del petto del soggetto fotografato, che ricorda l'impostazione rappresentativa tipica del *modus operandi* di matrice brigatista ("Preferire qualche azione incisiva, più spettacolare che violenta. Tipo Macchiarini, quello della Siemens"),⁵³ con annessa stella a cinque punte; inoltre, il sequestro avviene nell'anniversario del primo, portato a termine dalle Brigate Rosse, ovvero quello condotto ai danni di Mario Sossi. Le altre azioni possono essere lette come declinazioni delle operazioni delle BR, come quella del 9 settembre 1975, che portò all'incendio della macchina del prepotente ingegnere Ramacciotti, rimando ad alcune delle primissime azioni delle BR; oppure il sequestro di Gionata, figlio ventenne di Corrado Funi, ricchissimo palazzinaro dell'EdilFuni che intratteneva rapporti proficui con la DC di Lucca. Operazione orchestrata dalla Brigata Ravachol (più precisamente da Emma e Miro), quest'ultima azione è da considerare, a tutti gli effetti, una parodia del sequestro di Pietro Costa (1977), condotto dalle BR, allo scopo di ottenere denaro per l'autofinanziamento: la spia principale dell'analogia consiste nella richiesta avanzata dal giovane Gionata, che, terminato il sequestro e riscosso il riscatto,

53 Ivi, p. 239.

chiede che gli venga restituito il biglietto dell'autobus timbrato una sola volta quindi ancora valido (i sequestratori di Costa, infatti, promisero di restituire tutti gli effetti sottratti al sequestrato). Il secondo elemento rimanda direttamente alla stagione brigatista: si tratta della polverina cosparsa sui contanti ottenuti nel sequestro Funi, particolare che il sequestro finzionale di Funi a quello reale di Costa, in occasione del quale le BR dovettero impegnarsi a lavare ogni banconota. La vicenda viene proiettata in una dimensione onirico-allucinatoria ("Come se le cose che facciamo non appartenessero precisamente alla realtà, ma a una specie di mondo onirico, e però di un onirico sinistro, quasi un incubo"),⁵⁴ che, se non cancella il lato tragico della vicenda, ne facilita la rappresentazione, non diversamente da quanto accadeva in certa memorialistica brigatista della prima ora.

54 Ivi, p. 286-7.

Bibliografia

Balzerani, Barbara, *Compagna luna*, DeriveApprodi, Roma 2013.

Balzerani, Barbara, *Compagna luna*, Feltrinelli, Milano 1998.

Binetti, Vincenzo, *Scritture Minori: letteratura, linguaggio politico e pratiche di resistenza*, Ombrecorte, Verona 2021.

Bonelli, Simona Elena, *Hybridité du corps-texte dans l'autobiographie de Princesa*, in *Littératures migrantes et traduction*, éd. par Alexis Nusolevic, Cristelle Pinçonat, PUP, AMU, 2017.

Castello, Alba, *Il 1978 nel romanzo di Giorgio Vasta Il tempo materiale. Tra verità storica e invenzione letteraria*, in *Anni Settanta: la grande narrazione*, a cura di Silvia Contarini, Claudio Milanesi, Cesati, Firenze 2024.

Cedola, Andrea, «*Il linguaggio è la nostra colpa*». *Il tempo materiale di Giorgio Vasta*, in *Il caso Moro. Memorie e narrazioni*, a cura di Leonardo Casalino, Andrea Cedola, Ugo Perolino, Transeuropa, Massa 2016.

Farias de Albuquerque, Fernanda, Jannelli, Maurizio, *Princesa*, Sensibili alle foglie, Roma 1994.

Fenzi, Enrico, *Armi e bagagli. Un diario dalle Brigate Rosse*, Costa & Nolan, Genova 1987.

Fenzi, Enrico, *Armi e bagagli. Un diario dalle Brigate Rosse*, Egg, San Gavino Monreale 2015.

Ferrari, Dario, *La ricreazione è finita*, Sellerio, Palermo 2023.

Fracassa, Ugo, *Il viaggio intertestuale di Princesa*, in Id., *Patria e lettere. Per una critica della letteratura postcoloniale e migrante in Italia*, Perrone, Roma 2012.

Gambaro, Fabio, *Le loro prigionie*, in *Tirature '96. Comicità, umorismo, satira, parodia: la voglia di ridere degli italiani*, a cura di Vittorio Spinazzola, Baldini & Castoldi, Milano 1996.

Ghidotti, Cecilia, *Giace sul fondo del mio piatto. Deformazioni e riuso di Aldo Moro ne Il tempo materiale di Giorgio Vasta*, in *Il caso Moro. Memorie e narrazioni*, a cura di Leonardo Casalino, Andrea Cedola, Ugo Perolino, Transeuropa, Massa 2016.

Glynn, Ruth, *Writing the terrorists self, the unspeakable alterity of Italy's female perpetrator*, «Feminist Review», n. 92, 2009. <https://doi.org/10.1057/fr.2009.6>

Lejeune, Philippe, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna 1986.

Marinho, Marcelo, *João Guimarães Rosa, "autobiografia irracional" e crítica literária: veredas da oratura*, in *Letras de Hoje*, Porto Alegre, vol. 47, n. 2, 2012, pp. 186-193.

Ottaviano, Matteo, *L'esorbitante, il sovversivo, l'osceno: riflessioni sul trattamento del corpo nella recente narrativa italiana*, «Narrativa», n. 41, 2019. <http://journals.openedition.org/narrativa/366>
<https://doi.org/10.4000/narrativa.366>

Portelli, Alessandro, *La figura di una donna*, «Caffè. Per una letteratura multiculturale», n. 1, 1994.

Proto Pisani, Anna, *Io sono un'altra: proposta e silenziamento della voce queer di Princesa*, pubblicato in <http://www.princesa20.it/category/critica/nota-alledizione/>.

Simonetti, Gianluigi, *Nostalgia dell'azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa italiana degli anni Zero*, «Allegoria», n. 64, 2011.

Giuliano Tabacco, *Libri di piombo. Memorialistica e narrativa della lotta armata in Italia*, Bietti, Milano 2010.

Thirion, Marie, *La scrittura di Barbara Balzerani. Estetica di una scrittura conflittuale (1)*, «Machina», 11/10/2021, (traduzione di De Bernardinis Silvia), <https://www.machina-deriveapprodi.com/post/autobiografie-della-ricomposizione>.

Vasta, Giorgio, *Il tempo materiale*, minimum fax, Roma 2008.

Vitello, Gabriele, *Gli “anni di piombo” nella narrativa italiana nel nuovo millennio: Il tempo materiale di Giorgio Vasta*, in *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio. Atti del convegno (University of Toronto, 6-8 maggio 2011)*, a cura di Luca Somigli, Aracne, Roma 2013.

Vitello, Gabriele, *Terrorismo e conflitto generazionale nel romanzo italiano*, Tesi di dottorato, Trento, Università degli Studi di Trento, a.a 2010-11.