

La Storia sulle spalle. Strategie infantili per affrontare la catastrofe

O PUDORE D'UNA INFANZIA UCCISA,
PERDONAMI QUESTA INDECENZA DI SOPRAVVIVERE
E. MORANTE, «ADDIO» (*Il mondo salvato dai ragazzini*)

ELEONORA CONTI
«BOLLETTINO '900»

LA TESTA DELLA GORGONE

LITALO CALVINO nella prima delle *Lezioni americane*, dedicata alla *Leggerezza*, si era proposto di ricostruire le modalità con cui, agli esordi della propria carriera di scrittore, aveva cercato di coniugare l'urgenza di parlare del mondo in cui era immerso con «il ritmo interiore picaresco e avventuroso»¹ che lo spingeva a scrivere. Metteva così in contrapposizione la pesantezza, la pietrificazione del mondo intorno a lui, che esigeva di essere raccontato e il cui racconto coincideva con quello della guerra appena finita e della Resistenza (*Il sentiero dei nidi di ragno* è del 1947), con la leggerezza che sentiva come caratteristica a sé congeniale².

L'esempio a cui ricorre, per mostrare in che modo peso e leggerezza possono entrare in rapporto, è il mito di Perseo che sconfigge Medusa, raccontato nelle *Metamorfosi* di OVIDIO: la decapitazione non è vista come rifiuto da parte dell'eroe del mondo mostruoso in cui gli è toccato vivere, ma come assunzione di responsabilità; la testa mozza diventa oggetto prezioso che egli porta con sé, come arma e tesoro. L'agire di Perseo – gentile, fantasioso, alato – provoca una serie di conseguenze positive e meravigliose: non solo la visione della testa del mostro pietrifica i nemici ma dallo strato di rametti e foglie su cui l'eroe la depone, in riva al mare, nascono, a contatto con la Gorgone, coralli di cui le ninfe corrono ad adornarsi. In una pagina ovidiana carica di suggestioni le ninfe si accalcano ad appoggiare i ramoscelli su Medusa per ottenerne coralli³.

Il rapporto tra pesantezza e leggerezza evocato dalle pagine calviniane dedicate a Perseo esemplifica efficacemente l'attitudine che talora, nei romanzi, i per-

sonaggi bambini mostrano davanti alla catastrofe. Con leggerezza, fantasia e tenacia riescono, almeno per un po' e nonostante la fragilità che necessariamente li caratterizza, a sopravvivere in un mondo pietroso e inospitale. Se il messaggio centrale de *La Storia* (1974) di ELSA MORANTE è «la denuncia dello scandalo della Storia cui solo [...] la purezza dei ragazzi riesc[e] ad opporre una qualche, sia pure vana, resistenza»⁴, questa resistenza ha un potere di trasformazione, di metamorfosi, che, come nell'OVIDIO ricordato da CALVINO, implica una «dissoluzione della compattezza del mondo»⁵.

Tale potere di dissoluzione è spesso affidato allo sguardo.

INCROCI DI SGUARDI: LA QUESTIONE DELL'EREDITÀ

Questo percorso comincia dunque con un incrocio di sguardi: il primo è quello di Edmund Koeler, il dodicenne protagonista di *Germania anno zero* (1948) di ROBERTO ROSSELLINI. Il suo sguardo, in una Berlino distrutta dai bombardamenti, è adulto, impassibile. L'apprendistato dagli adulti (incapaci, codardi, distratti, sostenitori della perversa ideologia nazista) è stato rapidissimo; la sua rinuncia all'infanzia, una necessità dettata da generosità, attaccamento alla famiglia, slancio vitale: in nome di questi ideali si è ingegnato per sostenere i fratelli e il padre malato. Ma alla fine la sua volontà di mettersi al servizio degli adulti si trasforma in una trappola; non diventerà mai un vero adulto e sono proprio gli adulti a spingerlo verso azioni-limite per le quali non c'è via di ritorno: avvelena il padre malato, credendo così di raccogliere l'insegnamento dell'ex maestro, che invece lo allontana malamente; difende il fratello abulico che non ha il coraggio di uscire di casa per il suo passato di soldato del Reich...

La Germania deve ripartire dal volo nel vuoto di un ragazzino senza paura, pronto a raccogliere un'eredità distorta che, invece di avvicinare, allontana le generazioni. È un'eredità infruttuosa. L'orfano non diventa erede, per dirla con RECALCATI. Edmund vi rinuncia. La guerra interrompe il naturale passaggio del testimone fra le generazioni, la consegna dell'esperienza. Il gesto di Edmund è il segno del fallimento della società europea, del mondo adulto che non ha saputo fermare la catastrofe. Può diventare il segno della ripartenza (un anno zero) solo se si fa monito, se provoca un esame di coscienza.

Lo sguardo di Edmund, mentre si aggira per il palazzo semidistrutto – pieno di strapiombi, pertugi, voragini – da cui si butta, è vuoto e freddo. I suoi occhi hanno incrociato lo sguardo di Medusa ed egli ne è rimasto pietrificato.

Sembra diverso lo sguardo dello stesso ROSSELLINI nel finale di *Roma città aperta* (1945): i bambini che scendono in fila da una collinetta, abbracciati, sono colti di profilo e poi di spalle; sullo sfondo, Roma si offre ai loro e ai nostri occhi in porzioni sempre maggiori e sempre più distintamente tanto che, dopo una fila di palazzoni anonimi, nell'inquadratura appare il Cupolone. Da un lato i bambini sembrano dei derelitti, degli abbandonati, dei senza famiglia (hanno appena assistito

all'esecuzione di don Pietro) ma dall'altro sembrano alludere al futuro, a un futuro aperto e nelle loro mani, a cui devono in qualche modo porre rimedio. Devono in ogni modo andare avanti, superare la tragica eredità consegnata loro dagli adulti (la distruzione, la guerra), inaugurare una prospettiva nuova e, sembra suggerire il regista, possono farcela. Devono gettare uno sguardo nuovo su ciò che rimane loro in eredità. Un mondo pietrificato e da sciogliere. Allo stato attuale sono orfani, ma a film finito possono forse trasformarsi in eredi⁶.

Ricorda infatti MASSIMO RECALCATI, ne *Il complesso di Telemaco*, che ereditare è un processo complesso:

L'erede è sempre un orfano, [...] sradicato, privo di patrimonio, lasciato cadere, smarrito. [...] L'eredità non è un diritto sancito dalla natura, ma è un movimento singolare, privo di garanzia, [...] Nessun padre ci potrà mai salvare, nessun padre potrà risparmiarci il viaggio pericoloso e senza garanzie dell'ereditare⁷.

Trasformarsi da orfano in erede è un percorso difficile e complesso che spesso la letteratura ha rappresentato. L'orfano è il tipico protagonista delle fiabe e dei grandi romanzi moderni. La sua *Bildung*, il suo percorso di conquista dell'identità, dell'eredità in senso lato, di un futuro, sta al centro dell'intreccio⁸. Le peripezie dell'orfano che cerca di diventare erede sono spesso avventurose. Il *tòpos* dell'avventura non manca quasi mai se i protagonisti sono bambini o ragazzi e una delle più grandi occasioni di avventure per loro è rappresentata dalla guerra, reale o giocata (come «gioco simbolico», direbbe PIAGET). Un senso coinvolgente dell'avventura che si trasmette anche al lettore, come dimostra il successo di un classico senza tempo come *I ragazzi della Via Páal* di FERENC MOLNÁR⁹.

Se il protagonista è un bambino o un ragazzo il modo della rappresentazione storica spesso non si limita al realismo, ma sconfinava in «modi» come il fantastico, il realismo magico, l'epica, la favola o la fiaba. È soprattutto in questo ambito di riferimento che il racconto della guerra si fa affabulazione, gioco, avventura. In fondo, già il CALVINO del *Sentiero dei nidi di ragno*, e ancor di più dei racconti di *Ultimo viene il corvo* (1949) sfrutta il tema della guerra per costruire situazioni tra magiche e fiabesche in cui i protagonisti sono bambini e ragazzini partigiani, gli animali si fanno simbolici e la natura è fatata o orrificata: «Le pietraie pullulavano d'elmi, fucili s'alzavano tra i rami, le radici degli alberi finivano in piedi umani»¹⁰. I luoghi tendono allora a diventare mitici, buoni per suggellare patti eterni d'amicizia, come nel caso del «posto magico dove fanno il nido i ragni», difeso strenuamente da Pin. Ma anche il ragazzino dalla «faccia bianca e rossa a mela» protagonista di *Ultimo viene il corvo* trasforma la guerra partigiana in un'avventura: le traiettorie dei suoi spari costruiscono la geometria del racconto fino al tragico epilogo, ed egli stesso, mentre mette in atto il suo insensato tiro al bersaglio (foglia, sasso, pernice o soldato tedesco non cambia), si trasforma dal «ragazzotto montanaro» dell'inizio in una creatura astratta, in un cecchino che è quasi la personificazione di un fato indifferente e spietato. Il gioco perde così il suo senso gioioso e induce a riflettere sui tratti di violenza e disumanizzazione che ogni guerra porta con sé.

IL RAGAZZO MORTO E LE COMETE
O DELLA GIOVINEZZA PERDUTA

Nel 1951, GOFFREDO PARISE esordisce con *Il ragazzo morto e le comete*, un libro incantato e onirico, visionario e disperato, che ha per protagonista un ragazzo a cui l'autore assegna la sua stessa data di nascita, morto a quindici anni a causa di due pallottole sparate non si sa da chi né perché. La guerra coincide con le avventure del «ragazzo di quindici anni», del suo amico Fiore e di numerosi altri personaggi. Essi appartengono a un mondo eccentrico e marginale, in putrefazione eppure vitalissimo, popolato di animali (gufi, topi bianchi, barbagianni, pavoni...), in una città adagiata sui canali, una Venezia rivisitata e un po' straniata. Si tratta di un romanzo che proprio dalla liquidità assorbe la struttura. Il protagonista, privo com'è di nome proprio, sembra incarnare l'adolescenza – dell'autore e di tutti – morta con la guerra.

L'incrocio di sguardi si traduce, in questo romanzo, in un dialogo fra vivi e morti. Il ragazzo è presente come fosse vivo, poi si scopre che è già morto, infine torna da morto per incontrare l'amico Fiore. L'effetto stralunato che questo andirivieni produce ci trasmette con immediatezza l'idea che la guerra è innanzitutto morte e che i morti appartengono di diritto a un mondo sconvolto dalla guerra, al pari dei vivi. I morti però, per PARISE, non sono morti del tutto, non sono pacificati, e in diversi casi tornano tra i vivi, vivendo una separatezza parziale. Anche quando tornano e si mescolano ai vivi, tuttavia, non li aiutano, sviluppando una sorta di egoismo, e non detengono una verità, una rivelazione salvifica. Essi confermano piuttosto l'immagine di un mondo duro, senza pietà umana e senza ideali. L'apparizione dei morti e i loro dialoghi con i vivi sospendendo il tempo creano il ritmo del romanzo, fatto di andirivieni temporali continui.

Come ha raccontato l'autore in alcune interviste¹¹, il romanzo nasce da una doppia suggestione visiva ed è doppiamente debitore al cinema. PARISE ricorda infatti che da ragazzo viveva in una casa affacciata su una chiesa sconsacrata trasformata in cinema: da casa non vedeva le immagini proiettate nel cinema-chiesa, ma ne sentiva provenire voci, rumori e suoni incongrui, diversi da quelli che si sarebbe aspettato di udire in un luogo sacro: spartorie e sospiri invece di canti e preghiere. Questo provocava in lui una sorta di «dissociazione espressiva» poi passata nel romanzo. Il secondo ricordo cinematografico è legato a Vienna: PARISE si trova per caso nella Vienna distrutta e in macerie dell'immediato dopoguerra che funge da set al film di CAROL REED *Il terzo uomo* (1949), un film in cui uno dei personaggi è morto ma a un certo punto sembra riapparire sulla scena. Il film e il suo set fatto di macerie lo impressionano moltissimo e diventano suggestione importante per il romanzo.

Il libro di PARISE è senza speranza eppure ricco di suggestioni. I ragazzi vivono la guerra come un'avventura e Fiore confessa:

Altro che studiare! Ecco quello che facevamo. Studiavamo i paurosi, quelli che avevano paura delle bombe e si erano rifugiati in campagna. Noi eravamo rimasti e così la città era nostra. [...]

Quella in campagna fu una bella giornata. Peccato che proprio in quella notte bombardassero la città mentre noi eravamo fuori; non avevamo mai perduto un bombardamento e lo spettacolo degli scoppi e delle colonne di fumo che salivano nel cielo arroventato ci diede la malinconia e ci guastò il sonno¹².

La guerra è spettacolo emozionante (anche per il Ninariaddu della *Storia* morantiana è così) e però spazza via l'adolescenza. Allo stesso tempo, l'infanzia e l'adolescenza coincidono con la guerra, sono indissolubilmente legate ad essa. PARISE seppellisce il ragazzo di quindici anni e, in un certo senso – nota SILVIO PERRELLA nella *Postfazione* al romanzo¹³ –, seppellisce se stesso, il suo essere stato ragazzo. Ha solo vent'anni quando scrive il romanzo. Ma da questo canto struggente della fine dell'infanzia nasce lo scrittore.

LA STORIA DI ELSA MORANTE: CONTROSTORIA, PARODIA E DENUNCIA

L'incrocio di sguardi, l'idea che i morti non lo siano del tutto, il punto di vista privilegiato dei bambini vittime della Storia, che devono lottare per addomesticare il mostro e trasformarsi da orfani in eredi, tornano in alcuni romanzi italiani degli anni Settanta. Durante questo decennio drammatico molti scrittori si interrogano sul passato del paese proprio per cercare di capirne il presente. Sono anni di scontri ideologici, anche in letteratura.

Nel 1974 ELSA MORANTE pubblica *La Storia* e l'anno seguente ANTONIO TABUCCHI esordisce con *Piazza d'Italia* (1975), un libro di impianto márqueziano. Vale la pena citare anche il secondo romanzo dello scrittore toscano, *Il piccolo naviglio* (1978), uscito in un anno tragico per l'Italia, che inaugura la modalità della Storia filtrata attraverso gli occhi di un bambino, una delle costanti della produzione narrativa successiva di TABUCCHI, anche fantastica. Tutti e tre i romanzi, condividendo l'interesse per la cosiddetta controstoria, la storia degli oppressi, di chi non ha voce nella storia ufficiale, possono essere considerati «neostorici»¹⁴. Tutti e tre, dunque, si affidano a un narratore che incarna un punto di vista eccentrico o straniato rispetto alla versione ufficiale dei fatti. La riflessione della MORANTE e di TABUCCHI procede nella doppia direzione recentemente ricordata da HANNA SERKOWSKA, dello «sconforto» sia formale (interrogandosi su come scrivere del passato, dato che la tradizionale forma del romanzo storico non sembra più adeguata) sia filosofico-ideologico (non condividendo il rapporto passato-presente incarnato dai vecchi storicisti, si chiede che senso ha scriverne)¹⁵. A rileggere questi tre romanzi della postmodernità (che possiedono tratti postmodernisti anche a livello di poetica), sembra di poter affermare, d'accordo con la studiosa polacca, che sia la MORANTE sia TABUCCHI dimostrano un profondo coinvolgimento verso il presente e il suo lato oscuro, che cercano di illuminare tornando a interrogare pagine fondamentali del passato (le lotte anarchiche, le guerre mondiali, il fascismo, la Resistenza, gli scontri operai del secondo dopoguerra).

Ma limitiamoci alla *Storia*. Qui la MORANTE sceglie il modello del romanzo tradizionale, manzoniano, per costruire, attraverso lo strumento della parodia (per

come è stata intesa da CONCETTA D'ANGELI e LUCIA DELL'AIA¹⁶), la propria critica al potere e per denunciare lo «scandalo» della Storia (nel senso etimologico di insidia, ostacolo, inciampo). Infatti, «le stragi perpetrate dalla storia e dal potere, le perdite atroci sono sempre personali»¹⁷, in una spirale che ritorna da sempre, nei secoli, come in una maledizione, in un racconto epico. Per farlo, la MORANTE riporta sulla Terra un bambino che ha i tratti di un Cristo e si fa incarnazione di un'ingiustizia che dura da quando esiste l'uomo (diecimila anni, per citare il sottotitolo del romanzo).

Inoltre, la voce narrante non è del tutto onnisciente, la sua memoria presenta ellissi, buchi, porosità, con un punto di vista personale, ma è l'unico a cui il lettore può affidarsi. Accanto e in contrasto con essa si profila la voce della storia ufficiale, che la MORANTE affida ai sunti preposti ai capitoli, in corpo minore e con andamento annalistico: pura storia evenemenziale che resta fuori dal romanzo. La storia degli oppressi è l'unica che conti davvero, per la sua costruzione.

ALFABETI SEGRETI, POESIE E CANTI DI UCCELLI: IL LINGUAGGIO DELLA CATASTROFE E DELLA RICOSTRUZIONE

Usepe, il «pischelletto» protagonista del romanzo, oltre a incarnare l'approccio alla catastrofe come avventura, ci offre anche un esempio della Storia come affabulazione. Egli infatti comunica in modo eccentrico col resto del mondo, parla linguaggi altri. Fin da piccolissimo ha avuto il privilegio di imparare il linguaggio degli animali grazie al cane Blitz, un bastardino come lui, e non fa mai domande sui fatti drammatici e tragici a cui assiste. Osserva e registra, imprimendo, nella retina dei suoi occhi straordinari, frammenti di orrore che solo da un certo punto in poi cominciano a sconvolgerlo sempre più, fino alla resa.

Dotato di doni misteriosi, parla con la pastora maremmana Bella e capisce le parole del canto degli uccelli, compone poesie che subito dimentica e pronuncia tra sé e sé come un primitivo Pan dei boschi, a cavalcioni di un ramo nella tenda di alberi lungo il Tevere. L'unico a cui recita le sue poesie è l'intellettuale del romanzo, Davide Segre, che nel rilassamento un po' trasognato della morfina le apprezza e lo definisce poeta. Davide, che non riesce a comunicare con nessuno dei proletari con cui tanto vorrebbe schierarsi, è la dimostrazione che la parte degli sconfitti non si può prendere in modo logico e razionale. Richiede un'adesione sentimentale ed emotiva. Usepe invece si sente istintivamente messo al bando a causa del suo Grande Male, che lo spinge a cercare rifugio fra i diseredati come lui (nello stanzone di via Pietralata, dove è sfollato, coi Mille) o nella natura. Fuori dalla Storia organizzata. L'entusiasmo gioioso con cui Usepe rinomina il mondo rappresenta bene la capacità dei bambini di scioglierne la pietrosità, finché è possibile.

«L'epica moderna non conosce più dèi: l'uomo è solo e ha di fronte la natura e la storia», sostiene ITALO CALVINO nella sua conferenza del 1958 su *Natura e storia nel romanzo*. Il personaggio del ragazzo – continua CALVINO – entra nella letteratura

dell'Ottocento per il bisogno di proporre all'uomo un atteggiamento di scoperta e di prova, una possibilità di trasformare ogni esperienza in vittoria, come è possibile solo al fanciullo¹⁸.

L'idea di «leggerezza» di CALVINO si rivela centrale per la MORANTE, che è debitrice alla SIMONE WEIL de *La pesanteur et la grâce*¹⁹. La «grazia» è liberazione dalla pesantezza della Storia, discesa nella profondità della propria anima per ottenere un grado di consapevolezza superiore. Sarà Davide Segre a dire a Usepe: «Tu sei così carino che il solo fatto che esisti, in certi momenti mi rende felice. Tu mi faresti credere a TUTTO! Sei troppo carino per questo mondo»²⁰. In virtù di questa appartenenza a una dimensione altra, Usepe potrà affermare (d'accordo con Bella) che le parole del canto degli uccelli, ascoltato nell'Eden ritrovato della «tenda d'alberi» sul Tevere, siano: «È uno scherzo / uno scherzo / è tutto uno scherzo!»²¹.

Il silenzio, in realtà, era parlante! Anzi, era fatto di voci, le quali da principio arrivavano piuttosto confuse, mescolandosi col tremolio dei colori e delle ombre, fino che poi la doppia sensazione diventò una sola: e allora s'intese che quelle luci tremanti, pure loro, in realtà, erano tutte voci del silenzio. [...] Però dentro ci si distinguevano chi sa come, una per una, tutte le voci e le frasi e i discorsi, a migliaia, e a migliaia di migliaia: e le canzonette, e i belati, e il mare, e le sirene d'allarme, e gli spari, e le tossi, e i motori, e i convogli per Auschwitz, e i grilli, e le bombe dirompenti, e il grugnito minimo dell'animaluccio senza coda....e «che me lo dai, un bacetto, a' Usè?...»²²

Lì, in una sorta di rifugio felice dalla Storia, le due creature innocenti, il cucciolo d'uomo e il cane fedele, possono vivere in pace perché si intendono perfettamente e parlano la stessa lingua.

Usepe e Bella sembrano aprire una prospettiva nuova rispetto alla convinzione di Billy Pilgrim, il protagonista di *Mattatoio n. 5. La crociata dei bambini* (1966-1968) dello scrittore americano postmodernista KURT VONNEGUT:

non c'è nulla di intelligente da dire su un massacro. Si suppone che tutti siano morti, e non abbiano più niente da dire o da pretendere. Dopo un massacro tutto dovrebbe tacere, e infatti tutto tace, sempre, tranne gli uccelli.

E gli uccelli cosa dicono? Tutto quello che c'è da dire su un massacro, cose come «Puu-tii-uuu?»²³

VONNEGUT si riferiva al bombardamento di Dresda, a cui aveva assistito personalmente e che cercava di ricostruire in quel suo romanzo «bislacco» (sono parole del narratore) che gli era uscito così sconclusionato proprio perché non intendeva glorificare la guerra, per salvare da essa i bambini del futuro. La MORANTE fa un passo avanti. Questo canto senza parole in realtà ha un contenuto, ma solo i semplici come Usepe o come il cane Bella sanno comprenderlo. E anche le poesie che Usepe compone e dimentica sembrano verità sibilline che, con la stessa leggerezza, vengono affidate alle foglie e al vento.

Chi sopravvive alla catastrofe, come il Billy Pilgrim di Vonnegut, non potrà più avere una concezione lineare del tempo e degli eventi e saprà comunicare con

esseri non umani: Billy infatti periodicamente sarà rapito dagli abitanti di un altro pianeta, Talfamadore, ma sarà incompreso dai suoi figli e dai suoi amici per le sue bizzarrie. La catastrofe della guerra gli lascia questo segno di diversità.

Del resto, anche i personaggi de *Il ragazzo morto e le comete* sembrano assorbire la liquidità un po' putrefatta della Venezia in cui si muovono, come se l'autore ce li mostrasse parzialmente immersi nell'acqua e dunque «spezzati», col segno distintivo di chi è stato a lungo a contatto con la guerra. Il tempo non è diritto e lineare per chi torna da un massacro e da esso non si esce interi.

Anche Useppe, quando si apparta per «pensare», azzerà il tempo cronologico e riesce a stare solo con se stesso per ore, come una piccola divinità in meditazione. Esce dal tempo, cioè dalla Storia. È anche un Peter Pan, perché non diventerà mai grande – come tanti bambini rimasti intrappolati dalla guerra – e il luogo in cui si rifugia ricorda «L'isola-che-non-c'è» in cui finiscono i bambini perduti, e dove può capitare di scontrarsi con i pirati (Useppe in effetti si scontra con quelli che crede essere i pirati). La fuga dal Tempo si traduce dunque anche in una fuga dallo Spazio di guerra: la coscienza è sospesa, l'immaginazione prende il sopravvento.

DA UN OSKAR ALL'ALTRO: LA RISCrittURA DELLA TRAGEDIA

Sarebbe allora interessante soffermarsi su quell'aspetto inquietante, quasi demoniaco, che Peter Pan possiede secondo il suo creatore, MATTHEW JAMES BARRIE: Peter infatti *decide* di non diventare grande. Questa caratteristica si fa grottesca nel *Tamburo di latta* (1959) di GÜNTHER GRASS, il cui protagonista, Oskar Matzerath, per protesta verso il mondo degli adulti, riesce ad arrestare la sua crescita fisica all'età di tre anni²⁴. Egli inoltre possiede un grido potentissimo, che manda in frantumi i vetri. La sua voce può causare l'apocalisse. Anche il battere ossessivo sul suo tamburo di latta è un segno di protesta. Raramente Oskar parla, nel romanzo. Compie gesti, a volte tragici. Suona e grida e, come «un maligno Peter Pan»²⁵, è tutto centrato su stesso, anche quando assiste, talora con un senso critico molto sviluppato, alle catastrofi della Storia. Eppure commenta eventi del presente con impassibile cinismo: «Nel settembre del quarantadue – avevo appena superato nell'indifferenza generale il mio diciottesimo compleanno – alla radio la sesta armata conquistava Stalingrado»²⁶.

Oskar è una maschera grottesca, ma anche il segno di un'anomalia collettiva, e GRASS ci offre un impietoso ritratto della Germania del Novecento. Dalla sua prospettiva eccentrica dal basso, e poi dall'esclusione del manicomio in cui è rinchiuso, Oskar non vuole raccogliere nessuna eredità, anzi nel romanzo si adopera per eliminare i due uomini che si contendono la sua paternità.

Eppure l'Oskar di Grass sarà il modello a cui ricorrerà lo scrittore ebreo americano JONATHAN SAFRAN FOER quando intenderà scrivere il suo romanzo sulla strage dell'11 settembre. *Molto forte, incredibilmente vicino*²⁷, che fin dal titolo ribalta la prospettiva del cinismo, della mancanza di dialogo fra vivi e morti, della mancanza di empatia denunciata da PARISE nel suo romanzo d'esordio, contiene la *Bildung* di

Oskar Schell che, rimasto orfano di padre nell'incidente delle Torri Gemelle, si mette in cammino per decifrarne l'eredità e, nel farlo, riesce a sciogliere il canto funebre di un'intera città. La struttura del romanzo prende forma intorno alla *quête* di Oskar, ne assorbe i dubbi, gli scossoni emotivi, le lacune comunicative. Oskar Schell sì, diventerà un erede. E questa è tutta un'altra storia.

Se i bambini su cui mi sono soffermata, nonostante la leggerezza, il gioco, l'affabulazione, non sono destinati a diventare grandi e restano imprigionati nel loro destino di vittime della guerra, che si configura, come dice un personaggio de *La Storia*, come «la stragge de le criature»²⁸, è anche vero che in un certo modo questi romanzi fissano per sempre i bambini e i ragazzi nei loro tratti infantili o ragazzini. Da un lato dunque ricordano ai lettori di oggi che sconvolgimento è stata la guerra, quanto è stata grave in termini di rottura della Storia, di interruzione nel passaggio dell'esperienza²⁹. Dall'altro lato, però, questi romanzi fissano per sempre anche la grazia e la leggerezza che questi bambini e ragazzi hanno saputo esprimere, come estremo antidoto alla pesantezza del reale, alla pietrosità del mondo. Le pagine dedicate a Ueseppe nel romanzo della MORANTE hanno una grazia indimenticabile, così come le pagine stralunate di PARISE sul «ragazzo di quindici anni».

Ma, come ha rilevato FRANCESCO CATALUCCIO, non dobbiamo farci abbagliare dal mito di un'infanzia innocente e perduta, perché l'impossibilità per questi bambini e ragazzi di crescere, di diventare eredi, se implica che gli adulti hanno abdicato al loro compito e hanno proposto modelli errati da seguire (come in *Germania anno zero*), è il segno di una infantilizzazione del mondo che è una malattia del nostro tempo³⁰.

NOTE

¹ I. CALVINO, *Leggerezza* in: *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in: *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, (I Meridiani), Mondadori, Milano 1993, tomo I, pp. 629-753. La citazione è a p. 631.

² I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, in: *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, (I Meridiani, 3), Mondadori, Milano 2005, I, pp. 3-147.

³ P. OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, IV, 688-752.

⁴ B. ARCI BUFFONI, *I semplici di Elsa Morante: una via a La Storia*, Doretti, Udine 1998, p. 20.

⁵ I. CALVINO, *Leggerezza*, *op. cit.*, p. 637.

⁶ È racchiuso in due bambini il potenziale di futuro e speranza implicito nella conclusione del film di GIORGIO DIRITTI *L'uomo che verrà* (2009). Per un percorso anche cinematografico su bambini e guerra, cfr. G. Alfano, *Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Aragno, Torino 2012.

⁷ M. RECALCATI, *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*, Feltrinelli, Milano 2013, p. 16.

⁸ F. MORETTI, *Kindergarden*, in: *Segni e stili del moderno*, Einaudi, Torino 1987, pp.164-194 e il successivo *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999.

⁹ La versione originale del romanzo, in ungherese *A Pál utcai fiúk*, uscì a puntate nel 1906.

¹⁰ I. CALVINO, *Paura sul sentiero*, in: *Ultimo viene il corvo*, Garzanti, Milano 1988, p. 118.

- ¹¹ G. PARISE, intervista andata in onda alla RAI il 6 dicembre 1965, «L'Approdo n. 93»; cfr.: <http://www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-aada9fde-e633-492e-ad67-93097e7d3783.html>. Cfr. anche S. PERRELLA, *I movimenti remoti di Goffredo Parise*, in: G. PARISE, *Il ragazzo morto e le comete*, Adelphi, Milano 2006, p. 159–177. Su PARISE e Venezia: *Marzo 1972. Parise e... Piazza San Marco*, da *Io e...* di A. ZANOLI: <http://www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-06224e83-33ff-429f-a2db-aec9c92a0b02.html#p=>
- ¹² G. PARISE, *Il ragazzo morto e le comete*, *op. cit.*, pp. 44–45.
- ¹³ S. PERRELLA, *op. cit.*, pp. 173–175.
- ¹⁴ G. BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Carocci, Roma 2012.
- ¹⁵ H. SERKOWSKA, *Dopo il romanzo storico. La storia nella letteratura italiana del '900*, Metauro Edizioni, Pesaro 2012, p. 326.
- ¹⁶ C. D'ANGELI, *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Carocci, Roma 2003 (in particolare pp. 32–39) e L. DELL'AIA, «La parodia nei romanzi di Elsa Morante», in: *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 21, num. spéc., 2014. pp. 101–112.
- ¹⁷ L. DELL'AIA, *op. cit.*, p. 346.
- ¹⁸ I. CALVINO, *Natura e storia nel romanzo* (1958), in: *Una pietra sopra*, in: *Saggi 1945-1985*, *op. cit.*, pp. 28–51. Citaz. a p. 31.
- ¹⁹ S. WEIL, *La pesanteur et la grâce*, Librairie Plon, Paris 1947 e 1988; ora leggibile *on line*: http://classiques.uqac.ca/classiques/weil_simone/pesanteur_et_grace/pesanteur_et_grace.pdf. Trad. it. di F. Fortini, *L'ombra e la grazia*, Edizioni di comunità, Milano 1951 [poi, con testo a fronte: Bompiani, Milano 2002].
- ²⁰ E. MORANTE, *La Storia*, Einaudi, Torino 1974, p. 599.
- ²¹ *Ivi*, pp. 509–510.
- ²² *Ivi*, p. 510.
- ²³ K. VONNEGUT, *Mattatoio n. 5 o La crociata dei bambini*, (tit. or.: *Slaughterhouse-Five; or The Children's Crusade: A Duty-Dance With Death*, Delacorte Press, 1966, 1968), Feltrinelli, Milano 2007, p. 27.
- ²⁴ Il desiderio di preservare l'infanzia e la protesta radicale verso il mondo degli adulti portano in un ospedale psichiatrico anche Holden Caulfield, protagonista del romanzo di J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye* (*Il giovane Holden*), 1951.
- ²⁵ La definizione è ricordata da F. CATALUCCIO, *Immaturità. La malattia del nostro tempo*, Einaudi, Torino 2014 [I ed. 2004], p. 151.
- ²⁶ G. GRASS, *Il tamburo di latta*, Feltrinelli, Milano 2009, pp. 313–314. Tit. or.: *Die Blechtrommel*, 1959.
- ²⁷ J. SAFRAN FOER, *Molto forte, incredibilmente vicino*, Guanda, Parma 2005 [tit. or. *Extremely Loud & Incredibly Close*, Houghton Mifflin, Boston 2005]
- ²⁸ E. MORANTE, *La Storia*, *op. cit.* p. 289.
- ²⁹ Cfr. G. AGAMBen, *Infanzia e storia*, Einaudi, Torino 1978 e 2001, in particolare pp. 67–92.
- ³⁰ F. CATALUCCIO, *Immaturità*, *op. cit.*, pp. 3–6 e *passim*.