

Spettri della violenza politica: gli anni Settanta in alcuni romanzi del nuovo millennio

Federica Colleoni
Bowling Green University

Abstract

La memoria della violenza politica in Italia resta divisa. Dal punto di vista degli studi sul trauma, si tratterebbe di un trauma collettivo che, non essendo stato elaborato, produce nella memoria collettiva una sorta di spettro, per utilizzare un termine usato da Freud e in seguito da Jacques Derrida nel suo *Spectres de Marx* (1993). L'intervento si concentra sulla presenza spettrale della violenza politica in quattro romanzi italiani del nuovo millennio: *Tuo figlio* (2004) di Gian Mario Villalta, *Il segreto* (2003) di Geraldina Colotti, *La Guerra di Nora* (2003) di Antonella Tavassi La Greca, *Il sogno cattivo* (2006) di Francesca D'Aloja.

Parole chiave

Terrorismo, violenza politica, letteratura contemporanea, eversione, spettralità

Contatti

colleof@bgsu.edu

Gli anni Settanta sono stati un periodo di importanti movimenti collettivi se si pensa che, dal Sessantotto in poi, gruppi sociali subalterni reclamarono il diritto al riconoscimento politico e sociale in una società spesso autoritaria e gerarchica. Questi fenomeni sono stati offuscati dall'enfasi con cui la storiografia ha reso centrali narrazioni che si limitavano a registrare la violenza politica di quel periodo. Se ciò è da una lato comprensibile, dall'altro, dopo due decenni, va ovviamente problematizzato, non solo per recuperare il bagaglio di esperienze collettive che si moltiplicarono, ma anche per chiarire alcune definizioni quali terrorismo, violenza politica, strategia della tensione, eversione, etc.. termini che confondono le nuove generazioni.

Le pratiche discorsive messe in atto al fine di costruire una soggettività post-terroristica mettono in luce la difficoltà della società italiana a trovare una conciliazione e a rielaborare il trauma della violenza politica a livello collettivo. Gli effetti sul piano culturale di un'esperienza traumatica vissuta da un gruppo sociale sono stati recentemente oggetto di studio e hanno messo in luce il nesso fra trauma individuale e trauma collettivo in riferimento agli sviluppi della psicanalisi e delle sue applicazioni cliniche.¹ Gli studi sul trauma vanno di pari passo con lo studio delle pratiche memoriali messe in atto dalle società, pratiche che mettono in luce il nesso tra la politica, la storia, l'immaginario di una collettività, e le divisioni che rendono difficile l'elaborazione di un trauma collettivo.

Quando nel 2007 il Presidente della Repubblica Giorgio Napolitano ha voluto istituire un giorno dedicato alla memoria delle vittime del terrorismo e delle stragi «di tale ma-

¹Si vedano, in particolare: Cathy Caruth. *Unclaimed experience* e *Trauma: Explorations in Memory*.

trice» (una legge poi approvata a larga maggioranza), ha mostrato l'intenzione delle istituzioni di porre sullo stesso piano le vittime di attentati provocati sia dall'eversione di destra che di sinistra. A rilevare questo aspetto sono state le parole, riportate dalla stampa, pronunciate da Benedetta Tobagi, figlia di una delle vittime del terrorismo di estrema sinistra²: «C'è stato un vuoto di attenzione per le vittime del terrorismo. Non tanto per mio padre, forse, ma di sicuro per molti altri, e soprattutto per le vittime del terrorismo di destra. [...] È molto importante che la memoria di quel periodo sia coltivata in profondità» («Vittime»). Eppure la data prescelta per commemorare le vittime, il 9 maggio, anniversario dell'uccisione di Aldo Moro, ha suscitato delle polemiche. Rappresentanti del partito Rifondazione Comunista avevano proposto la data del 12 dicembre, anniversario della strage di Piazza Fontana.³ Questo fatto non è di poca importanza, se si pensa che ogni pratica memoriale è di per sé il luogo in cui si costituisce la memoria collettiva di una nazione, pur contestata e incompleta.⁴ La richiesta di scegliere una data come il 12 dicembre era il sintomo di un'insoddisfazione verso la priorità data alla vicenda Moro. A differenza dell'abbondanza di informazioni e popolarità mediatica del caso Moro, quella di piazza Fontana è una strage a proposito della quale pochi in Italia saprebbero citare il nome di una delle diciassette vittime.⁵ La loro 'anonimità' è indice della loro condizione di subalternità all'interno nella memoria storica del paese, ossia della loro condizione *spettrale*. In base al concetto di *spettrale* teorizzato dal filosofo francese Jacques Derrida, gli spettri, in questo caso, sono le tracce di coloro a cui non è stato concesso lasciare traccia, le vittime della storia escluse dalle narrazioni dominanti del moderno stato-nazione.⁶ La necessità di fondare a livello istituzionale e statale un rituale commemorativo è un gesto che afferma di per sé la difficoltà del ricordo, che celebra esso stesso una divisione della memoria. Gli spettri sono il ritorno del rimosso della storia e tracce di un trauma che si vuole cancellare dalla coscienza collettiva, essi ci dicono che la memoria storica è spesso selettiva, anche in riferimento ai fatti che si intende celebrare, come ha mostrato John Foot in uno studio dedicato alla memoria divisa italiana.⁷

² Walter Tobagi, giornalista del *Corriere della Sera*, fu ucciso a Milano il 28 maggio 1980 da membri della Brigata XXVIII marzo, un gruppo che sul finire degli anni Settanta cercò di entrare in contatto con altre formazioni terroristiche tra cui le BR. I suoi capi avevano come obiettivo primario professionisti operanti nel mondo della stampa e dei media.

³ Anche all'interno della sinistra si può rilevare una non completa rielaborazione del tema della violenza politica. Le storiche Anna Bravo e Giovanna Fiume hanno affermato recentemente che nell'attuale ricerca storica e riflessione politica sugli anni Settanta «il tema della violenza rappresenta il non detto, il rimosso, il problema irrisolto», da cui la difficoltà a costruire un senso comune e a recuperare la complessità di fenomeni radicandoli nel loro contesto. La difficoltà a raccontare quella stagione manifesta da parte della sinistra rivoluzionaria «un grumo identitario che esprime retaggi ed echi di stagioni passate nelle quali l'analisi doveva confrontarsi con l'accusa di collateralismo o di fiancheggiamento» (7).

⁴ Scrive lo storico Giovanni De Luna: «La mobilitazione per onorare la memoria dei propri morti che ha accompagnato la scelta della data del 9 maggio ha lasciato emergere un tessuto associativo fitto di gruppi spontanei, sigle, iniziative, un serbatoio di energie a cui questo paese può attingere per ritrovare la sua parte migliore, ma nei cui confronti ha anche pesanti obblighi: la verità non è solo il presupposto di una riconciliazione pubblica, ma anche il solo modo di rendere possibile il perdono privato» (158).

⁵ I nomi delle vittime sono elencati nel fotogramma iniziale del film di Marco Tullio Giordana *Romanzo di una strage* (2012). Il film, tuttavia, si concentra esclusivamente sulle figure di Calabresi e Pinelli.

⁶ Si veda: Labanyi. 1 e segg.

⁷ Pochissimi in Italia, per esempio, ricordano i nomi degli uomini della scorta di Aldo Moro uccisi durante l'agguato. Si veda: John Foot. *Italy's Divided Memory*, 199 e segg.

La finzione letteraria recente ha messo in luce questi problemi al punto che oggi si assiste a una produzione sempre più cospicua di narrazioni riconducibili a quello che è stato definito, non senza ironia, «lo sterminato romanzo degli anni Settanta» (Dai Pra' 92). A livello narrativo un tema ricorrente è quello di una presenza misteriosa: «l'enigma è sempre legato alla lotta armata, al rapporto tra violenza e ideologia, che viene rappresentato come il non detto per eccellenza di chi ha partecipato a quella stagione» (Betta e Capussotti 113). Spesso gli autori hanno scelto di elaborare delle trame attorno al motivo del mistero, della verità che si nasconde e poi si manifesta in un contesto familiare apparentemente normale. L'apparizione di *fantasmi del passato* (termine che nel corrispettivo francese, *revenant*, ben trasmette questo senso di *ritorno* dal passato) mette in luce una disfunzione, un disturbo, in un presente che è solo apparentemente privo di tensioni. L'emergere del passato in un contesto noto produce l'effetto di angoscia dell'*Unheimlich* freudiano (*The Uncanny* 220) per cui la presenza *perturbante* è ciò che, appartenendo alla sfera del familiare, ci si presenta improvvisamente come sconosciuto, spaventoso. Il concetto di *fantasma* e quello di *perturbante*, come sappiamo, furono elaborati da Freud in relazione reciproca. Nella discussione riguardante il significato del termine *heimlich* (*familiare*), Freud lo definisce come il luogo libero dalle influenze *spettrali* e spiega come il suo significato sia intrinsecamente ambivalente poiché nel *perturbante* (*unheimlich*) ciò che è familiare finisce per coincidere con ciò che non lo è più, al punto da divenire *spettrale* (Gordon 1 e segg.) Lo spettrale e il perturbante sono a loro volta legati al concetto di *lutto* e di *trauma*. Secondo Freud, con l'esperienza del lutto, l'individuo subisce una trasformazione e attraversa una prima fase di *malinconia*. L'elaborazione del lutto è funzionale al processo di introiezione che forma l'identità: se il lutto non viene elaborato, la fase malinconica continua e l'oggetto della perdita, quando esiste, viene relegato alla condizione di spettro.⁸ Nel concetto di *spettralità*, ripreso e approfondito da Derrida nel suo *Spectres de Marx*⁹, lo *spettro* scaturisce dal differimento dell'elaborazione del lutto non solo per la morte di un individuo, ma anche di un'ideologia e di una tipologia di narrazione collettiva ad essa legata. La postmodernità non è più caratterizzata da una precisa *ontologie* ma piuttosto da una *hauntologie* (Derrida 31) (dal francese *ossessionare*, *infestare*): l'ansia di esorcizzare i propri fantasmi, i propri spettri, porta, ad esempio, all'aumento di narrazioni cospiratorie. Si instaura così una *spettropolitica* o *spettropoetica*, ossia un contro-discorso che ha la funzione di consentire allo spirito del morto di ritornare, tramite uno spostamento o un moltiplicarsi. Il termine *apparizione* usato da Derrida contiene in sé l'idea di una precarietà strutturale tra l'*atto di apparire*, di mostrarsi (presenza) e l'*apparenza*, o illusione (assenza), tra *eidos* e fantasma, tra spirito (*Geist*) e spettro (*Gespens*) (Derrida 201).¹⁰ Lo spet-

⁸Secondo Judith Butler, si può notare questo meccanismo anche a livello socio-politico: la disumanizzazione del nemico e la patologia melanconica che tende a negare la perdita, a non accettare cioè la condizione di vulnerabilità di ogni società, hanno caratterizzato la risposta americana agli attentati dell'11 settembre. (Butler 1 e segg.)

⁹Nel suo saggio, Derrida esprime un sospetto per le manifestazioni che celebrano la morte di un evento (nello specifico, la caduta del comunismo) o di un periodo storico, e analizza le opere in cui si evidenzia quello che egli definisce il «lavoro» dello «spettro». In particolare, Derrida prende in considerazione i motivi o «tropi» dello spettro, dello spettrale e dello spirito nei testi di Karl Marx, da una parte, e gli spettri di Marx che ossessionano il ventesimo secolo, dall'altra.

¹⁰ Si tratta di un dualismo che ricorda le riflessioni di Roland Barthes a proposito della fotografia, il cui oggetto, o referente, è definito *Spectrum*, non solo per l'etimologia comune con il termine «spectacle», ma anche per l'essenza, secondo Barthes, di ogni fotografia, ossia il «ritorno del morto». Roland Barthes, *Camera Lucida*, 9 e segg.)

tro derridiano è indice di una rielaborazione incompiuta, interminabile, del lutto, del mancato superamento di un trauma. Nonostante le pratiche messe in atto da una comunità per «scongiurare» il ritorno dello spettro, Derrida ci ricorda che esso è destinato a ritornare, frequentare, visitare, ossessionare l'immaginario letterario e cinematografico sotto forma di «demone», o «fantasma».¹¹ È di questa spettralità che è carico il romanzo italiano sugli anni Settanta. La persistenza della violenza politica di quegli anni nella memoria collettiva suggerisce che la cultura italiana ha sviluppato, in relazione a quel momento storico, una reazione difensiva sintomatica di un'esperienza di trauma o ferita (Glynn 318). Se è vero che ogni esperienza traumatica produce nuovi «soggetti» (Kaplan 1), allora il nuovo «soggetto» italiano appare costruito su una tensione costante tra rifiuto e inclusione della violenza politica.

Come per la nozione di *spettrale*, anche per il concetto di *trauma* è possibile una lettura in termini collettivi, ossia in quanto sintomo storico e non solo dell'inconscio individuale; d'altro canto, il contesto politico, culturale, ideologico in cui avvengono quegli eventi traumatici che coinvolgono la collettività, ne modifica l'impatto sugli individui. Diventa dunque difficile, a volte, distinguere un trauma collettivo da quello individuale¹², soprattutto con riferimento a eventi come la guerra o la violenza politica. Osservando alcuni degli eventi catastrofici del Ventesimo secolo, si nota come la violenza politica sia strettamente connessa con i concetti d'identità collettiva e di trauma culturale, infatti «a collective trauma, affecting a group with definable membership, will, of necessity, also be associated with the group's collective identity» (Smelser 43). Mentre in alcuni casi un trauma nazionale ha prodotto un rafforzamento del senso di unità sociale, in altri casi, come quello italiano, traumi collettivi possono produrre un effetto di frammentazione (Arthur, 31) e di divisione sociale.

Osservando le narrazioni che si sono sviluppate attorno al tema della violenza politica in Italia negli anni successivi ai Settanta, si possono notare degli elementi ricorrenti tra cui il ripiegamento sul personale, sul privato. In alcuni romanzi italiani del nuovo millennio, il tema della violenza si manifesta come spettro all'interno del contesto familiare. Il romanzo di Gian Mario Villalta *Tuo figlio* (2004), per esempio, sceglie di raccontare il passato recente attraverso un personaggio implicato nel terrorismo di sinistra non tanto mettendo in primo piano il contesto storico-politico che ha visto nascere la violenza politica, ma piuttosto il risvolto traumatico sull'individuo. La narrazione è, infatti, sospesa all'interno di una dimensione familiare in cui la riflessione morale, esistenziale prevale su quella storico-politica e la narrazione si sposta sul piano poetico-sentimentale.¹³ I due protagonisti sono Riccardo e Sebastiano. Riccardo ha quarant'anni, è figlio di una donna che, dopo aver aderito alla lotta armata, ha passato la vita tra la clandestinità e il carcere dove alla fine muore per un male incurabile (il tumore, la malattia, sono simboli ricorrenti nella narrazione). Sebastiano, invece, è il figlio di Ornella, la sorellastra di Riccardo, morta in un incidente stradale. Riccardo era stato affidato, non ancora maggiorenne, ad Adamo, un ex partigiano, e a sua moglie Maria, i quali avevano cercato di crescerlo, insieme alla loro figlia Ornella, nel mito orgoglioso d'una madre immolata a grandi ideali.¹⁴ Anni dopo, Adamo e Maria si prenderanno cura di Sebastiano, quando i genitori del ragazzo moriranno insieme in un incidente. Durante l'adolescenza passata presso Ada-

¹¹ Sebbene non in senso letterale, come avverrebbe nel genere 'fantastico', ma simbolico.

¹² Si vedano a proposito gli studi di Caruth e Kaplan.

¹³ Villalta, oltre a narratore, è poeta e studioso di Andrea Zanzotto.

¹⁴ Su questo aspetto si veda la recensione di Massimo Onofri, "Gli anni di piombi visti da un figlio".

mo, Riccardo aveva ricevuto varie lettere scritte dalla madre rinchiusa nel carcere di massima sicurezza. Nelle lettere donna non esprimeva alcun pentimento riguardo alle proprie scelte, ma piuttosto sottolineava la legittimità morale delle proprie scelte in relazione a uno stato percepito come autoritario:

Non pretendo che tu sia fiero di me, anche se mi piacerebbe... e non pretendo che tu condivida le mie idee, quello che mi sono sentita in dovere di fare, eppure anche questo mi piacerebbe: mi basta sapere che tu capisci quanto sono state difficili le mie scelte, quanto mi è costato combattere per una causa che ritenevo e ancora oggi ritengo giusta... Adesso dicono che ho attentato alla sicurezza dello stato... ma quale stato, lo stato di chi? Di quelli che hanno il potere, come sempre, e con il loro potere possono distruggere la vita di chiunque [...] io sono ancora convinta delle mie idee [...]. (Villalta 17)

A queste lettere il protagonista reagisce esprimendo una totale incomprensione e un ripiegamento sul versante puramente privato della vicenda, ossia sulle conseguenze traumatiche dell'abbandono subito. Ciò è evidente in passaggi come il seguente, in cui il protagonista risponde mentalmente alla madre assente, dopo aver letto le sue lettere: «Io non lo so che cosa sia la rivoluzione, non lo capisco neanche adesso. Cosa pensavi di fare veramente, non riesco a immaginarlo. Ma che rivoluzione è, in questo modo, per chi?» (18). Nei suoi dialoghi immaginari, Riccardo racconta e giudica severamente la madre che l'ha abbandonato o il modo in cui Adamo, ex partigiano e fiancheggiatore della lotta armata, ha cresciuto lui e, a distanza di anni, anche Sebastiano, il quale, nel tempo passato presso Adamo, ha in sostanza rivissuto le stesse condizioni educative sperimentate da Riccardo:

'Sebastiano non lo sa che lo stavano addestrando per consegnarlo a una vita irreale, come volevano che fosse la mia', pensa Riccardo, 'com'è stata la vita di mia madre. Una vita nella quale si crede che amputare il male sia utile per maturare il bene, che i legami si rinsaldino con il dolore, che l'eredità dei morti sia più forte dell'amore dei vivi. Fino a dimenticare che il bene e il male non hanno lo stesso peso e la stessa misura. Quanto bisogna soffrire per diventare così? Prima di credere un'assurdità simile: che bisogna fare il male per ottenere il bene, quanto male deve subire una persona?'¹⁵ (47)

Secondo Giovanni Raboni, in *Tuo figlio* è superata quella che egli definisce, a proposito dei romanzi sugli anni di piombo, la «radicale sospensione (o *epochè*)» non tanto della volontà di comprendere, quanto «del *giudizio*».¹⁶ Il problema della violenza politica è trasposto su un livello filosofico, così che attraverso la «radicale sospensione del giudizio» la

¹⁵ Corsivo dell'autore.

¹⁶«[Q]uello di raccontare le vicende del terrorismo di casa nostra, il clima in cui si sono svolte, le lacerazioni che hanno suscitato [sembra essere], almeno per il momento, un compito impossibile — difficile decidere se per troppa lontananza o per troppa vicinanza, per eccesso di estraneità o, al contrario, di coinvolgimento. E invece mi sembra che con questo libro [...] Villalta, noto prima d'ora ai lettori di poesia per le sue raccolte di versi e per la sua attività di critico e di studioso [...] sia riuscito a trovare il tono giusto, la giusta distanza per dire o evocare o sottintendere quella stagione disastrosa, quell'oscuro, angoscioso groviglio di illusioni e di errori. E che ci sia riuscito perché ha saputo imporre al suo protagonista [...] un atteggiamento di radicale e, ciò che più conta, naturale sospensione, una sorta, direbbero i filosofi, di *epochè*, che non è un rifiuto di sapere e capire quanto un rifiuto di giudicare, e che oltre a rivelarsi assai più redditizio dal punto di vista espressivo consente ai lettori una partecipazione emotiva più libera e dunque più intensa» (Raboni).

voce narrante afferma con convinzione un sillogismo etico incontrovertibile, ossia che «fare il male per ottenere il bene è assurdo». Ma la valutazione etico-filosofica non tralascia i riferimenti storici.¹⁷ Piuttosto il romanzo mostra come ricondotta a una dimensione «altra», fondamentalmente incomprensibile, la figura della terrorista, una figura materna problematica, diventi spettro, malattia, ferita. Spiega il narratore riferendosi a Riccardo: «sua madre era un'escrescenza di pelle –della sua propria pelle–che [lui] non poteva toccare senza provare ripugnanza, senza staccare subito le dita con un brivido» (57). Come nel film di Mimmo Calopresti *La seconda volta* (1995),¹⁸ la ferita nella testa di Sajevo è metafora fisica del trauma collettivo, così in *Tuo figlio* attraverso metafore di decadimento fisico è resa esplicita la ferita psicologica subita dal protagonista. In entrambi i casi ci si trova di fronte a un *empasse*, una condizione di stallo evidente nelle discussioni che Riccardo ragazzo ha con Adamo, che denotano una totale incomprensione reciproca. Riccardo non capisce come certe persone stiano da «una parte» in base a un principio astratto, ideologico:

Perché c'è sempre bisogno di vittime? Non ci sono ragioni che si tengano in piedi senza le vittime?

‘Se tu sei pacifista, questo non impedisce che ti ammazzino’ gli aveva detto Adamo.

‘Ma che guerra è’ aveva ribattuto Riccardo, ‘se ammazzi qualcuno che non sa niente, che vuole vivere e basta, che crede solo di vivere?’

‘Peggio per lui’ aveva risposto Adamo, ‘se non sa che c'è una guerra, allora vuol dire che non sa niente’. (82)

Il personaggio di Silvano, l'ex-compagno della madre di Riccardo, un uomo che vive nel ricordo (e nell'ossessione) della donna, nella storia narrata dà voce alle posizioni di chi giustifica il terrorismo, posizioni che in nessun modo sono condivise da Riccardo, il quale soffre fisicamente ogni qualvolta l'uomo cerca di fornirgli la propria versione degli eventi, a voce o attraverso lettere. Silvano tenta di sostituire all'indifferenza di Riccardo una sorta di orgoglio, ma senza successo:

Non capisco come tu possa lasciare che la memoria di tua madre venga confusa nel calderone attuale dei maneggi politici, in cui le ragioni e la storia della lotta armata sono artatamente distorte, a uso e consumo di un potere mafioso e repressivo, che maschera l'arbitrio e la violenza vera con la retorica del sangue e della giusta vendetta... (80).

Si tratta di un orgoglio che il giovane immancabilmente rifiuta, sia razionalmente sia attraverso le reazioni incontrollabili del suo corpo: «La rabbia che gli viene da tutto il corpo si raggruma nello stomaco. La nausea gli sale in gola [...]. Ha uno scatto di nervi, dà un calcio allo stipite e si fa male a un piede: il dolore lo calma» (81). Anni dopo, Sebastiano troverà le lettere della madre di Riccardo in un cassetto chiuso a chiave nella casa di Adamo¹⁹, e leggendole capirà il passato di Riccardo e anche il proprio. La riappacifica-

¹⁷ Adamo è un ex partigiano che alla fine della guerra aveva nascosto le armi in attesa di un momento favorevole a realizzare un ribaltamento del regime politico. Riccardo infine indicherà alle autorità dove queste armi si nascondono, chiudendo una ricerca durata decenni.

¹⁸ Il film di Calopresti è stato l'iniziatore di una serie di film e romanzi che si sono proposti di raccontare lo spettro della violenza politica degli anni Settanta e per tale motivo vi si fa qui riferimento.

¹⁹ «Come si fa a sapere qualcosa del terrorismo?» ha chiesto Seba a un professore della scuola. ‘Quale terrorismo?’ ha risposto l'altro. ‘Quello delle bombe’ ha insistito Seba, ‘della gente ammazzata’. ‘In Ita-

zione finale tra Riccardo e la madre avviene attraverso l'accettazione che l'*altro* è parte di sé, ma non a seguito di un percorso razionale, bensì istintivo, corporeo. Ciò accade dopo che Riccardo ha rivisto la madre in un vecchio filmato e ha notato un gesto, una carezza particolare, fatta con il dorso della mano, che la madre gli dava da bambino. Il ricordo riesce a riconciliarlo con la madre e dunque con il passato, il che gli consente di risponderle finalmente con una lettera pensata e non scritta²⁰ con la quale il romanzo emblematicamente si conclude. L'essere in grado finalmente di redigere questa risposta rivolta alla madre vorrebbe essere indice dell'avvenuta elaborazione del trauma dell'abbandono da parte di Riccardo: riconoscendo in sé i gesti della madre, egli ammette che essa è parte della sua stessa identità. Introiettandola ne supera il lutto della perdita. Infine, attraverso la lettera, verbalizza il trauma liberandosene. Il romanzo svolge una funzione simile tentando di riconciliare il lettore con il trauma collettivo del terrorismo attraverso la commozione prodotta dalla riappacificazione figlio-madre, reazione più fisica, sentimentale, che razionale. Eppure, volendo indurre il lettore al superamento del trauma del terrorismo, in realtà *Tuo figlio* ne ripropone la presenza tuttora spettrale nell'immaginario collettivo.

Anche nel breve romanzo di Geraldina Colotti intitolato *Il segreto* (2003), il trauma della violenza politica e la sua presenza spettrale nella società italiana sono centrali. Il romanzo di Colotti, poetessa ed ex-membro delle Brigate Rosse²¹, è stato pubblicato da Mondadori nella collana «Shorts» e dunque destinato a un pubblico molto giovane²², una scelta che già di per sé lascia trapelare un intento pedagogico, una volontà di spiegare e dunque di elaborare il trauma della violenza politica. Ambientato nel 1999, il romanzo narra la storia di una tredicenne, Scilla, che scopre di essere figlia di una terrorista che ha volutamente rinunciato al regime di semilibertà. Scilla è stata partorita in carcere e all'età di due anni è stata adottata dalla zia materna, Rosa, attraverso l'interessamento dello zio paterno, il parroco don Claudio. Scilla dunque porta già dalla nascita il marchio del trauma, dell'errore materno, che riaffiora a volte in vaghi ricordi e immagini di una prima infanzia reclusa. All'inizio del racconto scopriamo che la ragazza da un po' di tempo frequenta i ragazzi di un centro sociale autogestito quando, contemporaneamente, alcuni strani avvenimenti suscitano il suo interesse. Innanzitutto scopre nell'ufficio del parroco la copia di un saggio dell'autore svedese Pär Lagerkvist intitolato *La mia parola è no*. Il libro reca, sulla prima pagina, una frase tracciata con una grafia irregolare: «Conciliazione! Dovremmo conciliarci con i muri della prigione perché fuori tutto è verde, perché l'aria profuma di fiori? La mia parola è no. A Claudio. Vera» (Colotti 28). La conciliazione a

lia? 'In Italia'. Il Professore ha fatto un discorso lungo e complicato, c'era la DC e la Sinistra, la situazione internazionale... Insomma era una cosa che non si capiva neanche nei libri di scuola» (Villalta, 145). Sia in Villalta che in Colotti (come si vedrà) il giovane che ricorre all'istituzione atta a fornire una verità storiografica istituzionale e condivisa, resta deluso a dimostrazione che una memoria comune è ancora percepita come problematica, difficile da tramandare alle nuove generazioni.

²⁰ «Hai avuto ancora tempo per staccare una foglia di menta, stropicciarla con le dita, portarla alle labbra e respirarne forte l'odore? Hai avuto ancora un momento per girare intorno muovendo la gonna, come facevi quando volevi che anch'io ballassi con te? [...] Poi ho visto che portavi i nostri gesti con te. Una carezza lunga, di quelle che sai. Per sempre tuo figlio» (Villalta, 266).

²¹ Membro delle Brigate Rosse-UCC (Unione dei Comunisti combattenti), Colotti sta attualmente scontando una pena di 27 anni di carcere e dal 1996 ha ottenuto il permesso di lavoro esterno e successivamente il regime di semilibertà. Ha pubblicato libri e poesie. Per una breve biografia di Colotti, si veda il capitolo «Paola», in Bianconi.

²² «Bambini sopra gli 11 anni», come si legge sul retro di copertina.

cui il saggio di Lagerkvist, scritto nel 1927, si riferisce è quella dell'uomo con la vita e con Dio, in superamento di una concezione nichilista dell'esistenza umana.²³ Il testo di Lagerkvist esplora, tramite un linguaggio poetico, il tema dell'utopia, della prigione, del dolore, e stabilisce in un certo senso non solo il tono, ma anche l'ideologia del romanzo di Colotti, ossia una rivisitazione poetico-utopica della violenza politica degli anni Settanta-Ottanta.²⁴ In seguito, Scilla scopre delle lettere accatastate, mai aperte, all'interno di una stanza segreta e buia della propria abitazione. Leggendone alcune di nascosto, si insospettisce e, dopo avere compiuto alcune ricerche, ne intuisce finalmente la provenienza. La lettura delle missive, firmate sempre dalla fantomatica Vera, turbano la quotidianità della protagonista (e del lettore) agendo a vari livelli. Dal punto di vista emotivo mettono in gioco sentimenti legati alle relazioni familiari, dall'altro inducono allo sdegno civile per il disumano trattamento dei detenuti delle carceri. Nella lettera seguente si ritrova un'evidente ironia nei confronti del mondo carcerario, del suo linguaggio, del suo *panopticon* crudele, del suo intento redentivo di matrice religiosa, destinato a fallire:

Tesoro mio,

è arrivato l'inverno: un altro inverno lontano da te. L'umidità mi penetra nelle ossa e, nel quadratino di plexiglas che fa da specchio (nelle carceri speciali è proibito ogni oggetto 'potenzialmente pericoloso'), anche la mia faccia sembra spugnosa come uno strano fungo cresciuto al buio [...] Questo posto è pieno di telecamere da cui ci osservano uomini e donne in divisa, che al collo portano un foulard con la scritta 'vigilando redimere'. Ma quale redenzione, io vedo solo gesti meccanici, la routine di una fatica quotidiana che ci trasforma in oggetti [...] in prigione [...] non si guarisce nessuno, lo si rende solo inutile e cattivo. (51-52)

Le parole di Vera sembrano suggerire che, in assenza dello specchio, al rinchiuso sia negato persino l'atto di riflettersi e, dunque, riflettere sulla propria identità. Accanto a una visione negata, ossimoricamente si dispiega un apparato di forzosa visibilità, che però non mostra niente, non conduce ad alcuna comprensione dell'*altro*, del prigioniero, che viene al contrario sottoposto a un processo di reificazione, attraverso un goffo tentativo di cura e normalizzazione. Grazie a una ricerca riguardo alle carceri speciali condotta tramite internet, Scilla viene a conoscenza dell'esistenza delle Brigate Rosse. La ragazza comincia a fare domande e ottiene delle informazioni prima da Don Claudio, il quale le risponde contestualizzando gli eventi senza tuttavia entrare troppo nel merito della questione. Egli introduce il tema con l'espressione «anni bui», che ci riporta al topos dell'oscurità e della *visibilità*:

tu forse sei troppo giovane per saperlo, ma in questo paese ci sono stati **anni bui**. Terroristi di destra e servizi segreti deviati che mettevano le bombe e provocavano stragi. Non hai mai sentito parlare di quello che è successo in piazza Fontana a Milano, in piazza della

²³ Le parole citate sono infatti la parafrasi di una frase contenuta nel testo che così continua: «Dovremmo saziarci di quella nostalgia che la vita terrena chiama felicità? [...] Nulla placa la nostalgia dell'anima né il dolore né la gioia più profonda [...] Perché essere uomo è avere fame [...] di qualcosa che non esite» (Lagerkvist, 16).

²⁴ Tuttavia il termine (ri)conciliazione ha una duplice valenza, in quanto ha cessato di avere un senso puramente filosofico poiché nella contemporaneità lo si usa per indicare la necessità di superare conflitti e memorie traumatiche che impediscono l'evolversi moderno e maturo delle nazioni. Sulla questione si veda O'Leary, 165 e segg.

Loggia a Brescia, o alla stazione di Bologna? E, dall'altra parte, i brigatisti che sparavano e uccidevano anche loro, convinti di poter cambiare il mondo. Mai sentito parlare del sequestro Moro o di Bachelet? (26)²⁵

Non soddisfatta delle spiegazioni del prete, Scilla si rivolge alla propria insegnante che le offre, sebbene succintamente, la propria opinione in merito:

Bisognerebbe partire dal '68, e dal '69, c'erano tantissime manifestazioni, si parlava di rivoluzione. E c'era stata la strage di piazza Fontana [...] le Brigate Rosse erano un gruppo armato [...] all'inizio i suoi membri si erano presentati come i Robin Hood degli operai e facevano solo piccole azioni dimostrative; poi, nel corso degli anni cominciarono a sparare, 'in nome del comunismo e in difesa della classe operaia' e hanno fatto tanti danni [...] per me i brigatisti non sono stati dei rivoluzionari. Anche se avevano degli ideali, questo non giustifica certo le loro azioni. Se si vogliono cambiare le cose, bisogna farlo pacificamente. (26)

Attraverso la voce dell'insegnante è riproposta la tesi secondo cui la lotta armata di sinistra ebbe le sue radici nei movimenti del '68 e, inizialmente mossa da motivazioni idealistiche, poi si sclerotizzò in posizioni violente e compì azioni ingiustificate che non trovarono più il sostegno né degli operai né dell'ultrasinistra. La Professoressa Tiboni non utilizza il termine 'terrorista' per riferirsi alle Brigate Rosse (che definisce «gruppo armato»), mentre Don Claudio associa il termine 'terroristi' solo alla destra e al fenomeno stragista. La parola 'terrorista' viene così a indicare la violenza politica di destra mettendo in discussione la tendenza tipica dei media a utilizzare il termine solo per riferirsi alla violenza perpetrata da gruppi di sinistra. Anche quando Scilla incontra alcuni ex brigatisti presso un centro sociale e chiede a una di loro se anche lei sia «una terrorista», la donna risponde: «La nostra è una storia complicata, sai, non si può liquidare con questa parola» (80-81), così che, ancora una volta, il termine è rifiutato e problematizzato. Un altro ex brigatista, invece, spiega a Scilla che dopo diciotto anni ha finalmente rivisto il figlio durante il primo permesso, e con lui sta cercando di «recuperare il tempo perduto». Spinta così dall'idea che sia possibile riallacciare un dialogo con la generazione precedente, Scilla è invogliata a visitare finalmente la madre in carcere. Il romanzo si avvia alla conclusione con un invito all'indulgenza, espresso attraverso le strofe di una poesia citata da Vera in una delle lettere alla figlia Scilla: «Voi che sarete emersi dai gorgi/dove fummo travolti/pensate a noi con indulgenza». (87)²⁶ Nell'incontro tra le due che si svolge in carcere (Vera, alter ego di Colotti, a differenza di quest'ultima, non ha mai accettato di uscire dalla prigione), finalmente lo spettro diventa pienamente visibile, umano, concreto. Le due si rispecchiano l'una nell'altra e sembrano riconoscersi come parte di un'identità comune, come si nota nelle parole di Scilla: «Per prima cosa vedo i capelli: sono rossi come i miei, forse un po' più scuri, ricci e tagliati irregolarmente [...] assomiglia a me, o meglio, *sono io che assomiglio a lei*». (107)²⁷ Per Scilla, prima ancora che la visione della madre, l'ingresso nella prigione e l'iter di umiliazione che ha dovuto attraversare al suo interno, descritto nei dettagli dall'autrice, hanno rappresentato una sorta di rito iniziatico. Il suo percorso

²⁵ Mio il corsivo.

²⁶ In questo modo il romanzo si inserisce nel contesto di quelle opere che, come il film *La seconda volta* di Calopresti, proponevano una riflessione sulla possibilità di approvare una legge sull'indulto dei reati politici. Si veda al proposito Lombardi.

²⁷ Mio il corsivo.

di conoscenza avviene attraverso la *discesa agli inferi* del carcere. È lì che si compie l'incontro non solo con la propria storia personale, individuale, ossia con Vera (=la *verità*), ma anche con quella pubblica, collettiva, giungendo alla consapevolezza *storica* che «in Italia ci sono stati 6000 detenuti per motivi politici» (63). Lo spettro di Vera, moltiplicato seimila volte, sembra aleggiare non più solo sulla vita di Scilla, ma su quello della nazione intera, contro ogni tentativo di liquidare un'intera stagione storica come anomalia, come disfunzione o come un' 'escrescenza', un 'tumore'.²⁸ Auspicando la possibilità di un dialogo tra generazioni, si afferma la necessità di trasmettere attraverso la narrazione, l'esperienza del trauma; esso, infatti, divenuto 'dicibile', 'esprimibile', non sarà più corpo estraneo o spettro, ma sarà accettato come parte della storia, sia personale che collettiva, della nazione. Sia nel romanzo di Villalta che in quello di Colotti ritroviamo il topos della visibilità/invisibilità identificato da Derrida nel suo *Spectres de Marx* come caratteristico della presenza spettrale. Qui essa si manifesta tramite indizi, tracce scritte, in particolare *lettere*. La visibilità attraverso la lettera, in assenza della voce e del volto, afferma in altro modo la 'presenza', ma differisce temporalmente il momento del dialogo. In altri termini, la lettera permette visibilità/leggibilità *in absentia*, così da consentire l'apparizione dello spettro. Nel caso di Villalta e Colotti, la lettera, il più delle volte, tenta di spiegare una scelta esistenziale e politica, sebbene la distanza spaziale e temporale dall'interlocutore/lettore, costringa al monologo, al 'proclama', il quale, limitando altre spiegazioni, si concede la reticenza, l'elusività. La lettera, poiché genere letterario, è stato tradizionalmente strumento privilegiato nella comunicazione privata. Inserita nella narrazione romanzesca, contribuisce a spostare il discorso dal pubblico al personale. Già dall'epistolografia antica, lo scambio epistolare permette di istituire un *colloquium* con l'*amico*, proponendo un esempio di vita pedagogicamente più proficuo dell'insegnamento dottrinale.²⁹ Tuttavia, in questi romanzi la lettera non prevede *risposta*, fatica a mettere in atto una *corrispondenza*, e piuttosto è indice di un colloquio interrotto, è portatrice di trauma. In questo essere segno di un'impossibilità al dialogo, la lettera è, nel caso di Villalta, segno di un'educazione spirituale mancata, sintomo di un atto mancato. Nel romanzo di Colotti, invece, esiste la fiducia nella possibilità di riattivare una comunicazione, una conoscenza reciproca e dunque di restituire un valore al passato. In ogni caso l'inserzione di lettere risponde all'esigenza di riportare il racconto del *trauma* dal pubblico al privato, al familiare. Dal punto di vista narrativo e da quello simbolico, sia in Villalta sia in Colotti, ciò che è nascosto (rimosso) deve ritornare alla luce per essere rielaborato. Dunque, a livello inconscio il ricondurre il tema della violenza politica a una dimensione privata non impedisce che il trauma emerga e sovverta l'ordine apparente delle relazioni tra i personaggi. Il privilegiare la dimensione privata, che a livello superficiale potrebbe apparire come una strategia per evitare il confronto con le ramificazioni politiche e collettive della violenza, in realtà finisce per mettere maggiormente in luce le conseguenze traumatiche della violenza rispetto ad altre tipologie di narrazione.³⁰ In questo senso, le

²⁸Secondo Demetrio Paolin, d'altro canto, questa «idea martirologica [...] possiede in sé la rimozione del nemico». Al lettore infatti non è dato sapere quale delitto abbia commesso Vera. Si veda: Paolin, Demetrio. *Una tragedia negata*.

²⁹ Si pensi ad esempio alle *Epistole a Lucilio* di Seneca.

³⁰ Romanzi e film, secondo alcuni studiosi, potrebbero fornire una sorta di «discorso reciproco (tra vittima/comunità e terrorista/prigioniero) che serve come modello su come il trauma e la violenza degli anni di piombo potrebbero finalmente essere superati» e ricostruirebbero il passato «attraverso la

idee espresse da Dominick LaCapra sono utili per comprendere i limiti della storiografia e, per contro, l'apporto che le narrazioni di finzione possono fornire nel cogliere il senso di un'epoca: «narratives in fiction may also involve truth claims on a structural or general level by providing insight into phenomena [...] by offering a reading of a process or period, or by giving at least a plausible 'feel' for experience and emotion which may be difficult to arrive at through restricted documentary methods». (LaCapra 13)

Altri due romanzi dell'inizio del nuovo millennio si confrontano la violenza politica, la psicanalisi, e i particolare sul tema del doppio. Nel primo, *La guerra di Nora* (2003) di Antonella Tavassi La Greca, il trauma della violenza politica e il tema del perdono, così come quello della famiglia, sono centrali. Il tema della lotta armata viene presentato dal punto di vista di Nora, una ex-terrorista che dopo vari anni passati in Francia torna in Italia, a Roma, per incontrare il padre morente. Rientrando dall'esilio, Nora tenta inizialmente di riallacciare i rapporti con Luca, il vecchio compagno di vita e di lotta, il quale sta scontando la condanna per un omicidio 'politico' in realtà commesso da Nora, del quale si è addossato la colpa per amore e lealtà. Luca, che gode del regime di semi-libertà, lavora di giorno fuori dal carcere (come la Lisa Venturi del film di Calopresti). Il racconto dell'incontro tra i due vorrebbe aprire uno squarcio sia sulla realtà dell'esilio che su quella della prigionia. Nel romanzo, coloro che si sono rifugiati in Francia sono descritti spesso nell'atto di riflettere sulle scelte passate e sulla loro condizione attuale, caratterizzata da uno stato di sospensione e incertezza in un paese straniero che seppure li abbia 'salvati', li condanna a restare 'fuori' dalla Nazione e dalla Storia. Questi rifugiati hanno smarrito il senso delle loro scelte passate e si aggirano come fantasmi in un altrove tanto geografico quanto mentale. Al contrario, i personaggi che Nora incontra a Roma, ex detenuti e simpatizzanti della lotta armata, sono nuovamente in fermento per una possibile ripresa delle azioni, ripresa che per alcuni di loro, Luca incluso, avrebbe lo scopo di restituire un significato al loro passato. Se l'inizio del romanzo sembra proporsi come una riflessione storica sulla violenza politica, esso vira poi sul versante privato della storia di Nora, entrando in una dimensione psicologica, anzi psicoanalitica, per cui la distinzione tra dramma pubblico e privato si complica. Innanzitutto emergono i grossi problemi di comunicazione di Nora con la madre, descritta in modo molto critico come una *parvenue*, e poi il rapporto morboso con la sorella gemella Tosca, la quale ha incarnato alla perfezione tutte le aspirazioni paterne, sia nella scelta professionale (fa l'archeologa) sia nella passione per la musica (suona il pianoforte come il padre). Si scopre, dunque, che il nome di Nora era in origine Norma, ma la donna, per ripicca contro il padre melomane, lo aveva modificato cancellando la «m». Attribuendosi un nuovo nome, Nora si era ricreata un'identità propria, autonoma dalla famiglia e dal suo ambiente borghese, e al contempo aveva sancito la propria opposizione alla 'norma'. Il rapporto di Nora con Tosca è ambivalente, a volte simbiotico a volte antagonistico, come emerge dalle riflessioni che confida al suo psicoanalista parigino, Fernand. Alla fine del romanzo Nora si uccide, incapace di sostenere il peso dell'omicidio commesso, schiacciata dall'impossibilità di ricordare i motivi per cui ha compiuto quel gesto, e dunque convinta di aver smarrito il senso ultimo della propria vicenda esistenziale. Il sentimento costante di Nora è la non appartenenza, il distacco. Sia parlando con Luca, sia leggendo il giornale su cui lui scrive, essa non era riuscita a provare nessun coinvolgimento con gli ex-terroristi:

narrazione, nel tentativo di offrire una memoria condivisibile degli anni di piombo». Si veda O'Leary 166, 167. O'Leary fa riferimento alle riflessioni di Caviglia e Cecchini.

Trovo molte copie della rivista degli ex detenuti [...]. Il giornale parla di ecologia, di reinserimento dei detenuti, pubblica offerte e domande di lavoro [...]. I tasti su cui batte sono due: la solitudine e la difficoltà a essere accettati per chi è stato in carcere, a maggior ragione se ne è uscito solo *part time*, e l'esigenza di *chiudere i conti del terrorismo*, con un'amnistia, una sanatoria di qualche tipo. *La guerra è finita* – si dice in un articolo – *ma nessuno ha firmato ancora la pace*. La vecchia *ferita* brucia ancora. (Tavassi La Greca 94)³¹

I problemi evidenziati nella rivista sono gli stessi messi in luce dalle altre opere sul terrorismo, ossia la necessità di una 'riconciliazione' nazionale (si pensi all'invito alla «conciliazione» in Colotti) che rappresenti un'elaborazione del trauma del terrorismo, (definito come «ferita», termine che etimologicamente è all'origine della parola stessa «trauma»). Nel romanzo di Tavassi La Greca, il trauma della lotta politica non risulta essere stato ancora elaborato a livello istituzionale né affrontato completamente dalla collettività. Il terrorismo è 'ferita' aperta, ma nel romanzo non è data alcuna speranza di soluzione. Si intuisce che Luca ritornerà ad essere coinvolto nella nuova ondata di terrorismo, mentre Nora metterà fine alla propria vita per sfuggire a un opprimente senso di colpa, al ricordo ossessivo dell'evento traumatico dell'uccisione commessa. L'episodio dell'attentato terroristico compiuto da Luca e Nora ritorna nella narrazione scatenato dalla visione dei luoghi in cui è stato commesso, dai colori della memoria (il grigio e il rosso). Il riproporsi dell'evento ricorda il modo in cui, nel film di Michele Soavi *Arrivederci amore, ciao* (2005) il protagonista 'rivede' all'improvviso la scena dell'esplosione da lui provocata anni prima. È molto chiaro qui che, come per il protagonista del film di Soavi, il trauma è sia ferita ricevuta che inflitta. Come si è detto, l'alternativa alla scelta esistenziale di Nora è incarnata dalla sorella Tosca. Il rapporto antagonistico con la sorella si rivela in realtà frutto o causa di uno sdoppiamento di personalità. Il lettore scopre, infatti, che Tosca non esiste, non è mai esistita, è una creazione della mente di Nora (che in realtà era figlia unica) per punirsi di non avere accondisceso alle attese paterne. Il dramma di Nora e della sua generazione è forse proprio quello di restare cristallizzati nel rimpianto di avere compiuto in passato delle scelte eversive, un rimpianto che impedisce di affrontare il presente se non ripetendo gesti già effettuati. Luca, infatti, dà il suo appoggio ai nuovi terroristi per giustificare a se stesso le sue scelte passate, mentre Nora, come Orfeo, il cui mito è spesso ricordato nel romanzo, guarda indietro invece che avanti disobbedendo fatalmente all'ingiunzione divina. La società in cui Luca e Nora si muovono, invece di elaborare il lutto e 'firmare la pace', sembra inconsciamente riprodurre le stesse condizioni socio-politiche favorevoli a un ritorno della lotta armata. La sopravvivenza stessa degli ex-terroristi, il loro reinserimento nella società, la loro 'visibilità' (si pensi alla Lisa del film di Calopresti) è percepito dalla collettività come un problema, come un costante memento della *crisi* che è stata vissuta e che non si riesce a superare. Nel romanzo, inoltre, è messa in luce la problematicità dell'istituzione familiare, incapace di incanalare le pulsioni in modo non violento. È evidente che la scelta di Nora di adottare la violenza politica non è solo stata fatta contro le istituzioni, ma anche e soprattutto contro la generazione precedente (in questo caso specifico la relazione di genere è importante: nel romanzo è sottolineata la forte opposizione di Nora alla figura materna). Da questo punto di vista valgono le riflessioni già esposte all'inizio sulla frattura generazionale e familiare che sottende il problema del terrorismo. L'impiego notevole di riferimenti alla psicoanalisi e la presen-

³¹ Mio il corsivo.

za stessa di un personaggio come Fernand (lo psicoanalista francese, ex-amante di Nora) impone nel testo, a vari livelli, il paradigma psicoanalitico come centrale nella comprensione del passato storico che riemerge. Il senso ultimo del romanzo, a detta dell'autrice³², sarebbe una ponderazione sull'irreversibilità del gesto violento per cui, dostoevskijamente, è difficile per chi l'ha commesso continuare l'esistenza come se non fosse avvenuto. Il senso de *La Guerra di Nora* va cercato, riteniamo, ben oltre questa posizione, la quale sembra eludere una riflessione sul passato che sia anche storico-politica. Il trauma collettivo, per essere superato, deve essere rielaborato e non ripetuto, mentre la violenza che Nora compie su se stessa alla fine del romanzo indica una necessità incontrollabile di ripetere il gesto violento, autodistruttivo, di non poter andare oltre. La «guerra di Nora» è persa in partenza poiché le sue stesse ragioni sono divenute incomprensibili, fossero esse motivazioni personali o ideologiche. In questo senso la disfatta di Nora è, in qualche modo, speculare a quella di Sajevo, personaggio del film di Calopresti, poiché mostra l'impossibilità di individuare e accettare le colpe e di superare il trauma attraverso una narrazione condivisa, sia a livello individuale, personale, che collettivo, pubblico. Sia Sajevo che Nora sono ancorati alla violenza perpetrata e subita come unica identità possibile. In questo senso riproducono posizioni assunte dalle istituzioni e dalla sfera pubblica, posizioni che rendono difficile qualsiasi riconciliazione.

Nel romanzo di Francesca D'Aloja *Il sogno cattivo* (2006) si ripresentano molti dei temi affrontati in *La guerra di Nora*, dalla presenza di due figure femminili le cui vicende si sdoppiano, al ricorso alla psicanalisi, alla presenza di personaggi maschili che vivono in carcere, ai riferimenti all'esilio parigino. Anche il nome della protagonista, Penelope, è rappresentativo come quello di Nora: si potrebbe, infatti, interpretarla come una versione al femminile del personaggio di Ulisse che ne segnala la predisposizione alla ricerca, a volte drammatica, di un'identità sconvolta dal trauma. Eppure il tono e la conclusione del romanzo di D'Aloja sono molto diversi. All'inizio del romanzo siamo nel 1978 e Penelope, diciassettenne, perde il padre a causa di un incidente.³³ Perderà di lì a poco anche la madre, suicida, e subito dopo anche la sua migliore amica, Margherita, entrata a far parte di un gruppo eversivo. Margherita aveva cercato aiuto presso Penelope la quale però si era rifiutata di nascondere delle armi come Margherita le aveva chiesto. Da quel momento Penelope perde le tracce della sua migliore amica fino a rincontrarla a Parigi dopo diciassette anni, nella seconda metà degli anni '90, epoca in cui è ambientata la seconda parte del romanzo. Penelope scoprirà che Margherita vive con il figlio adolescente Emmanuel, figlio del suo ex-compagno di vita e di lotte clandestine, Emanuele Serventi. L'esperienza del carcere è determinante per Penelope. All'inizio degli anni Novanta, vinta la sua dipendenza dall'eroina e alla ricerca delle tracce di Margherita, aveva deciso di svolgere un'attività di volontariato presso il carcere di Rebibbia, a Roma, allo scopo di

³² Afferma l'autrice: «Per Nora [non ci sono vie d'uscita]. Altri che hanno vissuto un'esperienza simile alla sua una via d'uscita l'hanno trovata, o sperano di trovarla. Naturalmente le strade che si aprono davanti a noi sono infinite e infinite le casualità che possono cambiare le nostre storie, che possono portarci all'accettazione delle nostre colpe, al superamento di certe scelte. Io sono convinta (come lo era già Dostoevskij) che per chi ha ucciso un uomo è molto difficile andare oltre». (Petralia)

³³ Cosa di cui si sente colpevole dal momento che non ha potuto salvarlo con una trasfusione in quanto non ha risposto alla chiamata telefonica dell'ospedale arrivata proprio nell'istante in cui stava perdendo la verginità con un compagno di classe in casa. Sebbene narrativamente forzato, l'episodio contribuisce alla costruzione del senso di colpa che caratterizza il personaggio di Penelope in tutto il romanzo e che la spinge a cercare, e poi rifiutare, la psicanalisi.

conoscere Riccardo Serventi. Serventi, ex-capo di un gruppo terroristico chiamato Nucleo Armato Combattente, lo stesso di Margherita, diventa amico di Penelope e le confida il suo odio per il fratello gemello Emanuele, che, allora fidanzato di Margherita, lo aveva tradito provocando la sua cattura.³⁴ Tra Riccardo e Penelope nasce un'amicizia che poi sfocia in una relazione sentimentale. Penelope è presentata come una donna fragile che, attraverso i traumi subiti e la loro elaborazione, acquista una nuova fiducia in sé stessa e nella vita. La fuga di Margherita era stata per Penelope motivo di trauma: «quella fuga aveva lasciato un segno, una *ferita* che non riusciva a rimarginarsi» (D'Aloja 45).³⁵ Da quel momento Penelope aveva vissuto nel senso di colpa per non aver aiutato Margherita, un sentimento ambiguo, in quanto accettare di nasconderle le armi avrebbe significato non tanto aiutarla ad allontanarsi dalla lotta armata quanto divenire sua complice. Il periodo successivo ai traumi della perdita dei genitori e dell'amica induce Penelope a un totale ripiegamento su di sé, un atteggiamento sottolineato dalla decisione di sperimentare l'uso dell'eroina. È un periodo nel quale evita di confrontarsi con la realtà della sua generazione e ricorda con nostalgia gli anni Settanta e la sua adolescenza. Tuttavia negli anni Novanta, dopo un lungo distacco dal mondo, Penelope si rende conto che per superare l'*impasse* in cui si trova, deve recuperare proprio il passato affrontandolo, invece di sfuggirgli. Decide di intraprendere un viaggio 'dantesco', ossia di scendere nel «girone» (46) del carcere per ritrovare i protagonisti di quel periodo che inutilmente aveva rimosso (in questo ricorda il personaggio di Scilla, in *Il Segreto*). Ricostruendo una storia collettiva che aveva fino a quel momento evitato, ritroverà la propria identità poiché recuperare il passato affrontandone i fantasmi è ormai necessario alla sua stessa sopravvivenza. Nel suo percorso di ricerca si lega prima a Emanuele, il quale, grazie alla collaborazione con le forze dell'ordine, è stato rilasciato e vive nascosto con un nuovo nome. In seguito al suo suicidio per overdose di eroina, Penelope si lega a Riccardo da cui ha un figlio. In occasione dell'uscita di Riccardo dal carcere grazie alla semi-libertà, gli rivelerà la nascita del piccolo Nicola. Il bambino nato dal suo incontro con l'ex-terrorista è una figura molto simbolica. Penelope non solo ha raggiunto consapevolezza di sé grazie allo scavo nel passato della sua storia personale, ma anche grazie alla comprensione delle motivazioni 'storiche' che hanno indotto Margherita, Riccardo ed Emanuele a entrare nell'illegalità. Il romanzo vorrebbe scandagliare l'epoca degli anni Settanta, caratterizzata dalla violenza politica sia di destra sia di sinistra, dando voce a personaggi 'cattivi', come se inserendo le loro vicende e i loro gesti violenti nel contesto storico in qualche modo si riducessero le loro responsabilità. Ciò è evidente per esempio nelle spiegazioni che Emanuele offre a Penelope:

Era pieno di gente così all'epoca, di pazzi che non vedevano l'ora di avere una scusa per sfogare i loro istinti omicidi. Anch'io ero così, sarebbe ipocrita negarlo. Se potessi spiegarti perché, avrei risolto i miei problemi [...]. Sono anni che cerco di trovare una ragione. La nostra avventura andrebbe analizzata in un convegno di psichiatria prima che in un'aula di

³⁴ Nel romanzo vi sono molti richiami a persone e fatti reali: i fratelli Serventi richiamano alla mente i fratelli Fioravanti, di cui Valerio era capo dei NAR (Nuclei Armati Rivoluzionari). Incarcerato con la compagna Francesca Mambro, ora è in regime di semi-libertà. Valerio e Francesca sono ringraziati alla fine del libro. Un'episodio del libro, invece, ricorda la morte della studentessa di diciannove anni Giorgiana Masi, avvenuta ad opera della polizia nel maggio del 1977. La scrittura di D'Aloja è scaturita da una sua reale esperienza a Rebibbia durante la quale ha girato il docu-film *Piccoli Ergastoli* (1997), che segnala una particolare attrazione per l'universo carcerario da parte della scrittrice-attrice.

³⁵ Mio il corsivo.

tribunale. È difficile spiegare quello che succedeva dentro di noi e non voglio cercare nessun tipo di attenuante. Non eravamo certo dei bravi ragazzi, sicuramente non avevamo la vocazione alla santità. Io sono stato posseduto dal male, Penelope, e ti assicuro che quella condizione diabolica aveva in sé qualcosa di incredibilmente potente (116).

Nel discorso di Emanuele la responsabilità individuale delle azioni criminose è ammessa, seppure inserita nel contesto epocale. Il suo discorso, ad esempio, prosegue facendo riferimento alla «mistica del suicidio [...] tanto in voga all'epoca» (116), in cui il gesto violento è attribuito a un'attrazione per il male e alla megalomania. Così, privato di una riconoscibile dimensione ideologica, lo spettro della violenza politica può essere accettato dalla protagonista che mette in atto, sebbene a livello privato e individuale, quella 'riconciliazione' auspicata, seppure a livello pubblico, come si è visto, in altre opere narrative e cinematografiche. Se per Nora la guerra con lo spettro della violenza politica era una guerra irrimediabilmente persa, per Penelope invece alla fine è vinta. Il sogno cattivo del titolo, l'utopia sbagliata, non si è avverato e, lontano nel tempo, sembra avere quella qualità onirica che lo mantiene in una realtà *altra*. Il personaggio di Margherita non mostra alcun pentimento, ma solo un senso di nostalgia. Ha avuto un figlio anch'essa, ma da Emanuele, diciassette anni prima (a riconferma che generando un figlio si 'rigenera' anche il passato, secondo l'ideologia del romanzo) e, rifugiata in Francia, non ha mai avuto rimorsi. Ricordando il suo incontro quasi vent'anni prima con Emanuele, afferma: «se non fosse stato per lui non sarei mai entrata a far parte del gruppo [...] e io sarei tornata a casa a testa bassa. Ma non è andata così, per fortuna [...]. Ti stupisce che io dica per fortuna?» (286). Margherita prosegue fornendo all'amica (e al lettore) una sorta di spiegazione:

Per fortuna comunque lo dico adesso, perché nei due anni in cui mi sono battuta in quella... Avventura? ... Follia? Non so, sono anni che cerco la definizione adatta, [...] ci sono stati dei momenti terribili, in cui non sapevo più chi fossi e cosa stessi facendo. Eravamo presi in un vortice di odio, violenza, eccitazione, senso di onnipotenza che ci faceva superare ogni limite, abbiamo fatto cose che a ripensarci oggi mi vengono i brividi. Io poi ero contaminata da una sostanza ancora più potente: ero innamorata. Ero innamorata pazza di Emanuele, e lui di me. E questo mi faceva sentire immortale. Non immagini che combustione micidiale tutti questi elementi possono provocare in una ragazza di diciotto anni [...]. Non vuole essere una giustificazione, a diciotto anni si può anche essere saggi, e giusti, e intelligenti [...]. Ecco, a molti di noi è mancata l'intelligenza... ma da quando ho saputo di essere incinta sono stata posseduta... da una forza benevola che ancora mi accompagna (286-287).

Spostata sul piano esistenziale, la lotta armata diventa 'esperienza' individuale, percorso personale, ancora una volta svuotato di vero contenuto ideologico. La maternità riconduce il tutto su un livello diverso, mistico («sono stata posseduta»). Alla domanda di Penelope sul perché non sia tornata in Italia a costituirsi e a chiarire le proprie responsabilità con la collettività, Margherita risponde affermando di non aver ucciso mai nessuno. Riferendosi ancora alla sua condizione di madre, una condizione biologica talmente 'particolare' da trascendere ogni ideologia, finisce con un'invettiva contro lo stato-nazione, non articolata ma solo accennata:

Non ho niente di cui pentirmi. Non sarei mai tornata, prima di tutto perché ho un figlio, e anche se avessi fatto poca galera me lo dici, tu, dove sarebbe finito mio figlio? Me

L'avrebbero tolto. E poi vuoi sapere una cosa? Non è la galera che mi fa paura, ma l'Italia [...]. A me l'Italia non interessa più, è un paese che non ha più niente da dire. (290)

Secondo Margherita, l'Italia, come un individuo bloccato da un'esperienza traumatica, è un paese privato della sua *voce* dunque della capacità di esprimere gli impulsi e i bisogni dei suoi cittadini, un paese le cui istituzioni e la cui popolazione non sono in grado di rielaborare il lutto e di uscire da uno stato di arretratezza culturale come invece ha saputo fare la Francia, paese in cui lei vive. Nel romanzo spetta invece a Penelope tentare di 'dare voce' al passato attraverso un gesto conciliatorio, che sia cioè capace di reintegrare il passato nella memoria collettiva, in quella «narrative memory»³⁶ funzionale affinché il passato sia letto in modo coerente e dunque riconosciuto come parte di un'identità. Il figlio che Penelope ha da Riccardo, grazie al quale spera di restituire fiducia nel futuro a lui e a sé stessa, rappresenta l'auspicio di un superamento delle ferite e delle conseguenze della violenza politica, del 'sogno cattivo' che ha segnato una generazione. L'invito è a recuperare il passato per riuscire in fondo a staccarsene, superandone il trauma. Solo in questo modo potrà 'nascere' un nuovo presente, o, in senso più ampio, una nuova nazione. Tale progetto si fonda sull'idea che sia possibile raggiungere una verità condivisibile sugli eventi in questione da trasmettere alle nuove generazioni, ma il recupero di una memoria condivisa è, forse, ancora lontano.

Bibliografia

- Alexander, Jeffrey et al. *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley: University of California Press, 2004. Stampa.
- Arthur, Neil J. *National Trauma and Collective Memory*. Armonk: M.E.Sharpe. 1991. Stampa.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida. Reflections on Photography*. Trad. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1981. Stampa.
- Betta, Emmanuel e Enrica Capussotti. "Il buono, il brutto, il cattivo": l'epica dei movimenti tra storia e memoria". *Genesis* 3. 1 (2004): 113-123. Stampa.
- Bianconi, Giovanni. *Mi dichiaro prigioniero politico. Storia delle Brigate rosse*. Torino: Einaudi, 2003. Stampa.
- Bravo, Anna e Giovanna Fiume. "Introduzione: il tema". *Genesis. Rivista della Società Italiana delle Storiche* 3.1 (2004): 5-15. Stampa.
- Butler, Judith. *Prekarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso, 2004. Stampa.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed experience. Trauma, Narrative and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996. Stampa.

³⁶ Si veda Janet.

- Caruth, Cathy ed. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995. Stampa
- Caviglia, Francesco e Leonardo Cecchini: "A quest for dialogism: looking back at Italian political violence in the '70s". *Constructing History, Society and Politics in Discourse: Multimodal Approaches*. Ed. Torben Vestergaard. Aalborg: Aalborg University Press, 2009: 127-149. Stampa.
- Colotti, Geraldina. *Il segreto*. Milano: Mondadori, 2003. Stampa.
- Derrida, Jacques. *Spectres de Marx*. Paris: Éditions Galilée, 1993. Stampa.
- Dai Pra', Silvia. "Lo sterminato romanzo degli anni Settanta". *Lo Straniero* 60 (Giugno 2005). Web.
- D'Aloja, Francesca. *Il sogno cattivo*. Milano: Mondadori 2006. Stampa.
- De Luna, Giovanni. *Le ragioni di un decennio: 1969-1979: militanza, violenza, sconfitta, memoria*. Milano: Feltrinelli, 2009. Stampa.
- Foot, John. *Italy's divided memory*. New York, London: Palgrave Macmillan, 2010. Stampa.
- Freud, Sigmund. «Mourning and Melancholia». *SE* vol.14. London: Hogart Press, 1917: 243-58. Stampa.
- . "The Uncanny". *SE* vol.17. London: Hogart Press, 1919: 219-52. Stampa.
- Glynn, Ruth: "Trauma on the Line: Terrorism and Testimony in the anni di piombo". *The Value of Literature in and after the Seventies: The Case of Italy and Portugal*. Eds. Monica Jansen e Paula Jordão. Italianistica Ultraiectiona, 2006: 318-335. Web.
- Gordon, Avery F. *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. Stampa.
- Henninger, Max. "Recurrence, Retrieval, Spectrality: History and the Promise of Justice in Adriano Sofri's *L'Ombra di Moro*". *Italian Culture* 22.1 (2004): 115-136. Stampa.
- Janet, Pierre. *L'évolution de la mémoire et la notion du temps*. Paris: Cahine, 1984. Stampa.
- Kaplan, E. Ann. *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2005. Stampa.
- Labanyi, Jo. "Engaging with Ghosts; or, Theorizing Culture in Modern Spain". *Constructing Identity in Contemporary Spain*. Ed. Jo Labanyi. Oxford: Oxford University Press, 2002: 1-14. Stampa.
- LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2001. Stampa.
- Lagerkvist, Pär. *La mia parola è no*. Milano: Iperborea, 1997. Stampa.
- Lombardi, Giancarlo. "Unforgiven: Revisiting Political Terrorism in *La Seconda Volta*". *Italica* 77.2 (2000): 199-213. Stampa.
- O'Leary, Alan. *Tragedia all'italiana. Cinema e terrorismo tra Moro e memoria*. Tissi: Angelica, 2007. Stampa.
- Onofri, Massimo. "Gli anni di piombo visti da un figlio". *Diario*, 19 marzo 2004. Stampa.

- Paolin, Demetrio. *Una tragedia negata. Il racconto degli anni di piombo nella narrativa italiana*. Nuoro: Il Maestrale, 2008. Stampa.
- Petralia, Giuseppe. "Intervista a Antonella Tavassi La Greca". *Belice.it*. Web dicembre 2009. <<http://www.antala.it/stampa.html>>.
- Raboni, Giovanni. "Tuo figlio". *Corriere della sera*. 2 febbraio 2004. Stampa.
- Smelser, Neil J. "Psychological Trauma and Cultural Trauma". *Cultural Trauma and Collective Identity*. Jeffrey C. Alexander et al., eds. Berkeley: University of California Press, 2004: 31-59.
- Tavassi La Greca, Antonella. *La guerra di Nora*. Venezia: Marsilio, 2003. Stampa.
- Villalta, Gian Mario. *Tuo figlio*. Mondadori, 2004. Stampa.
- "Vittime terrorismo, è la giornata della memoria". *La repubblica*. 9 maggio 2007. Web.