

La guerra interdotta: Il campo 29 di Sergio Antonielli

Marie Louise Crippa
Università degli Studi di Milano
marie.crippa@unimi.it

Il campo 29 is the debut as novelist of Sergio Antonielli. It was published in Milan in 1949 by "Edizioni Europee" and in 1976 by "Editori Riuniti". The novel tells the personal experience of imprisonment in British Raj during the Second World War with other ten thousand Italian officers.

Through the analysis of the text and documents from the archives of the author, stored in the Centro Apice, I would like to discuss the techniques of composition that make this work a peculiar case in the post-world war literary system. Antonielli, forcing himself to overcome the tragedy suffered, commits to the writing a dual purpose: to avoid mere "documentarismo" without overindulging in the romance, and to take the advantage of the exceptional nature of his experience to create a work that exceed all individual and historical contingencies. In respect of these moral and stylistic imperatives, the writer refuses the autobiography and chooses a choral intonation, different from sentimental style, typical of other writers involved in the literature of war. His critic studies and the introductions, written by author for two editions, show distinct interpretations about his work and about typical methods and category of neorealist literature: document, diary, autobiographical novel.

The story does not give way to political disquisitions or to sentimental parenthesis, but it consists of representation of the life in prison camps. A "city of prisoners" comes alive, where coexist vices and virtues of the normal society, and where the war is banned.

La guerra, sinonimo di morte e distruzione, ha dato vita ad una ricca produzione letteraria catalizzando l'interesse di prosatori e poeti, che l'hanno mitizzata e ridicolizzata, celebrata e rinnegata, testimoniata e immaginata, a volte persino interdotta. È questo il caso della prima opera narrativa di Sergio Antonielli, *Il campo 29*, che non offre il racconto militarmente partecipato di gesta eroiche, o presunte tali, né la denuncia sofferta delle angherie subite, bensì la cronaca di un «esito mediocre», risultato di una battaglia altrettanto mediocre. Il libro narra della prigionia in India di circa diecimila ufficiali italiani durante la seconda guerra mondiale: un'esperienza in-

gloriosa dal punto di vista e umano e politico, un fatto storico ancora poco noto ai più, forse oscurato dai crimini che insanguinarono quegli anni, primi fra tutti i lager nazi-fascisti; forse sprofondato nella stessa dimensione a-temporale e a-storica alla quale erano costretti i prigionieri. Del resto, come scriverà l'autore nella nota introduttiva alla seconda edizione del libro, nel 1976: «La guerra e la politica appartenevano ai vivi. Noi non eravamo né vivi né morti¹».

Sergio Antonielli venne catturato dagli inglesi ad El Alamein nel 1942 e imprigionato per quattro anni nei campi di Yol, nell'India settentrionale, ai piedi della catena dell'Hi-



Gilgameš

01 > 76

malaya, insieme ad altre migliaia di ufficiali italiani, combattenti e logistici, caratterizzati dalle più disparate provenienze geografiche ed estrazioni sociali. Difficile quindi non leggere il suo nome in quello del sottotenente Massimo Venturi, protagonista del libro e punto di vista privilegiato attraverso il quale viene condotta la narrazione della vita all'interno dei campi, l'ordinaria lotta dell'uomo per resistere a condizioni eccezionali, a quel *Campo 29* che esisteva solo nel gergo dei prigionieri ad indicare la morte. Il libro venne scritto nel 1947, come testimonia il manoscritto conservato presso il Centro Apice, segnalato ancora inedito al Premio Libera Stampa di Lugano e, pubblicato nel 1949 a Milano presso le Edizioni europee, venne poi insignito del "Premio Bagutta per il reduce".

L'opera si costruisce, in un certo senso, su un paradosso: il protagonista rimarca più volte che, all'interno del perimetro del filo spinato, è impossibile dare forma ad una letteratura viva e sana, e che persino la poesia, il mezzo per eccellenza della libera espressione artistica, può ridursi solo ad un «faccia a faccia con la follia». La scrittura appare contesa fra due forze: da una parte l'urgenza dell'esperienza personale che ha portato l'autore a scrivere il libro, per dirla con parole sue, «tutto

d'un fiato»; dall'altra un sottile studio di stile capace di tradurre un documento in un'opera letteraria. È in nome di questa "traduzione" che l'autore rifiuta la dimensione autobiografica e i toni intimistico-psicologici, che caratterizzano le testimonianze di altri scrittori impegnati sul fronte di guerra, e ascrive alla sua opera una rielaborazione del mero fatto realistico: «male illudersi che l'eccezionalità del vissuto garantisca o giustifichi il risultato. Di avere una storia degna di essere raccontata lo avevano creduto tutti durante la guerra. Ma un conto è la vita e un conto è la letteratura.»²

Senza concedere spazio né a disquisizioni di ordine politico, né a commenti psicologistici, una voce fuori campo conduce la narrazione, adottando come punto di vista privilegiato quello del sottotenente Massimo Venturi, che si rivela non un protagonista ma piuttosto un testimone. Alla voce solitaria che prende slancio in un'occasione tanto eccezionale come quella della prigionia, nella quale il dramma interiore sovrasta le dinamiche di realtà, Antonielli predilige un tono corale e una caratterizzazione dei personaggi che si affidi alla materialità dei gesti ed al loro interagire. È questo uno dei tratti più apprezzati dalla critica:

le tentazioni del simbolismo vengono saviamente evitate, e anche dove l'autore cede con naturalezza la pagina alle confessioni più intime dei personaggi (il tenente Venturi o il capitano Bersezio), c'è sempre quell'accorto e misurato realismo che sa mantenere il lettore incatenato a quella squallida tristezza della prigionia che costituisce il tema fondamentale del libro. Ne deriva anzi una icasticità narrativa che si realizza particolarmente nella raffigurazione delle "persone" le quali, per quanto siano evidentemente tratte da ricordi personali, pure hanno spesso una compiuta oggettività³.

Ecco allora che accanto alla storia del sottotenente Massimo Venturi, prende corpo la vicenda di Spallanzani, Angelica, Carbotti, Vinciguerra, e soprattutto degli amici Bersezio e Diego. È dall'icasticità narrativa di queste figure e dal loro interagire che acquista forza il ritratto di una società nata in condizioni in cui sembrava negata la possibilità di vivere persino secondo principi elementari.

Lontano dai campi di battaglia dove si svolge la storia e soprattutto dalla patria dove abita la "normalità", prende forma così la rappresentazione di una vera e propria comunità nella quale rivivono vizi e virtù della società lasciata partendo per il fronte.

Dopo aver sperimentato la guerra, le luride navi e i terribili treni che hanno costella-



Gilgameš

01 > 77

to il viaggio infernale fino all'India, i campi non possono che apparire un rifugio ai prigionieri. «Pareva di aver ritrovato la civiltà, l'Italia, la famiglia⁴». Il disperato bisogno di ritrovare una qualche normalità, l'istinto alla sopravvivenza e la naturale propensione all'aggregazione, fanno sì che si istituisca all'interno dei campi una forma di società, una specie di città nella quale svolgere le vecchie attività o scoprire vocazioni riposte. I primi mesi passano sotto il segno di una ritrovata quiete, nella quale, lontano ormai dal frastuono delle cannonate, è possibile riappropriarsi del silenzio che favorisce i ricordi dolci e i pensieri fruttuosi. Chi prosegue gli studi universitari, chi riprende il mestiere di cuoco o di sarto, chi si adopera ad istituire circoli, teatri e biblioteche, chi gioca a bridge o a tennis, chi si cimenta nella creazione di arnesi di ogni tipo, e chi scopre capacità artistiche. Ma la normalità ricercata con sfor-

zo finisce col corrompersi e, nello spasimo di ritrovare ad ogni costo le misure di un'esistenza regolare entro un ordine "artificiale", accade di perdersi. Insieme ai pregi, si manifestano inevitabili i vizi della comunità condivisa. Ecco che lo spirito prevaricatore e razzista prende il sopravvento anche fra coloro che sono accomunati nello stesso destino di vittime; la necessità di reperire gli elementari mezzi di sopravvivenza incoraggia il diffondersi di mercanti speculatori; il desiderio acuto della donna si ribalta nell'omosessualità; e persino la poesia, mezzo per eccellenza della libera espressione artistica, si ammala di follia. A distanza di poco tempo, la quiete tanto sospirata si fa tedio insopportabile che assopisce ogni ricordo e, peggio, ogni pensiero; ed i prigionieri scoprono che i veri nemici da combattere non sono gli inglesi o gli indiani, ma loro stessi.

La guerra guerreggiata è solo un particolare del fenomeno che si chiama guerra. Quello che spaventa, non è tanto il dolore, la fatica, il rischio della vita, la violenza militare in sé, quanto la incalcolabile somma delle reazioni che la guerra scatena, l'idiota groviglio degli effetti, l'abisso di bestialità che ci si spalanca davanti. Nessuno racconterà mai fino a che punto l'uomo possa diventare bestia, per la semplice ragione che un punto finale non c'è. L'abbruttimento è un processo all'infinito⁵.

Le giornate dei prigionieri sono scandite dalla conta, la mortificante sfilata di fronte agli ufficiali inglesi, e dai tempi dalla mensa. Proprio il pranzo, per tradizione letteraria e antropologica, si presta come occasione di integrazione fra i personaggi, ritratto di una comunità e dei rapporti che si intrecciano al suo interno. Nelle prime pagine del romanzo, vediamo il nostro protagonista quasi commosso dalla visione di una tavola apparecchiata, impacciato per l'emozione di ritro-

varsi davanti ad altri commensali, al punto di paragonarla a quella provata quando mangiava fuori casa da bambino. Pochi capitoli più avanti, invece, ci troviamo di fronte ad uno scenario di tutt'altro tipo. Le posate non regalano più quel senso di ritrovata civiltà, i piatti sono sempre più sporchi e maleodoranti, i compagni non si sforzano più di apparire composti e di sostenere una conversazione. Alle norme del galateo si sostituisce la legge della sopravvivenza.

Ecco di nuovo la tacita lotta per il piatto più colmo, per il pezzo di pane più grosso. [...] Se uno arrivava che i compagni non erano ancora in vista, cambiava e metteva al suo posto il piatto più colmo, poi afferrava la fetta di pane che sembrava più grossa, e in fondo erano tutte uguali, salvo una differenza minima provocata dall'impossibilità di esattezza nel tagliarle. Ma se arrivavano subito anche i compagni di tavolo, allora bisognava tenersi il piatto che si trovava al proprio posto: ed era tutto un soggiungere invidioso



gli altri piatti, perché ognuno avrebbe voluto il piatto dell'altro e calcolava le cucchiainate. Per il pane, i più franchi afferravano di prepotenze le fette più grosse, e talvolta venivano puniti perché la fetta poteva essere tagliata leggermente di sbieco e apparire più grossa da un lato mentre dall'altro diveniva esile. [...] Poi la lotta era per il "secondo" che stava sempre lì sul tavolo. Chi finiva prima la minestra divideva in tanti settori, ma non c'era niente da fare: sconfinata un po' e sceglieva; così l'ultimo restava sempre con gli scarti. [...] Si faceva la gara a chi finisse prima la minestra per scegliere la fettina più grossa, e chi voleva mostrarsi compito prendeva il piatto con uno strano avvolgimento della mano e del braccio, in modo che poi, svolgendo il braccio e girando il piatto, sembrava che prendesse la fetta che per caso s'era trovata davanti.⁶

La scena viene descritta con un'ironia scabra, solo in apparenza cinica. L'imbarbarimento attribuito ai prigionieri da una parte sembra aver già decretato la fine della solidarietà fra compagni della stessa sventura, dall'altra si colora di una certa ingenuità. I detenuti appaiono goffi nella loro avidità e ridicoli nel tentativo di dissimulare le loro strategie per accaparrarsi la razione miglio-

re. Ben più pungente, invece, è l'ironia in passi come il seguente, nel quale le parole del narratore e il punto di vista del protagonista tradiscono molto del pensiero critico ed estetico dell'Antonielli intellettuale a dimostrazione del difficile rapporto con l'autobiografismo; in quanto se è possibile trasfigurare quello esistenziale, è difficile fare altrettanto con quello culturale.

Si stava strettissimi, in equilibrio sul cigolio delle vecchie sedie, esposti all'offensiva delle cimici che lì si vendicavano di tutto il petrolio bevuto nelle crepe dei letti. Intorno i prigionieri accalcati sorridevano e fumavano, parlavano forte, *manovravano strani gesti impacciati. Giocavano al teatro e si davano arie mondane*. Gli ex maestri elementari si sentivano di colpo diventati *intellettuali di prima categoria e parlavano di "problemi del teatro"*. Erano venuti allo spettacolo per coglierne i "significati": guai se uno spettacolo non è "ricco di significati"⁷.

Il circolo a cui si fa riferimento è uno dei tanti nati nei campi e guardati con sospetto da Venturi e Bersezio. Non solo al loro interno si moltiplicano scrittori improvvisati di poesie e romanzi, ma, peggio, sono frequentati da pseudo-intellettuali interessati più che altro all'etichetta. La descrizione delle serate a teatro regalano ritratti sarcastici di personaggi che si atteggiavano ad appassionati ed esperti del settore.

Proprio al teatro l'uomo dà spettacolo della sua vanità ed assiste al materializzarsi di un impulso represso che sta ormai assumendo forme morbose: quello della donna o meglio del sesso. Gli attori che interpretano ruoli femminili finiscono

con l'insinuarsi nell'immaginario erotico degli altri prigionieri che si recano a teatro con il solo obiettivo di vedere una figura che alluda al corpo muliebre. Quella che nasce come una necessità di ordine scenico svela un fenomeno cruciale per la vita all'interno dei campi: il diffondersi dell'omosessualità e del travestimento. Pratiche, fino a quel momento, rinnegate o per lo meno dissimulate, relegate a sordidi pettegolezzi e ritenute la resa definitiva nei confronti della prigionia, vengono ora praticate alla luce del sole e tollerate. Nella realtà deformata del campo, i personaggi femminili che prendono vita sul palco non si limitano solo a rievocare idealmente l'immagine della donna, ma finiscono col sostituirvisi. Antonielli



Gilgameš

01 > 79

stesso, nella nota introduttiva del 1976 già citata, chiarisce che proprio in que-

sto aspetto si materializza la dissoluzione morale e fisica dell'uomo in cattività.

Nel deserto delle giornate tutte uguali prendevano a spuntare le idee fisse, germogli della pazzia. L'idea fissa per eccellenza era la donna. Questo aspetto puro della prigionia mi parve il tema da scegliere come fondamentale del mio racconto. Era in fondo quello del progressivo disfacimento dell'uomo sottratto alla normalità dei rapporti sociali, sbalzato via da ciò che s'intende, secondo cultura, con la parola vita⁸.

Il pensiero della donna, che attanaglia la mente dei prigionieri, in un primo tempo assume le sembianze dell'amata lasciata per il fronte; poi finisce col rarefarsi in pura idea e divenire il simbolo di un equilibrio infranto. La comunità nata all'interno dei campi è solo un'astrazione, un goffo simulacro della vita libera: agli uomini è concesso sfidare la noia e il torpore della prigionia, ma non le leggi della natura. Nel sistema "sociale" ricomposto manca un sano e normale rapporto dell'uomo con la donna, e vengono negate le più elementari leggi biologiche. Nei pensieri del protagonista, la mancanza della donna, non solo come oggetto di desiderio sessuale ma anche come figura procreatrice, si rivela ancora più ossessiva della febbre del filo spinato.

Le uniche donne che è concesso vedere nelle ore di libertà al di fuori dei campi sono quelle inglesi e quelle indiane, ed entrambe rimarcano lo stato di alienazione fisica e culturale al quale sono condannati i soldati italiani. Le prime sono mogli e figlie di ufficiali oppure funzionarie dello stato britannico, alle quali è categoricamente vietato intrattenere qualsiasi rapporto con gli italiani in quanto prigionieri e soprattutto in quanto gente relegata agli infimi gradi della piramide umana. Le loro sembianze e le loro vesti chiaramente occidentali risvegliano nei soldati italiani il doloroso ricordo della patria e il loro stato inavvicinabile non fa che esasperare la frustrazione e umiliazione. Nonostante ciò, le donne inglesi rievocano un modello di femminilità nota, familiare e rassicurante, mentre quelle indiane ostentano tratti, usi e costumi estranei all'immaginario dei prigionieri, scatenando in loro sentimenti

e reazioni contrastanti. I nostri personaggi appaiono disorientati di fronte all'atteggiamento impudico e alle forme sgraziate delle donne indiane, attratti e disgustati al tempo stesso dalla loro *sporca magnificenza*. Queste, da una parte, vengono descritte in sordide baracche, in condizioni igieniche precarie e colte in pose volgari e denigratorie; dall'altra vengono associate alle figure esotiche che animano i libri di Kipling o di Salgari, manifestazione di una civiltà leggendaria, incorruttibile nel suo fascino selvaggio. Mentre le inglesi appaiono come chimere, spiate e sognate, le indiane non esitano a trarre vantaggio dalla presenza e dalla condizione dei detenuti vendendosi loro. Fra il popolo indigeno e l'esercito italiano si instaura così un crudele gioco di sfruttati e sfruttatori: l'uno assoggettato agli inglesi e alla povertà, abituato a vivere di espedienti e pronto a speculare sulla sventura altrui; gli altri prigionieri essi stessi dei nemici e dei propri vizi, spinti dai più bassi impulsi a perpetrare, sotto altre forme, la prevaricazione.

L'opera di Antonielli si rivela una eccezione nel panorama letterario postbellico tanto per la rappresentazione onesta dei risvolti più amari e degradanti della prigionia, fino ad allora taciuti, quanto per l'assenza pressoché totale di riferimenti alla politica ed alla realtà della guerra. La rievocazione della battaglia di El Alamein viene liquidata con poche parole, ridotta ad un umiliante "monologo inglese" di carri, aerei e cannonate, contro il quale avevano ben poche possibilità di vincere lo sprovveduto esercito italiano ed anche i vecchi carri tedeschi. Ed il tono non si rivela certo più fiero quando il narratore



illustra i motivi che hanno portato il nostro protagonista a prendere parte alla guerra:

quella guerra che in un cedimento di giovinezza aveva accettata come viaggio, avventura, partenza dalle abitudini. Ancora in patria, quando l'abrutimento del quotidiano esercizio militare più gli risuonava, aveva pensato alla guerra come scopo, almeno, buono o cattivo non importa, come fatto umano che giustificasse quell'andar vestiti da pagliacci a sporcarsi di terra e di unto d'armi. [...] Aveva ceduto a un fatto che condannava, s'era imbarcato nella più meschina eventualità del combattimento, la prigionia⁹.

L'analisi delle carte autoriali custodite presso il Centro Apice testimonia uno sforzo coerente e costante teso ad escludere dalla rappresentazione la guerra e l'ideologia politica, la quale avrebbe intorbidito la natura del libro e, forse, rivelato troppo dell'esperienza personale dell'autore. Il manoscritto del romanzo,

datato novembre 1947, attesta, infatti, la presenza di ampi passi, poi eliminati, dedicati ai motivi che avevano acceso l'entusiasmo politico del giovane protagonista e riconducibili ad un processo di abrasione dell'esperienza non solo militare ma più propriamente culturale (Fig. 1-2).

S'era reso conto di come in effetti erano andate le cose, aiutato dal meschino "scaricabarili" dei discorsi di Mussolini, che dopo la disfatta aveva per l'occasione abbandonato il piglio da dittatore per scolparsi come un qualsiasi primo ministro chiamato dal popolo a rendere ragione. Da quel punto era cominciato per lui un mutamento profondo nella visione della guerra che prima aveva accettato con entusiasmo, una sorta di rancore verso chi aveva messo la gente italiana in quella condizione disperata di doversi sputtanare davanti al mondo. Questo rispondeva: che stessero con l'animo in pace, che in Italia tutti s'erano resi conto che loro erano delle vittime, che il loro nome era salvo, che non si poteva combattere inermi e disorganizzati contro un nemico armato e deciso. Che in Italia molte cose s'erano finalmente capite e si giudicava, dopo tanto, si osava giudicare. Parlando, si entusiasmava. Esprimeva queste opinioni con l'eccitazione del neoconvertito che prova l'ebbrezza di guardare da un nuovo punto di vista. Parlando gli sembrava di rompere i ponti col suo passato di fascista, e gli era facile perché in fondo non sapeva neppure lui in cosa era stato fascista dato che da quando si era messo ad analizzare, non era riuscito a capire in che cosa davvero consistesse il fascismo. Forse era stata soltanto quell'ubriacatura di guerra; e lui ora si vergognava di aver accettato la guerra, quella avventura che lo aveva posto nelle mani del caso e lo aveva costretto a sperimentare anni di ripugnante vita militare¹⁰.

E ancora, poco più avanti (Fig. 3):

Ricollegava la sua posizione all'insegnamento crociano che lo aveva affascinato negli anni dell'università, minando giorno per giorno il giovanile desiderio d'avventura che poi lo aveva portato alla guerra. Forse aveva chiamato fascismo solo quel suo desiderio d'avventura. C'era stato bisogno per lui d'un avvenimento brutale che gli aprisse gli occhi, e presto era venuto: il primo inverno di guerra, le battaglie d'Africa e d'Albania, cosicché s'era trovato in divisa ad entusiasmi spenti, col terrore d'un dominio tedesco sul mondo, con la coscienza d'un'Italia debole e asservita che nulla avrebbe potuto fare per opporsi o bilanciarlo¹¹.



Gilgameš

01 > 81

Ancora più eloquenti sono le pagine eliminate nella seconda parte del romanzo, nelle quali sono descritti gli effetti dalla notizia dell'armistizio sugli equilibri all'interno dei campi. Nonostante il disinteresse diffuso verso la vita militare, fra i prigionieri nascono partiti e si fa necessaria una divisione fisica fra fascisti e non. Non solo: si impongono

colonnelli dispotici che si appellano al carattere d'emergenza per impartire ordini e punizioni, e che fondano persino un'organizzazione poliziesca col fine di ingraziarsi gli inglesi, a danno dei loro connazionali compagni di sventura. Qui il narratore si lascia andare a commenti poco lusinghieri nei confronti di questi militari (Fig. 4-5):

Questo colonnello era assolutamente stupido, dunque. Infatti quando gli si parlava di qualcosa, ma anche del più banale qualcosa di questo mondo, bisognava ripetere il discorso tre o quattro volte perché non riusciva a capire. Poi, a un tratto, con un cenno risoluto, affermava di aver capito e manifestamente non era vero: bastava guardarlo in volto, negli occhi incerti, sulle mascelle prominenti, e subito si vedeva che non aveva nulla. Però un ordine lo dava lo stesso¹².

Nonostante ricopra un ruolo determinante all'interno della struttura dell'opera in quanto unica coordinata temporale data all'interno di una dimensione acronica, nella stesura pubblicata la notizia dell'armistizio verrà solo accennata dal narratore alla fine della prima parte. La seconda sezione del romanzo si apre con una lunga ellissi temporale che ricopre due anni e delude le aspettative del pubblico che attende di leggere l'effetto risolutivo che l'accordo politico-militare avrebbe dovuto avere sulle sorti dei prigionieri. L'evento storico viene annesso e le ripercussioni di ordine politico perdono d'incisività rispetto al dramma umano. La scelta di Antonielli si impone come scelta ideologica e morale: la guerra che deve buttarsi alle spalle l'ex reduce e che interessa allo scrittore non è quella combattuta sui campi di battaglia, nei quali alleati e nemici sono ben riconoscibili; ma quella condotta dal prigioniero contro il torpore dell'animo e della mente, e peggio contro i suoi lati più oscuri. Il racconto rifugge disquisizioni politiche («il nostro racconto vuole saltare a piè pari simili meditazioni perché tende soltanto a riconoscere tratti d'umanità indipendentemente dalle bandiere¹³»); per concentrarsi piuttosto su ciò che de-

finisce l'uomo in quanto tale, ovvero il rapporto con l'Altro: ad essere messo a fuoco è quel complesso di istinti che prende il sopravvento nei momenti più tragici, e col quale il singolo si incontra e si scontra. Le varianti che presenta il manoscritto conservato presso il Centro Apice costituiscono solo parte del processo compositivo e stilistico del *Campo 29*, sul quale lo scrittore avverte la necessità di riflettere ancora a distanza di quasi trent'anni, in occasione della pubblicazione della seconda edizione. Sia l'edizione del 1949 sia quella del 1976 presentano una nota introduttiva nella quale l'autore palesa una certa difficoltà nel definire la sua opera attraverso una specifica categoria di genere: diario o romanzo? Documento o letteratura? La questione si rivela interessante per delineare il percorso dell'Antonielli non solo narratore ma anche critico, protagonista discreto ed osservatore del secondo Novecento. Le sue annotazioni sul libro vanno proiettate entro la stagione animata e intensa del Neorealismo, riflessione ancora più interessante perché scandita da due tempi: il 1949, nella fase più feconda, e il 1976, quando i fervori si sono ormai spenti e si guarda al fenomeno da una distanza critica. L'autore assume subito una posizione eccentrica rispetto al contesto letterario e in particolare modo rispetto alla letteratura di guerra:

Questo, nel significato tradizionale della parola, non è un diario. È piuttosto un romanzo; il che giustifica: la prigionia, l'India, i campi di concen-



tramento, taluni particolari dei personaggi, anche se hanno parentela con la realtà, non hanno in fondo altra funzione che d'appoggio alla fantasia, e vanno pertanto considerati come occasioni. [...]

D'altra parte, al normale lettore, non apparirà neppure "romanzo", comeché manca una certa velocità d'avvenimenti, il solito intreccio più o meno serrato, soprattutto l'indulgenza al patetico, e questo perché una situazione di prigionia, come sa chi ci è stato, lunga negli anni e terribilmente vuota di fatti cronacabili, crescente, come atmosfera generale nella quale i personaggi restano sommersi, fino all'incubo, non poteva richiedere che il ritmo lento e questo senso di vicenda valevole per tutti che è stato adottato.

D'altra parte ancora, e proprio per questo, mentre sono convinto di aver superato la nuda relazione della vita vissuta, riconosco che un valore documentario innegabilmente sussiste, anche se non mi sono preoccupato di raccontare "come veramente sono andate le cose" ed ho più che altro messo a fuoco uno fra molti degli aspetti della prigionia. [...] Ma: diario, romanzo, documento, è proprio questo il caso di ridisputare sui generi? Vorrei semplicemente aver fatto quello che ho fatto: il mio *Campo 29*¹⁴.

Le parole dell'autore testimoniano un processo di scrittura travagliato e articolato che interessa tanto la sua personale opera, quanto l'intero panorama letterario e critico coevo. È sintomatico che Antonielli avverta la necessità di dover giustificare al lettore di non aver scritto un diario ma più propriamente un romanzo, ammettendo di aver ceduto alla *fantasia* ed essersi servito di dati storici ed esistenziali come *occasioni* letterarie. Le sue parole vanno inserite nel contesto culturale del secondo dopoguerra, nel quale domina il racconto di esperienze reali e l'utilizzo di mezzi espressivi e stilistici aderenti alla presa diretta. Già con la prima guerra mondiale si aveva assistito ad un pullulare di scrittori, letterati e non, e di scritture, accomunate da una spiccata componente autobiografica o per lo meno testimoniale: diari, cronache, memoriali, raccolte poetiche. L'autenticità del vissuto si era così imposta come incentivo alla scrittura e garanzia di qualità, rivoluzionando i canoni estetici e stilistici della tradizione letteraria italiana e

investendo la scrittura di un profondo ruolo civile e morale.

Nel suo *Campo 29* Antonielli riconosce i dettami dell'epoca ricorrendo alla finzione narrativa ma nulla concede al *patetico* o all'intreccio propriamente romanzesco. L'autore appare combattuto fra la natura indubbiamente documentaria della sua opera, impressa nel ritmo insistentemente lento che scandisce la narrazione, quasi priva di avvenimenti; e la tensione alla trasfigurazione di tratti oggettivi che acquistano icasticità eccezionale nella monotona percezione della prigionia. Mentre altri scrittori rivendicano orgogliosi il diretto coinvolgimento con le vicende narrate e cercano la complicità del lettore, Antonielli dissimula e discredita la natura autobiografica dell'opera che rischia altrimenti di ottenebrare gli sforzi tesi alla rielaborazione artistica della nuda realtà. La posizione assunta porta con sé un pregiudizio verso la scrittura ingenua e privilegia la decantazione espressiva dei materiali storici.

Nella realtà c'era di più e c'era di meno, ma a noi non interessa. Deve soltanto interessare il punto d'arrivo, cioè la deformazione, o la metafora, e come altro si vuol chiamarlo. Tentare di riconoscere perciò personaggi e situazioni, anche se potrà sembrare possibile, sarà ingenuità e mal collocato interesse: a cose e personaggi ho fatto fare quello che mi pareva, e che una logica della narrazione avviata, da un certo punto in là mi ha suggerito. [...] Credo che ciò dipenda dalla posizione nella quale mi son posto, rispetto alla trascorsa realtà, che sa più di traduzione che di riproduzione diaristica. E siccome si suole in



Gilgameš

01 > 83

genere distinguere le traduzioni in due categorie, brutte e fedeli, e belle e infedeli, se non altro dal lato dell'infedeltà, questa appartiene alla seconda¹⁵.

Si apre così un discrimine fra le ragioni della scrittura e la necessità della forma: la fedeltà alla storia imponeva il dovere stilistico e morale di riportare i fatti nella loro schiettezza e di fuggire il calligrafismo, solo per questa via era possibile prendere le distanze dai canoni conservatori ed estetizzanti che avevano caratterizzato la letteratura degli anni Trenta.

A distanza di trent'anni, Antonielli torna a riflettere sulla sua opera: in occasione della seconda edizione, nonostante dubbi e perplessità, decide di lasciare invariato il testo, ma vi antepone una nuova prefazione. Proprio in questa occasione egli scioglie alcuni nodi cruciali di strategia compositiva: il

rapporto fra romanzo e documento, e quello fra autodiegesi ed extradiegesi. La distanza che lo separa ormai dall'esperienza della prigionia e dall'opera che ne custodisce la memoria gli permette di chiarire il difficile accordo fra l'urgenza del reale e le ambizioni letterarie, le riserve verso le soluzioni stilistiche e compositive scartate e i dubbi verso quelle infine adottate. La riflessione di Antonielli partecipa ad una più ampia e profonda discussione che in quei decenni mobilita critici e autori, vecchi e nuovi protagonisti della letteratura, impegnati nel tentativo di storicizzare una stagione culturale caratterizzata da una solida comunanza di valori e istanze ma quanto mai variegata negli esiti di scrittura.

In quegli anni, mentre da un lato si chiedeva dell'anti-letteratura, e in effetti veniva affermandosi una narrativa che pareva all'opposto della "letteratura" praticata e teorizzata prima della guerra, da un altro si seguiva quasi tutti a nutrire un pervicace diffidenza per i documenti. Era documento la letteratura d'infimo grado, la pre-letteratura, l'opera scritta nel "linguaggio dell'ordinaria amministrazione", il libro che tradisse il peso dei propri contenuti o un troppo stretto legame con i casi personali dell'autore. Si proclamavano finiti i tempi dell'ermetismo, della letteratura calligrafica, e non senza contraddizione, si manteneva il sospetto su quanto sembrasse letterariamente poco elaborato.¹⁶

L'Antonielli critico smaschera il pregiudizio in cui era caduto anch'egli nelle vesti d'autore, quando aveva rifiutato il "documento" perché considerato un prodotto ai margini della letteratura, colpevole di essere stilisticamente poco elaborato e di portare iscritto un troppo esplicito rapporto con il vissuto autoriale. Se da una parte si lottava affinché la letteratura abbattesse le mura della torre d'avorio in cui si era rifugiata, dall'altra si continuava ad opporre la natura straordinaria dell'opera d'arte alla comunicazione ordinaria e comune. Pregiudizio non privo di contraddizioni e diffuso, visto l'appello unanime di scrittori e critici di nuova leva ad una letteratura realistica che rescindesse i

vincoli con la tradizione e si riappropriasse del suo ruolo sociale, mirando a raggiungere un più vasto e variegato pubblico e contribuendo alla condivisione di esperienze comuni.

La stessa luce che, all'uscita del lungo e oscuro tunnel del fascismo prima e della guerra poi, aveva rinvigorito gli animi di tutti e mobilitato molti intellettuali e scrittori, rischiava ora di rivelarsi un abbaglio che appiattiva i confini fra l'eccezionale soggettivo e l'eccezionale oggettivo. Del resto, come si evince dalle testimonianze di autori e critici protagonisti del Neorealismo raccolte da Carlo Bo nel 1951¹⁷, era ricorrente l'uso di espressioni, come "smania di raccontare", "urgenza ed esigenza di scrivere", che ascrivevano la let-



teratura ad una dimensione di spontaneità e necessità emotiva lontana dalla letterarietà più elaborata. Il ritrovato entusiasmo disorientava chi come Antonielli non era insensibile ai nuovi fermenti ma rifiutava di rinnegare i modelli letterari sui quali si era formato.

Il dissidio dell'autore, infatti, serpeggia anche all'interno del racconto che è denso di riflessioni meta-letterarie condotte attraverso la prospettiva di Massimo Venturi. L'attività

della scrittura e della lettura all'interno dei campi di prigionia riveste un ruolo fondamentale nell'economia della narrazione: non solo perché costituisce per i prigionieri l'unica attività intellettuale libera e liberatrice, ma anche perché testimonia l'equivoco, in cui sono caduti molti, di poter maturare una vocazione d'artista nei campi di battaglia o, come in questo caso, di prigionia. Il protagonista appare più volte mentre cerca di sfuggire, con garbo e non senza ironia, ad aspiranti scrittori che vorrebbero il suo parere sui propri lavori:

Tutti nel campo scrivevano qualcosa: romanzi, diari, poemi, e scrivendo s'eccitavano fino a costringere gli amici a leggere le loro opere. Anche Angelica era terrorizzato da quella *folia letteraria*, e non sapeva come fare per difendersi dagli scrittori che si presentavano a lui perché leggesse. [...] Si narrava che in un altro campo un colonnello, in due anni di prigionia, avesse riempito un cassetto del mobile a forza di manoscritti, romanzi, saggi, ma più che altro drammi, puerili e melodrammatici, folti di omicidi e suicidi. [...] Venturi pensando a queste cose, rabbriviva. Sapeva che, se uno gli avesse chiesto di leggere, non sarebbe stato capace di rifiutare, e perché dopo tutto quella *mania* gli faceva pena ed era seria, una valvola aperta alla pazzia, uno sfogo per mantenersi in equilibrio. Mortificando uno *scrittore improvvisato*, si poteva far del male a un onesto ragioniere, a un padre di famiglia.¹⁸

In questo brano torna preponderante l'idea di una letteratura intesa come mezzo per esorcizzare gli orrori della guerra: non il frutto di un talento artistico e di un ben ponderato studio, ma un atto estemporaneo condizionato dalle contingenze. L'attività della scrittura viene qui associata alla "folia", ad una "mania", che imperversa nei campi generando discutibili esperimenti letterari. Ad essere messi alla berlina non sono solo diari ed autobiografie, ma anche opere che ostentano toni melodrammatici e sentimentali, ed ingenui espedienti seriali come omicidi e suicidi. Lo spettro della banalizzazione non incombe solo sugli scrittori "improvvisati", ma anche su quelli più

capaci come Diego (nel quale è ravvisabile il poeta Diego Dusmet), che rischia di cadere nello sterile virtuosismo della penna o nel facile patetismo. La polemica, espressa nella prefazione e fra le righe della narrazione, non riguarda solo gli autori, per così dire, d'occasione, ma tutta la produzione che ostenta una fragile elaborazione formale associandola ingenuamente alla rappresentazione mimetica della realtà. Facile intuire quale fosse il pericolo agli occhi di Antonielli: la scarsa qualità dei testi avrebbe potuto essere confusa per narrazione onesta e fedele alla storia e il dato contentutistico avrebbe trionfato sulla forma e il talento letterario.

I casi personali, se proprio si voleva, potevano essere trasformati in diario. Ma il diario non era male che fosse ancora inteso in senso letterario, in relazione a un genere, a una forma, a una specifica letteratura in cui si palesasse il segno dello scritto contro il detto, dell'espresso contro il comunicato.¹⁹



Si manifesta in queste parole il disagio che caratterizza gli autori del dopoguerra nei confronti dei canoni letterari preesistenti, avvertiti da una parte come insufficienti e dall'altra come imprescindibili per dare un senso e una forma alle terribili esperienze esistenziali da cui s'originava la scrittura. Le categorie di genere nobilitano la scrittura in letteratura, la comunicazione funzionale in espressione artistica, l'autobiografismo spontaneo in una consapevole scelta di stile.

La ricerca di un punto di equilibrio fra vissuto e raccontato, autobiografia e invenzione, percorrerà costantemente la produzione narrativa di Antonielli, tesa fra un nucleo psicologico-esistenziale ed un altro allegorico-animalistico. Sarà proprio in quest'ultimo, inaugurato da *La tigre viziosa*²⁰ solo cinque anni dopo *Il campo 29*, che si realizzerà pienamente il progetto di una letteratura che, senza discostare lo sguardo dalla realtà storico-sociale, superi la dimensione della piatta descrizione documentaria.

Ma fino a che punto si può assegnare al cinema una priorità morale e risalire alla letteratura per via indiretta? Si possono indicare dei film ma non si può dare altrettanto credito ai rispettivi registi. Né Rossellini, né De Sica, né Visconti sono monograficamente spiegabili con quei soli film. Con altre prove, e per non pochi aspetti dei film citati, hanno offerto più di una possibilità di mettere in dubbio il realismo di quelle loro aspirazioni e realizzazioni. Infine, si suole osservare, la congiuntura etica fu tale da squalificare nella sua complessità ogni approfondita indagine di ordine prioritario. Cinema, letteratura, arti figurative, pativano contemporaneamente uno stesso travaglio.²²

Restringendo il campo di indagine all'interno confini letterari, Antonielli mette in discussione l'opinione comune che riconosce nei nomi di Pratolini, Levi, Vittorini, Pavese, persino Calvino, i maestri del neorealismo. Le sue obiezioni sono

La prefazione al *Campo 29* del 1976 acquista così valore sincronico e diacronico sia all'interno della storia del libro, sia all'interno di tutta la produzione antonielliana: non solo propone una rilettura del libro edito nel 1949, ma costituisce la tappa di un percorso trentennale lungo il quale l'autore non esita ad intraprendere nuovi percorsi e tornare a riflettere su altri già sperimentati, nelle vesti di scrittore e di critico.

Nel saggio *Sul neorealismo, venti anni dopo*²¹, pubblicato per la prima volta nel 1973, Antonielli ripercorre le questioni storiche e critiche nate dentro e lontano la stagione postbellica. Egli esordisce dichiarando il neorealismo ormai nobilitato dopo decenni di diffidenza, e polemizza contro le posizioni assunte dalla critica nei venti anni precedenti. Il primo punto contestato da Antonielli è la tendenza diffusa a definire la produzione letteraria del dopoguerra attraverso quella cinematografica, privandola così di autonomia e sottovalutandone le specificità di stile e di genere.

volte a ribadire la complessità stilistica non solo dei testi assunti tradizionalmente come capostipiti del movimento ma anche e soprattutto dell'identità culturale di questi autori, che hanno sublimato e superato l'esperienza neorealista.

Tornando quindi alla letteratura, quali nomi? Pratolini. E quale Pratolini? Carlo Levi. E quale Carlo Levi? Di Pratolini, evidentemente, non si possono rileggere le *Cronache di poveri amanti* senza tener conto, non dico delle opere posteriori, a cominciare dal *Metello*, a proposito del quale si prese a parlare di realismo e non più di neorealismo; non dico delle opere anteriori d'intonazione idillico-elegiaca; dico del *Quartiere* che delle *Cronache* costituisce il precedente più vicino e in un certo senso la matrice: così distante,



così diverso nel complesso. Di Carlo Levi, altrettanto evidentemente, non si può rileggere il *Cristo si è fermato a Eboli* fingendo d'ignorare *L'orologio* e il resto; e già nel *Cristo*, cosa ha a che fare col neorealismo l'alta percentuale di preziosismo estetizzante senza la quale, per altro verso, il libro non sarebbe più quello che è? [...] Né oggi, passando ad un altro vistoso esemplare, ci sembra critico insistere su Vittorini. Proviamoci a ricondurre nella nozione vulgata di "neorealismo" le eccitazioni liricheggianti, e l'enfasi che ne consegue, di Uomini e no, o l'ispirazione libertaria delle polemiche sul «Politecnico». È un'operazione impossibile. [...] Quando si pensa che veniva considerato corresponsabile del neorealismo anche il giovinetto Calvino, lo «scoiattolo della penna», come lo aveva definito Pavese, per essersi aggirato fra suoi nidi di ragno, oggi si resta sconcertati e increduli.²³

Anche la tendenza diffusa a definire il movimento attraverso singoli testi, agli occhi di Antonielli, si rivela inconcludente perché rischia di ri-

condurre uno dei fenomeni letterari più importati del secondo novecento italiano a libri legati alla fortuna di una stagione o alle istanze etico-politiche.

Difficile fare i nomi, più difficile indicare i testi. Potremmo, rinunciando ai nomi più noti, cercare la "quiddità" del neorealismo nelle pagine di alcuni scrittori legati a un libro, alla fortuna di una stagione: Silvio Micheli, per esempio, o Renata Viganò. Ma né *Pane duro*, né *L'Agnese va a morire* ci sembrano più idonei alle funzioni di rappresentanza che ebbero assegnate. Sono libri da rileggere, indubbiamente. Però saremo in grado di rileggerli solo quando avremo superato, in una diversa prospettiva storica, il fastidio di sentirli così presto invecchiati, così presto usciti dal discorso.²⁴

Per Antonielli la specifica rappresentatività del neorealismo risiede nei libri di guerra e di prigionia, fino ad ora sommariamente classificati come "documenti" e considerati privi di una progettualità artistica. La banalità non sta in questi testi ma nel pregiudizio di chi li legge come frutto di una congiuntura storica e non come prodotto d'intrinseca letterarietà. L'errore in cui, ai suoi occhi, ha perseverato la critica è stato da una parte quello di ricondurre un fenomeno letterario ad una questione di ordine ideologico-politico, dall'altra quello di sottovalutare le questioni espressive e stilistiche che appar-

tengono alla rappresentazione della realtà, confondendo la ricostruzione oggettiva con la pura descrizione. La natura "extra-letteraria" del fenomeno è stata indebitamente confusa con il valore "ultra-letterario" dei suoi prodotti e ha giustificato un'analisi esclusivamente sociologica se non addirittura politica. La dichiarata vocazione storico-civile, comune denominatore della letteratura neorealista, si è ingiustamente rivelata motivo di squalifica ed ha comportato un approccio superficiale da parte dei critici, agli occhi dei quali, i testi ascrivibili al movimento sono malati di ideologismo e di facile populismo.

Il neorealismo finì per esistere nelle pagine di polemica ideologica, nelle dichiarazioni di poetica, nei riferimenti di ordine politico o di cultura generale; e in tale varia sede è possibile ritrovarlo. Stando ai testi, si può anche dire che non c'è mai stato.²⁵

La concretezza del tono morale che caratterizza cronache e documenti è stata inter-

pretata come parte di un dibattito ideologico che poco pertiene alla specificità letteraria.



Gilgameš

01 > 87

Era inevitabile che lo spessore artistico dei testi non venisse adeguatamente approfondito. I dubbi di ordine compositivo, che sono sempre stati considerati come sintomi più evidenti dell'assenza di un codice autorevole e di una dottrina organica, si rivelano invece di per sé un atto di nobilitazione letteraria. Si impone come problematica centrale della

scrittura neorealista il rapporto fra *invenzione e referenzialità*, fra *presenza del reale e rielaborazione espressiva*, lo stesso che attanaglia Antonielli nelle vesti di scrittore e che trova soluzione solo negli anni Settanta, quando nelle vesti di critico riconosce i retaggi di un conservatorismo letterario al quale egli stesso non era stato estraneo.

Per insufficienza, in fondo, di “trasfigurazione”, il documentarismo neorealistico fu tenuto in sospetto anche da coloro che si dichiaravano anticrociani e antistoricisti. Ma quello che importa è che la dilatabilità del tono morale esemplificato da quei due o tre libri, da quei due o tre film intorno ai quali si sviluppò la disputa, oggi ci appare non priva di relazione con altri fenomeni che hanno caratterizzato successivamente la cultura italiana. [...] Il documentarismo neorealistico fu un esempio di concretezza e al tempo stesso un'istanza di metodo nel senso che il rapporto fra documento e letteratura non poteva più essere preso in esame come una volta. Non si trattava di documento e basta, di una categoria sub-letteraria esteticamente condannata al regno dell'informe. Si trattava piuttosto di un nuovo punto di equilibrio, eventualmente di sintesi, fra l'urgenza morale ed espressione, vita e parola, per intenderci, da valutare con criteri non di tradizione.²⁶

La riflessione maturata nel saggio è indispensabile per la lettura e rilettura del *Campo 29*: non solo perché proietta i discorsi antonielliani sulla scrittura in una prospettiva storico-critica più ampia, ma anche perché suggerisce una reinterpretazione delle sue

scelte compositive. Nel 1976 lo scrittore presenta nuovamente la sua opera al pubblico rimproverando a se stesso di non aver perseguito fino in fondo la natura documentaria e autobiografica sconfessata nell'avvertenza all'edizione del 1949.

Oggi il vero limite del libro direi che è da rilevare rispetto al tono giusto di cui sopra: non dalla parte del documento, bensì da quella del romanzo. Sarei dovuto andare più a fondo nel senso del documento, in primo luogo rinunciando alla formula della terza persona e raccontando in prima, con piena responsabilità, i casi miei e degli altri. [...] La preoccupazione operava dentro di me, insieme al pregiudizio del romanzo, e credevo di dover accennare almeno a un'ombra di trama per dare un ordine a cose che non ne avevano alcuno. [...] Oggi l'aggettivo documentario mi sembra una lode.²⁷

Il discorso meta-narrativo sviluppato ai margini dell'opera costituisce una tappa nella quale si incontrano più storie: quella del libro, quella intellettuale di Antonielli e quella della letteratura italiana del Secondo Novecento. È paradigmatico che il nostro autore riconosca i suoi errori valutativi rispetto al genere documentaristico e autobiografico, i punti deboli della sue scelte stilistiche, ma non intervenga sul te-

sto affidandolo alla storia proprio in quanto testimone di una determinata fase della nostra letteratura. Antonielli non vuole proporre un diverso testo, ma piuttosto una diversa lettura nella quale si stratificano le esperienze critiche e creative originarie e quelle maturate. La tensione fra vecchia e nuova letteratura, ragioni propriamente letterarie ed etico-politiche, istanze formali e psicologiche, non è più avvertita come



sintomo di un fenomeno condannato allo status contingente e informe, un limite, ma piuttosto come elemento costitutivo e tipico del dopoguerra. Lasciare il libro invariato

si offre come atto di adesione fedele e convinta al fenomeno, come scrive Antonielli stesso: «Si aggiunga testimonianza a testimonianza²⁸».

Note

- 1 ANTONIELLI 1976b, p. XXI.
- 2 Ivi, p. XIV.
- 3 DOTTI 1974, p. 1183.
- 4 ANTONIELLI1976a, p. 14.
- 5 ANTONIELLI 1976b, pp. XXV-XXVI.
- 6 ANTONIELLI 1976a, pp. 114-115.
- 7 Ivi, p. 190. Corsivi miei.
- 8 ANTONIELLI 1976b, pp. XX.
- 9 ANTONIELLI1976a, pp. 25-26.
- 10 Manoscritto autografo de *Il campo 29*, datato 2 novembre 1947, conservato presso il Centro Apice, Università degli Studi di Milano, Archivio Sergio Antonielli, Serie 5.2, Unità Archivistica 2, pp. 86-87.
- 11 Ivi, p. 88.
- 12 Ivi, pp. 220-221.
- 13 ANTONIELLI 1976a, p. 132.
- 14 ANTONIELLI 1949b, pp. 9-10.
- 15 Ibidem.
- 16 ANTONIELLI1976b, p. XIII.
- 17 Bo 1951.
- 18 ANTONIELLI 1976a, pp. 93-94. Corsivi miei.
- 19 ANTONIELLI1976b, p. XIV.
- 20 ANTONIELLI 1954
- 21 ANTONIELLI1973, poi 1984.
- 22 Ivi, p. 123.
- 23 Ivi, pp. 123-125.
- 24 Ivi, p. 125.
- 25 Ivi, p. 126.
- 26 Ivi, p. 129.
- 27 ANTONIELLI 1976b, p. XVII.
- 28 Ivi, p. XVIII.

Abbreviazioni

APICE Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale. Università degli Studi di Milano.

Bibliografia

- ANTONIELLI 1949a
S. Antonielli, *Il campo 29*, Milano, Edizioni europee, 1949.
- ANTONIELLI 1949b
S. Antonielli, *Nota dell'autore* in ANTONIELLI 1949a: pp. 9-10.
- ANTONIELLI 1954
S. Antonielli, *La tigre viziosa*, Torino, Einaudi, 1954.
- ANTONIELLI 1973
S. Antonielli, *Sul neorealismo, venti anni dopo*, in *Saggi di letteratura italiana in onore di Gaetano Trombatore*, Milano, Istituto Editoriale Cisalpino-La Goliardica, 1973. Ora in S. Antonielli, *La letteratura del disagio*, Milano, Edizioni Comunità, Dipartimento di Filologia moderna, Università degli Studi di Milano, 1984.
- ANTONIELLI 1976a
S. Antonielli, *Il campo 29*, Milano, Editori Riuniti, 1976.
- ANTONIELLI1976b
S. Antonielli, *Nota dell'autore* in ANTONIELLI 1976a: pp. XIII-XXVI.
- Bo 1951
C. Bo (a cura di), *Inchiesta sul Neorealismo*, Torino, 1951.
- DOTTI 1974
U. Dotti, *Sergio Antonielli*, in AA. VV., *Letteratura Italiana. I contemporanei*, vol. V, Milano, Marzorati, 1974, pp. 1179-1194.



Gilgameš

01 > 89

88

Vedeva bene che quelli, somando, che si erano
più subito ridotti di tutti gli altri anziani
che erano venuti. Lui, personalmente, non
era riuscito molto di facile. Questo direi.]

Per un conto di un anno e mezzo erano andati
lavorando, aiutati dal gesuita "scavalcanti", da
discorsi di ammirazione per i suoi discorsi,
specie per quello del primo, che era per
l'educazione e l'abbandono del partito di d'ottobre
per il partito che come un partito per primo
arrivato. Chiamato dal popolo a darla da sapere.
Da quel punto, anzi, era cominciato per lui
un movimento profondo ~~nella~~ ~~per~~ ~~che~~
nella visione della guerra che prima era
accettata con entusiasmo, ma con un senso
verso il progresso, messo in mente italiani nei
quelli, condizione di questi di doveri spettacolari
diversi al mondo. Questo riguardava: che
stessero con l'amicizia in pace, che in Italia,
tutti: s'erano venuti conto che loro erano nelle
vittorie, che il loro amore era solo, che
non si poteva dimenticare niente e l'ospinisti
contro un movimento aperto e deciso. Che in
Italia, molte cose s'erano finalmente capite e
si prendeva, soprattutto, si era più bene.
Parlando in entusiasmo. Esprimere queste
opinioni per l'eccezione del neocomunito che

Fig. 1



Gilgameš

01 > 90

87

proprio l'obbiettivo di fondare di una nuova pianta
di questa. Poche volte si sempre di sempre; pochi
che non profitti di ~~più~~ fascisti, e si era facile
perché mi fondo non sono neppure tutti in corso
con altri fascisti. Dico che, di grande. Se era nessuno
ad analizzarne, non era riuscito a capire ~~anzi~~
con questa consistenza il fascismo. Forse era stato
soltanto nella struttura di guerra; e lui
era in rapporto di sua accettazione. Le guerre, quelle
vinte, ma che lo aveva ancora posto nelle mani.
Nel caso e lo aveva costretto; minime tre
anni di riproposizione di vita militare. Pisci:
- Nessuno mi tedi; dice che siete stati dei
vittoriosi. Nessuno. Neanche si riprova lo
dicono. Lo dicono solo; tedeschi e i maltesi,
parte ripercorribile. In tedi si dice che siete
stati i migliori, i migliori e non si occupano.
Ma il centesimo era diventato pallido,
pallido. Non sono contraddittori: si era tutti sospeso,
incredibile mi mette idee, mi restano fascisti
e fiduciosi nel Duce, nella vittoria finale.
Ero mi fidavo; stinchi, inopinabile, - a
li disincantati fede e si sentiva e' abb' fu
l'indignanti e quelli. Fede, maltempo così
accadde.

Il centesimo era diventato pallido. Altri
anziani invece opporono, mi pri' d'abb' erano

Fig. 2



Gilgameš

01 > 91

78
E, voce: - Parli piano! Se ti sentano nei
finito. Qui fanno le liste nere, con tutti i
nomi degli antifascisti. Non sai che hanno bastato
sarebbero della gente che, se non avessero
il inferno a portata di mano, ci lassino la pelle? -
M. Venturi ripetere e parlare forte, che' erano le
debolezze di vedere che, e' opportuno per
minimo pericolo d'impugnare, potera' sentire
il mio punto ~~di vista~~. ~~Ma l'altro~~ ~~era~~ ~~in~~ ~~una~~ ~~linea~~
nuova e mi fanno dritto, e ricolligono le mie
posizioni all'insuffragamento cruciale che lo
avrei affascinato negli anni dell'universita',
minimando piano da primo il piramide desiderio
d'avventura che poi lo aveva portato alle armi,
Forse dimentico qualcosa solo per il mio desiderio
d'avventura. L'era stato troppo in lui
d'un avvenimento montale che si' avesse di
occhi; e presto era venuta: il primo inverno
di guerra, le battaglie di Africa e d'Albania;
conclude' e' era tratto in Africa ad entusiasmi
genti, ed essere d'un Sommo Tedesco sul
mondo, con la coscienza d'un'Italia debole
e asservita che nulla avrebbe potuto fare
per opporsi o bilanciarlo. E' qui che fine, il
pericolo trascorre nella fase occupata da due
~~partiti~~ ~~fascisti~~ illuminato si' e' rispetto
fra Tedeschi e Italiani; e il uso della forza
nella quale si' era diventato opprimente, un'azione,

no

Fig. 3

Gilgameš

01 > 92

220

pendere a formare, si misero a scriverne
sue parole d'innocenza e zombaroni, e
spesi parte italiana tutti e due, e le
uniscono in un'unica a confusione
di molte circostanze al punto dell'esser
proprio. Nell'ala di Venturi e Benzi
avevano preso a formare si anti-fascisti
e un colonnello d'esi fatto di tirare con
li soliti suoi de un momento d'emergenza
si vede il proprio di fare per prendere
le coscienze ~~per~~ ~~col~~ ~~esse~~ ~~due~~ ~~ti~~
cognizioni, non se l'è neanche domandato.
Eri un ~~colonnello~~ ~~stupido~~, ~~assolutamente~~
stupido. - Basti dire che era un ~~colonnello~~
sarebbe disposto a esclamare qualunque
preziosi ex-pi-pi-pi. Ma non esclamava
un bel nulla e parlava di questo
colonnello che ~~per~~ ~~colonnello~~ ~~da~~ ~~ad~~
per fare un tono di colore ~~esce~~ ~~capite~~
~~parla~~ ~~presente~~ ~~al~~ ~~manca~~ ~~che~~ ~~era~~
pa' di ~~venire~~ ~~colla~~ ~~maniera~~ ~~giustamente~~.
Se poi si esistite l'vero o no, chi è
curioso farlo veder e domandare.
Questo colonnello era assolutamente
stupido, sempre. In fatti, quando si si

Fig. 4



Gilgameš

01 > 93

221

palata di melcos, un anello del più
bancile melcos di questo mondo, bisognava
inoltre di dicono. Tu o molto volte per due
non riuscivi a scire. Poi, a un tratto,
con un cuore risulato, afferravi di aver
spirito, e manifestamente non eri vero:
bastava per solo un tratto, e gli occhi
morti; nelle mascelle prominenti, e subit.
si vedeva che non veni spirito nulli.

Però un ordine lo era lo stesso. Dava
ordini in ordini, e sotto le penne del circolo
l'albo del comando s'era allargato per il affini
gran numero di altri che ci stavano appresso.
E altri d'ogni genere: servizi, concuisioni,
punizioni. S'era meno in testi di fare anche
gli arresti: l'ufficiale punto doveva restare
nelle stanze, a custodire i panni; e quasi
tutti gli ufficiali dell'ala, uno per volta,
furono puniti.

A quei tempi, tutte le mattine, alla
corte, saliv le bandieruzzi italiana e il
Glorioso. Davi il saluto al re. Ecco che
le bandieruzzi delle diposic nostre, che solo
nell'antenne statti, e fa venir voffi di
pianure ai depositi. Perovvòli verpopi,
l'ira, l'accasiamento, e le bandieruzzi
saliv e se ne vedevano tante altre che

Fig. 5



Crediti fotografici

Fig. 1 Manoscritto autografo de *Il campo 29*, datato 2 novembre 1947, conservato presso il Centro Apice, Università degli Studi di Milano, Archivio Sergio Antonielli, Serie 5.2, Unità Archivistica 2, p. 86.

Fig. 2 Manoscritto autografo de *Il campo 29*, datato 2 novembre 1947, conservato presso il Centro Apice, Università degli Studi di Milano, Archivio Sergio Antonielli, Serie 5.2, Unità Archivistica 2, p. 87.

Fig. 3 Manoscritto autografo de *Il campo 29*, datato 2 novembre 1947, conservato presso il Centro Apice, Università degli Studi di Milano, Archivio Sergio Antonielli, Serie 5.2, Unità Archivistica 2, p. 88.

Fig. 4 Manoscritto autografo de *Il campo 29*, datato 2 novembre 1947, conservato presso il Centro Apice, Università degli Studi di Milano, Archivio Sergio Antonielli, Serie 5.2, Unità Archivistica 2, p. 220.

Fig. 5 Manoscritto autografo de *Il campo 29*, datato 2 novembre 1947, conservato presso il Centro Apice, Università degli Studi di Milano, Archivio Sergio Antonielli, Serie 5.2, Unità Archivistica 2, p. 221.