

Associazione degli Italianisti
XIV CONGRESSO NAZIONALE
Genova, 15-18 settembre 2010

LA LETTERATURA DEGLI ITALIANI

ROTTI CONFINI PASSAGGI

A cura di ALBERTO BENISCELLI, QUINTO MARINI, LUIGI SURDICH

Comitato promotore

ALBERTO BENISCELLI, GIORGIO BERTONE, QUINTO MARINI
SIMONA MORANDO, LUIGI SURDICH, FRANCO VAZZOLER, STEFANO VERDINO

SESSIONI PARALLELE

Redazione elettronica e raccolta Atti

Luca Beltrami, Myriam Chiarla, Emanuela Chichiriccò, Cinzia Guglielmucci,
Andrea Lanzola, Simona Morando, Matteo Navone, Veronica Pesce, Giordano Rodda

Della libertà impossibile. *Il muro di Berlino* (1962) di Enrica Gnemmi

Paolo Zoboli

Il muro di Berlino viene eretto, in pochi giorni, intorno alla metà di agosto del 1961. Il mese dopo, a Sesto Calende, una trentanovenne insegnante di Italiano e di Storia di nome Enrica Gnemmi inizia a scrivere un romanzo, concluso nel settembre successivo e subito dato alle stampe, che costituisce oggi nel catalogo *on line* del Sistema Bibliotecario Nazionale – ciò che ne fa in partenza quanto meno un singolarissimo documento – l'unica opera d'invenzione intitolata in Italia, fra il 1961 e il 1989, al *Muro di Berlino*.¹ Nel secondo risvolto di copertina (non firmato ma certo attribuibile a lei) la Gnemmi ripercorre brevemente il suo ormai più che decennale cammino di autrice drammatica:

Enrica Gnemmi, laureata in lettere, diplomata in pianoforte, ha iniziato la sua attività letteraria nel 1950 con il dramma storico *Simone*, inedito, cui seguirono il radiodramma *La mosca d'oro*, segnalato al Concorso Radiofonico dell'anno 1952-53; il dramma borghese *L'avvocato*; il dramma storico *Ildebrando di Soana*; il radiodramma premiato con il premio Bracco 1956 *La tenebra è rossa*; il dramma psicologico *Cesare Borgia*; la commedia *Il Sindaco*; la commedia *Processo senza morte di Gedeone*; il dramma simbolico *Prometeo 1970*; il dramma psicologico *Prova generale*; il dramma *La signora Küssnacht*; il dramma *L'aristocratico*; il grottesco *Sputnik 3°*; il divertimento in prosa *Le avventure del cavaliere Annibale e del cavallo Equestre*; il dramma *Ombre*.

Dei quattordici drammi citati, cinque sono perduti (e così il 'divertimento in prosa'), uno è inedito, due sono comparsi su periodico, due a sé, quattro (con altri due successivi) saranno raccolti nel corposo volume *Teatro*.² Ai sei drammi nel volume sono inframmezzati, in pagine non numerate,

¹ ENRICA GNEMMI, *Il muro di Berlino*, Arona (NO), Lavrano, 1962; ma si fa qui riferimento, senz'altra indicazione che il numero di pagina, all'edizione a cura di Paolo Zoboli, Novara, Interlinea, 2011 (Biblioteca di narrativa, 21): il luogo e gli estremi cronologici di composizione del romanzo sono registrati in calce all'ultimo capitolo (p. 112). Come risulta ancora dal catalogo citato (www.sbn.it), solo due anni dopo la caduta del Muro uscirà NINO AGNELLO, *Il muro di Berlino. Racconti*, Pisa, Giardini, 1991. La Gnemmi, nata a Sesto Calende (in provincia di Varese) il 31 luglio 1922, si era laureata in Lettere presso l'Università degli Studi di Milano il 15 settembre 1948 e, dall'autunno del 1960, insegnava presso l'ITIS «Cobianchi» di Intra (indirizzo di Chimica), dove sarebbe restata fino al 1977. Un primo studio sull'autrice è dato da MARIA GRAZIA FERRARIS, *Enrica Gnemmi: la storia come 'capriccio'*, in «Confini» (Quaderno del Premio Chiara), 7, settembre 2007, pp. 17-31: il contributo ha preso le mosse dalle manifestazioni (due conferenze a cura di chi scrive e un concerto) organizzate dal Comune di Sesto Calende a due anni dalla morte della Gnemmi, avvenuta tragicamente il 14 agosto 2004 (*Voci per un ricordo. Per Enrica Gnemmi*, 28 settembre, 5 e 12 ottobre 2006). Ma si veda ora anche ELIO ANDRIUOLI, «Pomezia-notizie», n.s., XIX, 10, ottobre 2011, pp. 39-40; ELENA GURRIERI, *Il cielo sopra Berlino ai tempi del Muro*, «Il ponte», LXVIII, 4, aprile 2012, pp. 107-109; EAD., *Al tempo del muro*, «Caffè Michelangiolo», XV, 3, settembre-dicembre 2010 [stampa: marzo 2012], pp. 60-61; ROSA ELISA GIANGOIA, *La libertà oltre i muri*, «Satura», V, 17, primo trimestre 2012, pp. 60-62 (si tratta di recensioni all'edizione Interlinea del *Muro di Berlino*). Alla scrittrice e alla sua opera è dedicato il sito Internet www.enricagnemmi.it.

² ENRICAGNEMMI, *Ombre. Dramma in tre atti e due quadri*, in «Cinema e teatro del giorno», VIII, 1-2, gennaio-

sei racconti che costituiscono per noi, almeno attualmente, le uniche prove narrative della Gnemmi anteriori o coeve al *Muro di Berlino*.³

Di precedenti, inediti esperimenti di romanzo non abbiamo notizia; e pare verosimile che alla forma-romanzo la Gnemmi sia stata spinta, dopo più di un decennio dedicato quasi esclusivamente alla scrittura drammaturgica, dall'urgere della situazione storica delineata (certo ancora da lei) nel primo risvolto di copertina:

L'ombra di un sopruso internazionale, tragico e inqualificabile, grava sul romanzo, privo di quel conformismo che sovente attanaglia molti giovani autori.

La vicenda, di una attualità sconcertante, rimane impressionata e si svolge proprio all'ombra di un muro che divide non soltanto la fredda materia di una città, ma due mentalità diverse, inconciliabili e che a tutt'oggi cercano di convivere alla bell'e meglio nell'aspettativa del peggio.

Un popolo che fu di là della Giustizia e della Legge internazionale si identifica nei personaggi, oggi vittime di altrettante brutalità concepite per annullarli ed impedire altre follie, domani martiri di una nuova era di là da venire. Espiazione e Martirio nello stesso tempo; Legge del Taglione per l'Est, perdono e volontà di risorgere in pace per l'Ovest. Sono questi i dualismi che sono inerenti alla vicenda e di essi si sentono i contrasti e le apprensioni, le speranze e le disillusioni.

La vicenda narrata nel *Muro di Berlino* è tuttavia immersa in una atmosfera onirica e irreali. A Berlino est, nell'agosto del 1962, il trentacinquenne Stefàn Rossbach, già reduce dalla tremenda esperienza della guerra come giovane soldato di Hitler, si è intenzionalmente chiuso in una assoluta apatia per sfuggire all'angosciosa oppressione del regime comunista: il Muro simboleggia appunto, con essa ma più di essa, la negazione di ogni libertà (*Muro e libertà* sono infatti i due termini antitetici su cui s'incentra la meditazione della Gnemmi nel romanzo). Tuttavia il misterioso professor R., intuendo la reale indole di Stefàn, riesce a risvegliarlo dal suo torpore e a coinvolgerlo in un complotto del quale fanno parte, tra gli altri, la bellissima ebrea Clarissa e Cristal, amante di Rossbach. Così, nel corso di una grande parata alla Porta di Brandeburgo, interrotta da una visionaria azione drammatica, mentre la folla intona improvvisamente *l'Inno alla gioia* – ed è

febbraio 1955, pp. 16-26 (con una presentazione di Emilio Scampini e un ritratto fotografico dell'autrice); EAD., *La mosca d'oro. Radiodramma in un atto*, in «Cinema e teatro del giorno», VIII, 7-10, settembre-dicembre 1955, pp. 20-23 (con una presentazione di Cosimo Russo); EAD., *La tenebra è rossa. Radiodramma in tre quadri*, Napoli, L'eco del Parnaso, 1956; EAD., *Ildebrando di Soana. Dramma in sei quadri*, Arona (NO), Arti Grafiche Alganon & C., s.d.; EAD., *Teatro*, Milano, Editrice Evoluzione [ma all'interno: Edizioni Lavrano], s.d.: quest'ultimo volume, stampato probabilmente nel 1963, contiene *L'avvocato. Dramma moderno in tre atti*; *Cesare Borgia*; *Prova generale. Dramma moderno in due atti e cinque quadri*; *Processo senza morte di Gedeone. Commedia in tre atti*; *Sofia Rhodos. Dramma moderno in due parti, un prologo, un epilogo*; e *Il condominio. Dramma in due atti e un epilogo*. Del *Sindaco*, fra le poche carte supersiti della scrittrice, sopravvive un dattiloscritto.

³*Cesare e Cleopatra* (già sull'«Ora» del 1954) e *Uno scherzetto di carnevale* (già sulla «Gazzetta sestese» del 1962) si trovano fra *L'avvocato* e *Cesare Borgia*; *Il grande processo* e *Estate* (entrambi già sulla «Gazzetta sestese» del 1961) fra *Cesare Borgia* e *Prova generale*; *La medaglia d'oro* fra *Processo senza morte di Gedeone* e *Sofia Rhodos*; *Il neo* in chiusura di volume dopo *Il condominio*.

invenzione addirittura profetica, nel 1962, contrapporre al simbolo della divisione il futuro inno dell'unità europea – tocca proprio a Stefàn compiere un incruento ma altamente simbolico attentato salendo sul palco delle autorità e schiaffeggiando il Capo del regime. È un gesto cavalleresco: lo schiaffo al tiranno per dirgli tutto il disprezzo dell'uomo libero e lanciargli la sua sfida. Ma come appunto nella logica onirica, dove non vige il principio di non contraddizione, il professor R. è insieme regista del complotto e agente della polizia di Stato, nonché giudice in un surreale e onirico processo che si svolge in una birreria proprio nella notte in cui (ma questa è reale e tragica cronaca) viene ucciso, mentre tenta di scavalcare il Muro, il diciottenne Peter Fechter (è il 17 agosto). Stefàn è condannato da R. – che infine desidera offrirgli una possibilità di salvezza – a vivere al di là del Muro, ma l'esperienza del libero Occidente si rivela per lui una tragica delusione:

Invece: noia, nausea! Folle anonime gli erano passate accanto. “Vivere a tutti i costi: procurare cibo alle dentiere scintillanti! Il piacere, la raffinata immoralità, la turpitudine come esempio di vita eccezionale. E cemento armato dovunque. Non prati verdi, non fiori, non alberi. Cemento per le formiche umane: sepolcri di cemento per le anime morte. Sempre carnevale: mascherata quotidiana di poveri guitti che hanno disimparato l'amore, la sincerità, la fede”. (p. 97)

Disgustato dalla «dolce vita che uccide le coscienze», Stefàn torna a Berlino est come del resto aveva previsto R., ma non certo perché finalmente convinto della bontà del socialismo reale: «Certo: di qua o di là dal Muro: nausea completa! Ma io sono salvo. Perché ora io morirò eppure sono vivo, vivo, vivo...» (p. 104). L'unica possibile via d'uscita, per Rossbach, sembra infatti il suicidio, evocato nell'epigrafe dantesca (ma più, come vedremo, foscoliana) posta a suggello del testo: «Libertà va cercando, ch'è sì cara, / come sa chi per lei vita rifiuta».⁴

Artefice dell'«ingranaggio misterioso» (p. 51) nel quale Stefàn si sente preso è l'enigmatico professor R. Nel secondo capitolo, al culmine del percorso iniziatico costituito dalla discesa notturna nella Pinacoteca, il Professore dichiara a Stefàn di averlo scelto, nel momento in cui sentiva di diventare vecchio, come *alter ego*: «Mi è costata una bella fatica scoprire la fronte che celasse la luce. Dovetti persino iscrivermi al Partito! Come avrei potuto, se no, disporre davanti al mio occhio il campionario che mi persuadesse alla scelta?» (p. 19: non sfugga, fra l'altro, che R. è l'iniziale di Rossbach). E, nel capitolo sesto, il Professore chiarirà lo scopo di quella scelta: «Sappia, Stefàn, che è stato scelto da me per essere il mio *alter ego*. Oggi, proprio perché si esporrà al ludibrio, compiendo la missione, oggi affermo che non esisto più. Rivivo in lei che farà ciò che la

⁴ L'epigrafe si trova a p. [113]. Già nel capitolo quinto, intitolato appunto *La fuga*, Stefàn era passato a Berlino ovest, ritornando però a Berlino est il giorno dopo. Due fughe e due ritorni dividono dunque il romanzo esattamente in due metà di cinque capitoli ciascuna: al suicidio di von Hertz, alla fine del capitolo quinto, risponde così l'ipotesi del suicidio di Stefàn alla fine del decimo; mentre una lieve asimmetria presentano il biglietto di von Hertz a Stefàn che conclude il capitolo quinto e la lettera di Stefàn al Professore che conclude il capitolo nono.

mia vecchiaia più non mi permette» (p. 72). In realtà, l'autentica spiegazione – la prima non è se non un altro momento dell'«ingranaggio»⁵ – R. la darà a Stefàn soltanto nell'ultimo capitolo:

Mi sono affezionato a lei, Stefàn. Da prima ho giocato, mi sono divertito alle sue spalle. Lei il topo, io il gatto. Le tendevo l'esca e lei abboccava come il pesce. Tutto era studiato per farla agire come volevo. E io mi inebriavo per la mia intelligenza così lucida, per la totale assenza di sentimentalismi che mi permettevano di predisporre le pedine in modo che il gioco si svolgesse secondo i miei calcoli. Che mi importava di lei, della sua anima, delle sue sofferenze? Lei aveva vissuto parecchi anni nel totale silenzio; aveva trovato il dolce nirvana che l'aiutava a trascinare il suo corpo per le strade di questo mondo in attesa del nulla. «Vediamo se riesco a svegliarlo», mi dissi quando la vidi presso il Muro! La sua ira era stata rivelatrice. E lei è stato docile nelle mie mani. Quando l'ho condannata, già le ero affezionato. (pp. 110-111)

Quello del Professore con Stefàn, insomma, è il gioco del gatto con il topo, crudele e fine a se stesso.⁶ Si spiega così l'immagine ricorrente del gatto «senza baffi» e «con i baffi»: gatti «senza baffi» (cioè attori concordi, ancorché inconsapevoli, di un medesimo dramma) sono sia i congiurati che i poliziotti; gatto «con i baffi» (e cioè consapevole regista) è solo R. (p. 33). Le mosse del Professore guidano le azioni di Stefàn a tal punto da mettere in dubbio, in lui, il suo libero arbitrio: se, posto un *motivo*, ne segue necessariamente una e una sola *azione*, in questi termini prevedibile, allora la volontà non è libera.⁷ Ma R. rassicura Rossbach: «[L]a sua libertà è garantita» (p. 72). La lucida intelligenza permette tuttavia al 'gatto con i baffi' di prevedere le pur libere azioni e persino i pensieri del 'topo' («Non ho facoltà divinatorie», ribatte, a p. 11, allo stupito Stefàn; ma Stefàn, ancora a p. 51: «Il Professore leggeva il suo indirizzo nel libro della magia»). Ed è questa preveggenza che consente a R., capo dei congiurati, di dominare anche gli uomini del Partito: «Il Professore ci ha suggerito tutto e noi gli obbediamo sempre perché è *preveggen*te», dirà testualmente Borìs nell'ultimo capitolo (p. 109: nostro il corsivo).⁸

Regime e cospirazione sono dunque, nel *Muro di Berlino*, elementi di un medesimo «ingranaggio»: nel capitolo terzo, il numero civico dell'appartamento di Clarissa, dove si nascondono i cospiratori, e quello del tassì guidato da R. coincidono (fra l'altro, il tassì è indicato da Clarissa stessa); nel capitolo settimo, mentre si trova sul palco delle autorità, proprio accanto al Capo, R. – regista della

⁵ Infatti, nel capitolo settimo, Stefàn riflette: «Come lo conosceva bene, il Professore, che gli aveva affidato quel compito per solleticare la sua vanità» (p. 82).

⁶ Non per niente, nella inedita [*Continuazione*] (di cui si dirà) proposta nell'edizione Interlinea di seguito al romanzo (pp. [115]-178), R. sarà definito «il suo antico torturatore» (pp. 153 e 171).

⁷ R. parla, per la precisione, di *causa* ed *effetto*: cfr. p. 71.

⁸ Alla «preveggenza» di R. si contrappone, specularmente, l'«imprevisto» di cui Stefàn è in balia «da quando aveva conosciuto il Professore» (p. 78), il «caso» che «continuava a perseguitarlo proponendogli apparenze che sembravano legate l'una all'altra da un vincolo certo e necessario» (p. 37). E cfr. anche p. 88: «Sarebbe piuttosto rimasto deluso se l'imprevisto fosse scomparso dalla sua vicenda!»; e p. 110: «Non mi è più lecito cullarmi in vane attese o aspettare l'imprevisto».

conspirazione cui gli uomini del Partito obbediscono – indossa un abito simile a quello (un maglione nero dal collo alto) che contraddistingue i cospiratori; e, nel capitolo successivo, la birreria – abituale luogo di ritrovo dei cospiratori – si trasforma improvvisamente nel tribunale che, presieduto da R., già regista dell'attentato, condannerà Stefàn per l'attentato medesimo.

La surreale duplicità del numero, del personaggio e del luogo è la cifra dell'«ingranaggio misterioso», che si muove naturalmente entro coordinate spaziali e temporali sfuocate. Dopo il titolo, Berlino est sarà nominata solo nell'ultimo capitolo; Berlino ovest è sempre «l'altro pianeta»; solo nel capitolo quarto si nomina la Sprea (poi nel quinto e nel decimo) e alla fine del sesto la Porta di Brandeburgo (poi sempre «la Porta»). A parte quello – peraltro assolutamente generico – alla Pinacoteca, altri riferimenti alla realtà di Berlino, nel romanzo, non si trovano. Anche le indicazioni temporali, per quanto presenti, non sono immediatamente evidenti. Sin dall'attacco si dice che il Muro è stato costruito da un anno: siamo, dunque, nell'agosto del 1962 (e nel capitolo nono, infatti, a p. 101: «Siamo nel 1962»). I primi otto capitoli coprono probabilmente una settimana esatta, dalla notte in cui Stefàn si avvicina al Muro alla notte della condanna.⁹ Dopo un intervallo temporale non definibile, ma che ci porta almeno all'inverno o a una piovosa primavera successiva, nel capitolo nono troviamo Stefàn ancora a Berlino est dopo il suo viaggio nell'Occidente; e, venti giorni dopo (p. 109), lo troviamo convalescente in casa di R.

La vicenda incomprensibile e l'atmosfera irrealistica del romanzo sono certamente debitrice di Kafka, e del *Processo* in particolare, a cominciare dal fatto che proprio un onirico processo è narrato nel capitolo ottavo, *La condanna*;¹⁰ ma nella scrittrice sembra fortissima anche la presenza fisica dell'edizione Frassinelli a cura di Alberto Spaini (l'unica allora disponibile) presente nella sua biblioteca e da lei acquistata certamente proprio mentre scrive *Il muro di Berlino* (la ristampa, l'ottava, reca il 'finito di stampare' del 15 giugno 1961): la composizione tipografica degli occhielli interni, con il titolo in alto a destra e il capitolo in basso a sinistra, ritornerà infatti identica

⁹ Dalla sera del primo giorno (p. 7: «Quella sera») si passa, nella seconda parte del capitolo primo, alla mattina del secondo (p. 9: «Il giorno era chiaro»). Il capitolo secondo si apre sul «tramonto» (p. 15) del terzo giorno (anche se è possibile che il secondo e il terzo giorno della narrazione non siano immediatamente consecutivi): la notte è quella del *descensus ad inferos* nella Pinacoteca e poi, nel successivo capitolo terzo, dell'incontro con Clovis (p. 23: «La notte era scura»). Il capitolo quarto si apre sull'«alba che spunta» (p. 38) del quarto giorno e si chiude sulla sera di esso (p. 47: «Imbruniva»). Sulla mattina del quinto giorno (p. 51: «Era giorno») si apre il capitolo quinto; quando scende la sera (p. 52: «Finalmente venne il buio») Stefàn fugge nell'«altro pianeta» e, dopo la serata a teatro, trascorre la notte nella casa di Von Hertz. La successiva mattina del sesto giorno (p. 59: «Si svegliò che l'orologio segnava le undici») Stefàn trova von Hertz morto e rientra a Berlino est. Probabilmente il pomeriggio stesso, nel capitolo sesto, si reca da Clarissa e trascorre la notte con lei («Non mi rimane che augurarle buona notte», gli aveva detto poco prima il Professore a p. 70). Il capitolo settimo, infine, si apre certamente sul settimo giorno, quello della grande parata, che avviene dopo le 17 (p. 78); mentre il processo del capitolo ottavo avviene la notte stessa (p. 88: «La notte aveva sostituito il giorno. Le ventuno»). Se ammettessimo che il settimo giorno coincida effettivamente con la data storica della morte di Peter Fechter (che peraltro fu ucciso di giorno, e non di notte), i fatti si svolgerebbero dall'11 al 17 agosto 1962.

¹⁰ Si legga, in particolare, nel capitolo secondo della [*Continuazione*]: «ai sogni non si deve credere e il suo processo apparteneva proprio a quella sfera evanescente che la ragione odia come peste pernicioso» (p. 172).

nell'edizione Lavrano.¹¹

Peraltro la fortissima suggestione dello scrittore novecentesco si innesta su una struttura chiaramente modellata dalla Gnemmi sulle predilette *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Stefàn è infatti un novello Jacopo, come ben comprende Von Hertz nel capitolo quinto: «Il suo vestire alla maniera di Ortis la definisce. Lei, certo, non è giovane che muoia solo per l'amore. Lei ama la libertà» (p. 56). E, come nella seconda parte del romanzo foscoliano Jacopo cerca di fuggire nel viaggio attraverso l'Italia i propri tormenti, così il capitolo nono del *Muro di Berlino* ripropone, nel sempre più allucinato delirio del protagonista, il ricordo dei viaggi di Stefàn attraverso i grandi Paesi dell'Occidente: l'Italia, la Francia, l'Inghilterra, gli Stati Uniti. Peraltro nel romanzo della Gnemmi il tema amoroso (l'amore di Stefàn per Clarissa) è decisamente soverchiato da quello politico: dell'*Ortis*, insomma, prevale la componente alfieriana, e *Il muro di Berlino* può essere letto come un discorso 'della tirannide' – l'accusa al processo, che Stefàn non smentisce, è infatti quella di «attentato alla tirannide» (p. 89) – o addirittura come una 'tragedia di libertà' che si chiude con il suicidio dell'eroe, pur soltanto alluso nella conclusiva epigrafe ortisiana (con i versi di Catone, nel romanzo foscoliano, Jacopo annuncia il suo gesto e il significato di esso).

La suggestione kafkiana e la struttura foscoliana del *Muro di Berlino* servono così alla Gnemmi per condurre un intenso discorso sulla realtà politica e sociale, non solo italiana, del 1962. Il primo bersaglio è, naturalmente, il comunismo. Tuttavia solo nel capitolo settimo, alla morte di Peter Fechter, si parlerà esplicitamente di «polizia comunista» (p. 91); e poi, nel decimo, di «regime comunista» (p. 109). Prima, solo una antonomastica allusione al «Partito» da parte di R. (p. 19) e, soprattutto, l'ossessione del rosso che attraversa il romanzo: già nel capitolo primo il semaforo «[p]ortava il segno del cancro che aveva domato tutto un popolo» (p. 11); e poi, per esempio, nel capitolo quarto: «[E] la rossa arrossì. / “Tutto questo rosso”, pensò Stefàn disgustato» (p. 38). Parallelamente, il presidente della Repubblica Democratica Tedesca, Walter Ulbricht, è sempre e soltanto «il Capo». La posizione di Stefàn (della Gnemmi) in proposito è chiarissima: nella violenta invettiva contro i poliziotti che hanno ucciso Peter (p. 91: «Belve, assassini!»); nel delirio del capitolo nono (p. 103: «“La Polonia divorata; la Cecoslovacchia divorata; la Lituania divorata; la Bulgaria divorata; la Germania divorata; l'Europa divorata; il mondo, il cielo divorati. Bocca immensa, vorace. Le genti maciullate vi spariscono per saziare una fame che mai non si sazia”. / Stefàn aveva gli occhi sbarrati sulla visione di orrore. Immobile sotto le coperte, guardava la ridda delle sue allucinazioni. “Facce gentili, buone: idioti! Fidarsi del mostro! Aprirgli tutte le porte! Idioti! E ora per colpa vostra noi, al macello, all'obbrobrio!”»); e, infine, nelle parole rivolte a Borìs

¹¹ FRANZ KAFKA, *Il processo*, versione e prefazione di Alberto Spaini, Torino, Frassinelli, 1961. A sei anni prima, come da nota di possesso («Enrica Gnemmi / Sesto Calende / 1955»), risale invece l'acquisto di ID., *Il castello*, edizione integrata con varianti e frammenti, prefazione di Remo Cantoni, Milano, Mondadori, 1955³ (Medusa, CCCLIII).

nell'ultimo capitolo (p. 109: «Non sono ritornato perché preferisca voi e il vostro governo di assassini»).

Non meno dura è tuttavia, come si è accennato, la condanna del libero Occidente nel capitolo nono: la «raffinata immoralità» di Vivian e di Fleur, l'ingenuo e superficiale ottimismo degli americani Bill e Marilyn, «ricchi, soddisfatti», il cinismo di *Monsieur Debacle*, la «volgare speculazione [...] sulla idiozia altrui» dell'arte contemporanea che piace alla signora Monti sono altrettante manifestazioni della «morte dello spirito» che Stefàn sperimenta nel suo viaggio oltre il Muro. E Stefàn fugge infine dalle «anime morte» per tornare a morire, salvo da quella morte, «nella sua città, vigilata dal Muro». Nel giudizio della scrittrice, così, pare di udire ancora una volta l'antico ammonimento di sant'Ilario: nel *Liber contra Constantium*, il vescovo di Poitiers aveva infatti messo in guardia contro le lusinghe del signore, che «non ci spinge verso la libertà imprigionandoci, ma verso la schiavitù onorandoci nel suo palazzo; non colpisce i fianchi, ma prende possesso del cuore, non taglia la testa con la spada, ma *uccide l'anima con l'oro e il denaro*».¹²

Il fatto è che il libero Occidente e l'Oriente socialista, «l'un contro l'altro armati» nella 'guerra fredda', al di là della loro apparente, diametrica opposizione sembrano rivelarsi, agli occhi dell'autrice del *Muro di Berlino*, profondamente omogenei nella sostanza. In modo assolutamente emblematico, il «cemento» del Muro che apre il romanzo (p. 7: «il freddo del cemento»), dopo essere fugacemente ricomparso nel paesaggio d'apocalisse del racconto di R. (p. 29: «Le torri di cemento stettero a guardia della morte»), ritorna soltanto, nel capitolo nono, a connotare con una angosciata anafora l'Occidente: «E *cemento* armato dovunque. Non prati verdi, non fiori, non alberi. *Cemento* per le formiche umane: sepolcri di *cemento* per le anime morte» (p. 97). Accomuna i due mondi, innanzitutto, il rifiuto di Dio: da una parte l'ateismo scientifico, dall'altra il diromponente verbo nietzschiano che, agli occhi della Gnemmi, permea la società occidentale anche nella forma fortemente degradata di un edonismo dal sapore dannunziano. Il visionario racconto del giovane congiurato Clovis, che Stefàn incontra nel capitolo secondo, si apre nel segno consueto dell'ossessione del rosso: «Mi trovavo in una foresta di coralli. L'intrico si apriva appena muovevo il passo. Avanzavo adagio. Ero abbagliato dal rosso, dalle forme sinuose, dalle strane architetture, dalla presenza di una forza che si mostrava maleficamente viva e inebriante» (p. 24). Tale 'forza' inscena dapprima il processo che il giovane – divenuto *figura Christi* – subisce, e ispira le parole dell'accusatore, che pronuncia contro di lui (dunque contro Cristo) una requisitoria satura di suggestioni nietzschiane; infine Satana si presenta in persona a Clovis. Non casualmente sarà il Professore, alla fine del capitolo sesto, a dare una lettura della «rappresentazione blasfema» narrata dal giovane. «Clovis è la vittima», esordisce R., e la vittima innocente per eccellenza è Gesù, di cui

¹² Desumo la citazione da VIRGILIO MELCHIORRE, *Ethica*, Genova, Il melangolo, 2000 (Opuscula, 102), p. 67 (il corsivo non è dell'originale).

infatti Clovis è figura, come poi il bambino russo del racconto di Stefàn nel capitolo sesto (p. 69: «Lo stesso sguardo di Clovis: vittime per il mondo inumano») e come Peter Fechter nel capitolo ottavo.¹³ La scelta della terra da parte degli uomini, poi, è ancora una volta conforme all'insegnamento di Zarathustra («Io vi scongiuro, o miei fratelli, *restate fedeli alla terra* e non prestate ascolto a coloro che vi parlano di ultraterrene speranze»); ma R. insiste in particolare, citando Baudelaire, sulla potenza seduttrice della carne: «Nessuna altra illuminazione è infatti tale da spingere lontano dallo sguardo, velato di piacere, quel Dio che il piacere chiama peccato». E conclude: «L'egoismo, la brutale sopraffazione, questa la verità per gli uomini di codesta nostra era felice e progressiva. *Cristo non c'entra*» (p. 74: il corsivo è dell'originale). È la visione desolata di un mondo che ha abbandonato Dio, un mondo dominato – forse irreversibilmente – dal Male: la visione che fa da sfondo alla tormentata riflessione del *Muro di Berlino*.

Del resto il racconto che il Professore propone a Stefàn e a Clovis come risposta alle «fantasie oniriche» del giovane, nel secondo capitolo, è perfettamente complementare a esse. Il «sapiente» che distrugge l'umanità con una apocalisse atomica per crearne una nuova, finalmente libera da Dio e da Lucifero, è immagine dello scienziato che, nel suo delirio di onnipotenza, vuole essere «creatore dunque Dio»; e il suo, appunto, è il peccato di Satana: «Il sapiente si guardò intorno: gli occhi erano ebbri di orgoglio! Dio aveva perso anche l'ultimo attributo: creatore! Mille e non più mille!» (p. 30). Ma, sempre nel capitolo nono, la gara nella conquista dello spazio (Bill cita insieme Titov e Glenn) e i forsennati esperimenti che minacciano all'umanità appunto l'apocalisse atomica accomunano ancora una volta l'Occidente e l'URSS. E, nella lettera conclusiva, il poeta Stefàn, prima di svenire invocando l'Arte, propone al Professore di rivedere il suo racconto: non più «odiator di se stesso», Prometeo, colui che fece dono agli uomini del fuoco e delle arti, deve tornare a essere «filantropo»; le sue scoperte devono essere strappate dalle mani dei «politicanti» e indirizzate al bene dell'umanità.

Nel racconto di Moro che si legge nel primo capitolo della inedita [*Continuazione*], e di cui è protagonista un emblematico Singolo, la moglie del direttore capo affermerà: «Poiché amo il mio prossimo, soffro nel vedere come si annienti con le sue stesse mani» (p. 137).¹⁴ Siamo così al cuore concettuale del *Muro di Berlino* e del pensiero della scrittrice. L'esaltazione del singolo, l'appassionata difesa dell'individuo dalla minaccia di ogni conformismo e di ogni massificazione, dovuta a qualsivoglia totalitarismo di qualsivoglia natura (nel capitolo settimo la folla convenuta

¹³ Ma, in fondo, il discorso vale almeno in parte anche per Stefàn/Ortis (che tuttavia, a differenza di Clovis, del bambino russo e di Peter, non viene ucciso). Non sarà inutile ricordare, infatti, che anche la figura di Jacopo, come oggi sappiamo, è costruita da Foscolo con una sottile ma inequivocabile trama di rimandi alla figura del Cristo: mi riferisco naturalmente allo studio di MARIA ANTONIETTA TERZOLI, *Il libro di Jacopo. Scrittura sacra nell'«Ortis»*, Roma, Salerno, 1988 (Studi e saggi, 8), e in particolare al cap. III, *Jacob alter Christus* (pp. 128-208).

¹⁴ Si tenga presente sin d'ora che il passo «essere Singolo nel mondo» (p. 134, riga 39) suona, nella prima redazione, «essere Singola nel mondo»: l'errore di battitura svela, dietro il personaggio emblematico, l'autrice.

alla grande parata è un «immenso formicaio obbediente al Potere»; ma, nel capitolo nono, le «folle anonime» dell'Occidente sono ugualmente composte di «formiche umane»), è un tema che attraversa l'intera opera della Gnemmi e che non va naturalmente letto in chiave di aristocratico ed egoistico isolamento. Al contrario, la fiera rivendicazione della propria irripetibile individualità, appassionatamente difesa da ogni possibile minaccia di annullamento, è la necessaria premessa all'apertura amorosa verso i propri simili. Passato da un totalitarismo all'altro, dal nazismo al socialismo reale, inizialmente Stefàn si difende chiudendosi in se stesso: «Stefàn era un uomo, non una macchina. Un uomo vivo, pronto a difendere la propria libertà. Un uomo che non voleva dividere nulla con gli altri, né si arrogava il diritto di guidarli verso i grandi destini preparati dal fato. Egli rinnegava il *prossimo*, spazzatura piena di vermi. Forte del suo individualismo, avrebbe vissuto nella splendida solitudine dell'uomo onesto che non inganna né si lascia ingannare» (p. 72: il corsivo è dell'originale). In *Ecce homo* (un testo ben presente alla Gnemmi) Nietzsche aveva scritto: «Tutto il mio Zarathustra è un ditirambo alla *solitudine* o, se sono stato capito, alla *purezza*... Per fortuna, non alla *pura follia*».¹⁵ La stoccata è, naturalmente, a Wagner e al suo Puro folle (e cioè a Parsifal). Zarathustra contro il cercatore metafisico di Dio, dunque: ma, nell'ultimo capitolo del *Muro di Berlino*, il Puro folle sarà appunto Stefàn. E, sempre in *Ecce homo*, il filosofo scrive: «Le mie esperienze mi danno il diritto di diffidare soprattutto dei cosiddetti “impulsi disinteressati” e di tutto “l'amore del prossimo” pronto al consiglio e all'azione. Per me, esso non è che debolezza [...]; soltanto fra i decadenti la compassione si chiama virtù».¹⁶ Ora, Stefàn è certo un 'decadente' nel suo fondamentale irrazionalismo misticheggiante e nel suo culto dell'Arte; e in lui il secondo dei comandamenti in cui Cristo riassume la Legge e i Profeti (*Mt 22, 39*: «Amerai il prossimo tuo come te stesso») rinascerà infine in una con il prepotente anelito alla libertà:

Ebbene è vero: io amo la libertà e vi odio tanto da essere pronto a unirmi a tutti coloro che vi combattono. Rinnego la mia solitudine nel nome della libertà che mi accomuna al mio prossimo, a coloro che aspettano di imbracciare le armi per rivolgerle contro di voi, contro tutti i tiranni che negano all'uomo il diritto di essere se stesso.

[...]

Voi pensate che basti chiudere le bocche, imporre la legge del terrore, negare l'evidenza per soffocare la divina libertà che ci fa uomini. Non potrete mai sostituirvi a Dio. NegateLo, crocifiggeteLo attraverso i milioni di uomini che mandate al macello, Egli vincerà sempre fino a che un solo uomo rimarrà sulla terra a coltivare nel suo cuore la libertà. (pp. 90-91)

¹⁵ Si veda l'edizione presente nella biblioteca della scrittrice: FRIEDRICH NIETZSCHE, *Ecce homo*, a cura di Sergio Romagnoli, Torino, Einaudi, 1950 (Universale Einaudi, 13), p. 26 (i corsivi sono dell'originale: il passo è posto in evidenza dalla Gnemmi con tratti di matita a margine); e più oltre (p. 58) si legge che «superuomo», piuttosto che Parsifal, è Cesare Borgia (al quale, come si è visto, in quegli stessi anni la Gnemmi dedica un dramma, saturo naturalmente di memorie machiavelliane).

¹⁶ *Ibid.*, p. 20.

È questa, dopo la *confessio* del capitolo terzo (p. 26: «Perdonami [...]: anch'io come tutti Ti ho rinnegato. Ho creduto nella forza delle mie vene; ho amato le splendide qualità del mio animo e del cervello; ho affermato con orgoglio la mia virtù pagana. E quando venne l'obbrobrio, non seppi abbandonarmi a Te e accettare l'imperscrutabile Tuo volere. Tu perdonasti sul Golgota a chi Ti aveva sacrificato. Io non ho saputo. Tradito, usato come cosa, insultato nella mia fede, non ho perdonato»), la *professio* di Stefàn. E se Nietzsche – che esalta appunto l'orgoglio della «virtù pagana» – diffida dell'amore del prossimo «pronto al consiglio e all'azione», proprio questo sembra il significato ultimo del *Muro di Berlino*, dichiarato *in limine* dall'epigrafe goethiana:

Ascolta dunque se mai non l'udisti.
Fine è l'udito dell'umanità.
Una pura parola al bene incita,
l'uomo sente anche troppo il suo bisogno,
seri consigli volentieri ascolta.¹⁷

Non possono sussistere troppi dubbi che Stefàn, più che di R., sia un *alter ego* dell'autrice: troppe volte la voce del personaggio e quella del narratore si sovrappongono fino a confondersi e a risultare indistinguibili. Ma il generoso slancio dell'autrice e del suo personaggio, dopo il *descensus ad inferos* del capitolo nono e dopo il ritorno nel «carcere orientale», sembra cadere. Se in Occidente la «dolce vita [...] uccide le coscienze», nell'Oriente socialista non si può comunque vivere: «di qua o di là dal Muro: nausea completa!» Dunque non sembra restare altro che la morte, il suicidio dell'eroe alluso nell'epigrafe conclusiva.

A distanza di qualche anno, la Gnemmi ha pensato di dare un seguito al finale 'aperto' del *Muro di Berlino*. Restano infatti tra le sue poche carte superstiti due stesure, entrambe interrotte e prive di titolo (senza contare le frammentarie testimonianze di un ulteriore tentativo), di un secondo romanzo che ha nuovamente per protagonista Stefàn Rossbach e che una serie di riferimenti permette di datare più o meno fra il 1967 e il 1968. Legano la [*Continuazione*] al *Muro di Berlino* non solo l'esplicito rinvio alla vicenda e ai personaggi di esso (il professor R., Clarissa, Cristal), ma più ancora i temi, assolutamente cruciali per l'autrice, della libertà e del doloroso contrasto tra la

¹⁷ L'epigrafe (che si legge, in lingua originale, a p. [3]) è tratta da un *paralipomenon* al *Faust* (*Zweiter Teil, Freies Feld*), un dialogo tra il protagonista e Mefistofele: la Gnemmi poteva trovare i versi in questione, con una traduzione (quella che qui riportiamo e che l'autrice trascrive su una copia del *Muro di Berlino*) e un commento, in THOMAS MANN, *Sul «Faust» di Goethe* [1939], versione di Bruno Arzeni, in ID., *Nobiltà dello spirito, Nobiltà dello spirito. Saggi critici*, traduzioni di Bruno Arzeni e Lavinia Mazzucchetti, Milano, Mondadori, 1953 (I classici contemporanei stranieri; Tutte le opere di Thomas Mann, X), pp. [193]-245 (alle pp. 243-244). Per la «virtù pagana» cfr. invece FRIEDRICH NIETZSCHE, *Ecce homo*, cit., p. 32: «virtù secondo lo stile rinascimentale, [...] virtù libera dalla morale» (il corsivo è dell'originale).

massificazione – politica, etica, culturale – del suo tempo e l'irriducibile individualità del singolo. Siamo ancora in agosto e Stefàn, che dunque non ha scelto la via del suicidio, ha trentotto anni: dovremmo trovarci allora nel 1965, ma il riferimento alla contestazione studentesca nel secondo capitolo ci porta decisamente al 1968.¹⁸ E il medesimo riferimento ci porta al di là del Muro, nella Germania ovest; in una o due occasioni, tuttavia, Stefàn dichiara di ignorare in quale città si trovi a vivere, così che si ricrea, nella narrazione, l'atmosfera onirica e irrealista del *Muro di Berlino*: «A un tratto i particolari si presentarono alla sua memoria: non conosceva quella città sconosciuta. Una città della terra ma quale e dove? In Germania certo perché i Waldsee erano tedeschi» (p. 126). In questa fantomatica città, dunque, Rossbach entra in contatto con la famiglia Waldsee: il professor Zacharias, la signora Hildegard e i loro quattro figli, ovvero la bella Isolde (detta Nausicaa), lo sprezzante Amadeus, i più giovani Ernst e Willie. E proprio nel confronto con questi personaggi e con altri ancora – l'«utopico» Tommaso Moro, che vive solitario fra i boschi, il vecchio morituro della taverna, il tormentato e aggressivo professor Grabher – Stefàn porta avanti la sua ricerca di un nuovo se stesso dopo l'avventura del Muro.

Rispetto alla calcolata struttura del *Muro di Berlino*, la [*Continuazione*] pare procedere in modo più casuale e disordinato: rispecchiando, certo, l'inquietata ricerca che di essa costituisce il tema; ma forse rivelando, insieme, che la forma-romanzo ormai non si adatta più – come parrebbero testimoniare anche i ripetuti e tormentati abbozzi delle ultime pagine compiute – alla tensione della scrittrice verso una vigile presa critica sulla realtà contemporanea. Non casualmente il *Capriccio n. I* reca in calce gli estremi di composizione «1967-68».¹⁹ Proprio in quel biennio, il medesimo che vede abortire il tentativo di dare un seguito al *Muro di Berlino*, la forma nuova e 'aperta' del 'capriccio' soppianta evidentemente la forma, troppo tradizionale e 'chiusa', del romanzo: al romantico Stefàn e alla bella Nausicaa succedono i venusiani Pfinffin e Satulit con le loro mirabolanti avventure. Toccherà al cavallo sapiente di swiftiana memoria e al suo giovane discepolo portare avanti le istanze dell'incompiuto secondo romanzo di Enrica Gnemmi: e niente affatto casualmente, per esempio, il centrale racconto allegorico che Moro legge a Stefàn e a Nausicaa nella terza parte del primo capitolo diventerà vent'anni dopo, con qualche variante, la

¹⁸ Se si ricorda che nel *Muro di Berlino* la narrazione cresce parallelamente agli eventi narrati, arricchendosi via via di più o meno espliciti riferimenti alla realtà contemporanea, non si può del tutto escludere che le prime righe del romanzo, dove si trova l'indicazione dell'età di Stefàn, risalgano al 1965. Peraltro, già il racconto di Moro, nella terza parte del primo capitolo, sembra decisamente alludere all'incontro fra Paolo VI e il presidente del Presidium del Soviet supremo Nikolai Podgorny del 30 gennaio 1967 (cfr. p. 136, righe 29-30, e nota relativa); il nome del professor Grabher, che entra in scena nella prima parte del secondo capitolo, pare proprio un omaggio a Carlo Grabher, scomparso il 22 agosto 1968 (cfr. p. 145, riga 1, e nota relativa); ma soprattutto, appunto, nella seconda parte del secondo capitolo (p. 155) è esplicito il riferimento alla contestazione giovanile, che peraltro, con il movimento capeggiato da Rudi Dutschke, si manifestò in Germania fin dal 1967: nella prima stesura si parla tuttavia «della rivoluzione studentesca già in atto dovunque nel mondo» (p. 173), e questo ci porta senza ombra di dubbio in pieno Sessantotto.

¹⁹ ENRICA GNEMMI, *Capriccio n. I*, Arona (NO), Ed. Tipolitografia aronese, s.d. (ma la stampa dovrebbe risalire al biennio 1969-70), p. 144.

Prima variazione del Capriccio 'verde'.²⁰

Non solo l'inedita [*Continuazione*], peraltro, ma più ancora *Il muro di Berlino* lascerà traccia nel libro del venusiano Priz. Innanzitutto la seconda parte di esso costituirà ancora una volta un discorso 'della tirannide', come dichiarano l'epigrafe da Guicciardini («La calcina con che si murano gli stati de' tiranni è el sangue de' cittadini») e soprattutto quella da Eschilo, con la quale Prometeo non è più il benefattore degli uomini ma il fiero oppositore della tirannia cosmica di Giove: «Ho sentito cadere due sovrani. / Il terzo lo vedrò crollare presto / e con più obbrobrio».²¹ La terza parte del *Capriccio* è invece introdotta da un'epigrafe tratta dal *Decameron*: nella amena 'cornice' – è proprio il caso di dirlo – di Kalendarum (ovvero Sesto Calende) Pfinpfin conosce Màrica (ovvero Enrica), che gli porge la «cartelletta con i racconti».²² *I racconti di Màrica*, che della terza parte costituiscono il nucleo, sono otto, ma la serie è aperta e chiusa da un testo in versi e conta dunque, in totale, dieci testi: proprio e volutamente il numero dei capitoli del romanzo. Del primo e dell'ultimo capitolo del *Muro di Berlino*, se questo non bastasse, i testi in versi ripropongono esattamente i titoli, ma rovesciati. La silloge si apre così dove il romanzo si era chiuso, sul fallimento della *queste* del *Puro folle*:

Varcò monti e valli.

Ebbe compagni il sole, la notte, gli usignoli.

Vide finalmente la città ricca di torri.

Camminò per la strada regale, tra siepi di petunie.

Una nube macchiò il sole.

Abbracciato dall'ombra, corse in spasimo di desiderio.

«Dita leggere sui marmi,

purezza di cuore sul Rosone,

tripudio di gioia nella navata,

²⁰ PRIZ [ENRICA GNEMMI], *Capriccio. Le avventure di Pfinpfin e di Satulit venusiani*, Angera (VA), Tip. Baranzini & Lucchini, 1987, pp. 152-155 (*Capriccio* 'verde' dal colore della copertina, per distinguerlo dal *Capriccio n. 1*, 'rosso'). Anche un testo cruciale come *Il Labirinto*, nella seconda parte (pp. 180-181), prende le mosse da un passo della [*Continuazione*] (cfr. p. 120, righe 7 e 14-19, e note relative).

²¹ PRIZ, *Capriccio*, cit., p. [117]. La citazione guicciardiniana dai *Ricordi* (serie I, 20): si veda FRANCESCO GUICCIARDINI, *Scritti politici e Ricordi*, a cura di Roberto Palmarocchi, Bari, Laterza, 1933 (Scrittori d'Italia, 145), pp. [239]-336 (a p. 244); quella eschilea dal *Prometeo incatenato*, 956-959: la traduzione di Enzo Mandruzzato era disponibile nel volume (non presente nella biblioteca superstita della Gnemmi ma largamente diffuso) *Il teatro greco. Tutte le tragedie*, a cura di Carlo Diano, introduzione di Giovanni Pascucci [...], Firenze, Sansoni, 1975² (Le voci del mondo), pp. [86]-110 (a p. 107). Lo «spirito prometeico» inteso come spirito di «ribellione» aveva già fatto capolino, tuttavia, nel biglietto d'addio di Von Hertz che si legge nel quinto capitolo del *Muro* (p. 60).

²² PRIZ, *Capriccio*, cit., pp. [223] e 225-226. La citazione decameroniana («Era il detto luogo...»), dall'introduzione alla prima giornata, riguarda il «palagio» dove si recano i dieci giovani e dove inizieranno a narrare le proprie novelle. Sul secondo foglio di guardia di un quadernone (un libro mastro) contenente preziose note manoscritte ai *Capricci*, la Gnemmi tenta, in colonna, ripetuti anagrammi del suo nome (ad esempio: «Cairen / [...] / Cierna / [...] / Acrine»), ma poi rinuncia e, in fondo alla pagina, annota: «MÀRICA o FAUNA = moglie di Fauno. Integerrima. Non diventò madre che dal marito. Fu madre del re Latino. V. dizionario mitologia». Cfr. infatti V[ANDREGISILO] TOCCI, *Dizionario di mitologia*, s.l. [Milano], ELI, 1954, p. 318 (il volume reca la nota di possesso «Enrica Gnemmi / 1976»).

letizia
silenzio
estasi».

Maciullata dalla furia devastatrice, apparve la cattedrale: sassi senza forma, dispersa rovina.
Avvolto da improvvisa stanchezza, egli, destino compiuto, si accasciò vinto.²³

E si chiude, la cartelletta dei bizzarri e fantastici racconti di Màrica, sul *Muro*; ma il Muro non è più la presenza minacciosa con la quale si apriva il romanzo un quarto di secolo prima:

Faméidio di svilito eroismo,
pezzo antiquario di curiosità volgare,
tu,
Muro di Berlino,
lagrime sangue monito paradigma,
un tempo faro e incubo,
tu,
Muro di Berlino,
povero cemento,
sguarnito nulla per i Nulla.²⁴

Del resto due anni prima del *Capriccio* ‘verde’ l’*Inno alla gioia* era diventato l’inno dell’Unione Europea; e appena due anni dopo di esso quel «povero cemento» sarebbe stato abbattuto.

²³ PRIZ, *Capriccio*, cit., p. 228.

²⁴ *Ibid.*, p. 286: il testo trova peraltro un antecedente in un passo della [*Continuazione*] (cfr. p. 121, righe 3-5).