

ANNA TAGLIETTI

Dentro e fuori il reticolato: per una lettura spaziale de Il cielo è rosso di Giuseppe Berto

In

Letteratura e Scienze

Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Pisa, 12-14 settembre 2019

a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre

Roma, Adi editore 2021

Isbn: 978-88-907905-7-7

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ANNA TAGLIETTI

Dentro e fuori il reticolato: per una lettura spaziale de Il cielo è rosso di Giuseppe Berto

Il contributo propone un'analisi del primo libro di Giuseppe Berto a partire da alcune questioni che originano dall'osservazione del trattamento nel testo dell'asse spaziale: lo studio della cartografia dell'opera, che vede protagonista una geografia tipicamente italiana descritta a distanza dall'autore, prigioniero in Texas al momento della stesura del romanzo; l'indagine della corrispondenza tra la circostanza della cattività patita da Berto e la condizione dei protagonisti della vicenda narrata, i quali vivono entro un'area recintata; infine, l'approfondimento della complessa dinamica di scambio tra "spazio dentro" e "spazio fuori", rispetto sia alla dimensione strettamente geografica sia a quella esistenziale.

Il cielo è rosso (Longanesi, 1946) di Giuseppe Berto ha avuto una sorte tanto accidentata quanto propizia ed è caratterizzato dall'aver preso forma in un contesto peculiare non solo per la biografia dell'autore, ma anche per la storia d'Italia. Il romanzo è stato infatti scritto nel campo per prigionieri militari di Hereford, in Texas (USA), dove l'allora ufficiale dell'esercito italiano Giuseppe Berto, catturato nel maggio del 1943 a Misurata, fu detenuto per quasi tre anni insieme a circa altri 5.000 soldati italiani, per essersi rifiutato di collaborare col neoalleato esercito statunitense. Lì rimase fino al febbraio del 1946, quando venne rimpatriato e poté rientrare a Mogliano Veneto, sua cittadina natale, nella provincia trevigiana.

In un luogo tanto ostile e inumano, Berto, ormai prossimo ai trent'anni, si avvicinò, per la prima volta con consapevole dedizione, alla scrittura, misurandosi nella stesura di diversi racconti — alcuni dei quali confluiti vent'anni più tardi nella raccolta *Un po' di successo* (Longanesi, 1963) dopo essere usciti separatamente in rivista —, del romanzo breve *Le opere di Dio* (Macchia, 1948), quindi del più imponente romanzo all'epoca intitolato *La perduta gente* ma che l'editore, Leo Longanesi, avrebbe in seguito rinominato *Il cielo è rosso*, sostituendo alla appariscente eco dantesca una meno immediata allusione biblica.¹

Gli ultimi giorni di dicembre del 1946, infatti, con l'ausilio delle raccomandazioni di Giovanni Comisso,² esce nelle librerie *Il cielo è rosso*, uno dei testi più fortunati e noti dell'opera bertiana, destinato a diventare — come ebbe a scrivere Berto stesso — «il primo caso letterario del

¹ Nell'*Inconsapevole approccio* — *pamphlet* anteposto nel 1965 alla riedizione delle *Opere di Dio* per i tipi di Nuova Accademia, un testo in cui Berto, scrivendo di sé alla terza persona, si adoperava per provare l'involontarietà delle matrici attribuitegli negli anni dalla critica — lo scrittore narra le circostanze della pubblicazione del suo primo romanzo: «Berto e Longanesi non erano nati per andare d'accordo e in realtà il giovane scrittore, per inesperienza, era del parere che una fondamentale serietà professionale vietasse una simile collaborazione, ed acconsentiva soltanto ad alcuni tagli del primo capitolo [...]. Acconsentiva anche al cambiamento del titolo *La perduta gente*, che Longanesi trovava orribile, però si fece promettere che l'editore avrebbe tirato fuori il nuovo titolo dai Vangeli [...]. Il romanzo del Nostro uscì tra il Natale '46 e il Capodanno '47: soltanto quando lo vide nelle vetrine dei librai seppe che Longanesi l'aveva intitolato *Il cielo è rosso*. Era un titolo bellissimo e astuto, che [...] restava immediatamente impresso in chi lo vedeva». Cfr. G. BERTO, *L'inconsapevole approccio*, in *Le opere di Dio*, Milano, BUR, 2014 [Milano, Nuova Accademia, 1965], 3-96: 41-42.

² Berto, pur avendo già consegnati i dattiloscritti del romanzo a Garzanti e di alcuni racconti a Bompiani, bussò alla porta di Comisso per sottoporre anche a lui le proprie 'scritture di prigionia'. Quest'ultimo, apprezzato il materiale, si spese a favore del giovane scrittore indirizzando due lettere, una a Leo Longanesi e l'altra all'editore newyorkese Henry Furst, per sollecitare la pubblicazione del romanzo bertiano che reputava avrebbe rappresentato una «svolta nella letteratura italiana» (Ivi, 39). Ciononostante, Longanesi — stando a quanto testimonia Berto nell'*Inconsapevole approccio*, ove sono trascritti i testi delle due lettere di raccomandazione —, durante il primo colloquio con l'autore, sosterrà di non ricordare di aver ricevuto la missiva di Comisso.

dopoguerra»,³ un testo che si presenta agli occhi dei lettori dell'epoca in evidente controtendenza rispetto ai codici letterari standardizzati nel corso del ventennio fascista.⁴

Le sollecitazioni decisive per la scrittura de *Il cielo è rosso* pervennero allo scrittore da due circostanze verificatesi, ravvicinate, nel campo di concentramento: la notizia udita da alcuni neoprigionieri della distruzione a seguito di bombardamenti della città di Treviso, e la vista di un *reportage* fotografico dedicato alla documentazione delle tragiche condizioni di vita di un gruppo di ragazzini sardi nelle zone devastate dalla guerra, pubblicato sulla rivista americana «Life» che allora circolava nel campo.⁵ Da tale doppia stimolazione creativa prese forma l'idea di un romanzo che narrasse le drammatiche vicende di quattro giovani sopravvissuti al bombardamento della propria città ma rimasti soli, costretti perciò a costituire una piccola comunità all'insegna della mutua assistenza, per “arrangiarsi” in quel nuovo mondo spietato e fatto di macerie.

Nonostante il grande successo di pubblico,⁶ e il riconoscimento del Premio Firenze nel 1948, non sono pochi i critici pronti a tacciare lo scrittore veneto di facile neorealismo⁷ e di ‘americanismo’ spiccio,⁸ di avere cioè mutuato le tecniche scritte dalla coeva narrativa statunitense, volgendo

³ Ivi, 46.

⁴ Durante il secondo dopoguerra italiano si registra una netta inversione di tendenza dell'orientamento letterario; una svolta originata — come scrive Bruno Falsetto — da «una insolita pressione del contesto extraletterario sul mondo della letteratura. Il contesto storico-culturale (la guerra, la Resistenza e i loro effetti sulla mentalità collettiva, sugli intellettuali e sulla gente comune) segna una perentoria interruzione di continuità e sembra invitare a un profondo rinnovamento, rende visibile e più vicino un nuovo pubblico, dà una peculiare rilevanza sociale alla parola e al racconto, offre un patrimonio di contenuti [...] e anche un insieme di suggestioni formali (quelle storie circolano in forma orale e in generi di scrittura semiletterari)». Cfr. B. FALCETTO, *Neorealismo e scrittura documentaria*, in A. Bianchini-F. Lolli (a cura di), *Letteratura e Resistenza*, Bologna, CLUEB, 43-58: 45.

⁵ È l'autore stesso a riferire della scaturigine creativa del suo primo romanzo in un articolo dedicato alla promozione del libro, sulle pagine del periodico «Il Libraio», edito da Longanesi, il 15 dicembre 1946.

⁶ Tradotto e distribuito in oltre sedici paesi, fu in quegli anni il libro italiano tra i più venduti al mondo. Come si legge nel saggio di Evaldo Violo, vendette in Italia 24.000 copie nella prima edizione e 125.000 nella ristampa economica. Vd. E. VIOLLO, *La fortuna editoriale e il pubblico di Berto*, in E. Artico-L. Lepri (a cura di), *Giuseppe Berto. La sua opera, il suo tempo*, Atti dei due convegni tenutisi a Mogliano Veneto il 29 e 30 marzo 1985 e alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia dal 5 al 6 ottobre 1987, Venezia e Firenze, Marsilio e Olschki, 1989, 285-296.

⁷ Il romanzo di Berto è fin da subito e pressoché univocamente inserito nel novero dei testi neorealisti. A tal proposito vd. le recensioni di G. VIGORELLI, «Oggi», 11 febbraio 1947; G. RAVEGNANI, «Tempo», 26 gennaio 1947; il saggio di G. MANACORDA, *La generazione neorealista del dopoguerra*, «Il Contemporaneo», novembre 1964, ora in ID. *Storia della letteratura italiana contemporanea [1940-1965]*, Roma, Editori Riuniti, 1967, 40; e M. CORTI, *Neorealismo*, in ID. *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, 25-110. La svolta decisiva per l'iniziazione di un discorso sulla prima produzione bertiana che si muovesse oltre lo steccato degli “ismi” è segnata, *post mortem*, dai due convegni tenutisi a Mogliano Veneto il 29 e 30 marzo 1985 e alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia dal 5 al 6 ottobre 1987. Si vedano in particolare gli interventi di Giancarlo Vigorelli e Cesare De Michelis: G. VIGORELLI, *Per Berto, discorso da rifare*, in E. Artico-L. Lepri (a cura di), *Giuseppe Berto...*, 3-28; C. DE MICHELIS, *Berto e il neorealismo*, in E. Artico-L. Lepri (a cura di), *Giuseppe Berto...*, 71-78.

⁸ Il primo a parlare di un rapporto di filiazione con la letteratura d'oltreoceano fu Gaetano Tumiati, suo estimatore nonché compagno di prigionia in Texas, in una favorevole recensione sulle colonne del «Corriere del Po» il 5 gennaio del 1947. La suggestione venne poi ripresa da Enrico Emanuelli che, il 12 gennaio 1947 su «L'Europeo», approfondì la questione del modello americano evocando il nome di Ernest Hemingway. Del pari, stabilendo quindi corrispondenze dirette tra lo scrittore di Chicago e Giuseppe Berto si mosse, nella sua spietata recensione, anche Enrico Falqui (in «Milano Sera», 6 agosto 1947, ora in E. FALQUI, *Novecento letterario*, Firenze, Vallecchi, VI serie, 1961, 74). E così fece anche la critica statunitense, quando lo lesse in traduzione inglese. Un'ulteriore testimonianza della quasi concorde condivisione dell'opinione per cui i primi testi di Berto fossero considerati diretti discendenti della temperie letteraria americana si può trovare anche tra le pagine della

a debole esercizio di stile, e mettendo sotto accusa il suo testo per l'uso massiccio dei passaggi dialogici, la sintassi rapida e asciutta e nondimeno il soggetto, trattato con ricercata aderenza al reale e un certo quale spirito 'antiletterario'. L'opera prima di Berto, così, ha subito per anni il peso di questo doppio stigma — dell'essere etichettata come neorealista e filoamericana —, che è stato senza dubbio all'origine, tra le altre conseguenze, di una grossolana sottovalutazione di vari ulteriori aspetti interessanti che la contraddistinguono. Il romanzo, infatti, seppure qua e là fisiologicamente viziato da qualche peccato di inesperienza dell'autore,⁹ presenta notevoli soluzioni scritte, ancor più rilevanti se considerate non solo alla luce della dinamica interna del testo, ma anche dell'evoluzione della poetica di Berto e della parabola dell'esperienza neorealista che ha caratterizzato il secondo dopoguerra italiano.

Uno degli aspetti meno indagati, anche se tra i più riusciti, dell'intero impianto narrativo, centrale per la costruzione del solido immaginario letterario su cui si fonda il romanzo bertiano, sembra essere proprio la componente spaziale,¹⁰ nonché il primissimo elemento che l'autore sceglie di sottoporre all'attenzione del lettore.

L'opera si apre — circostanza indubbiamente non casuale — con un capitolo interamente dedicato a un'ampia e dettagliata introduzione paesaggistica: al lettore, condotto per mano, e senza fretta, all'interno dello spazio della storia, viene proposta la descrizione panoramica di un territorio mai toponomato,¹¹ la cui geografia appare ben padroneggiata dall'autore, che ne tratteggia primariamente le componenti naturali (il fiume, la palude, la pianura, i monti, i colli, i prati), quindi quelle antropizzate (le case, gli uomini, la città). Il testo prende avvio con il seguente *incipit*:

Il fiume era un corso d'acqua pigro e non molto lungo, che nasceva dalla palude, proprio dove cominciava la grande pianura. Di lì si potevano vedere varie catene di monti più o meno azzurri, che spuntavano dietro la linea dei colli, i quali erano di differenti forme, alcuni alti e a punta come coni, altri bassi e tondi, come delle gobbe. E sui colli c'erano prati e case e alberi di castagne

celebre *Inchiesta sul neorealismo* condotta da Carlo Bo nel 1951. In questa sede, Elio Vittorini parlava, infatti, della tendenza alla verosimiglianza, caratteristica di Berto, come di un aspetto che rimandava direttamente ed esclusivamente «agli americani introdotti in Italia prima dell'ultima guerra»; cfr. C. BO (a cura di), *Inchiesta sul neorealismo*, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1951, 28. Dalla lettura della stessa inchiesta emerge come il modello americano fosse considerato dalla maggior parte dei critici dell'epoca un cattivo esempio. Della letteratura statunitense, per opinione diffusa una produzione dal valore mediocre, si legge, così, che esercitasse «senza dubbio influssi buoni e cattivi, soprattutto cattivi, su certi scrittori della nuova scuola: pessimo l'esempio dello scrivere disadorno, sciatto, come se non fosse stata la lunga fatica per la riconquista di una prosa dove la parola rabbia la sua potenza lirica, rappresentativa, narrativa» (vedi Goffredo Bellonci, in C. BO (a cura di), *Inchiesta...*, 32). Bisognerà attendere il 1956, anno di uscita sul primo numero della terza annata di «Società Nuova» del saggio *Berto, scrittore plebeo* di Giancarlo Meloni, perché vengano presi in considerazione riferimenti più antichi e riconosciuti, per dirla con Berto, le «radici più padane che americane» della sua scrittura (G. BERTO, *L'inconsapevole...*, 11).

⁹ È certamente vero, ad esempio, che la scorrevolezza della lettura dei molti dialoghi sia inficiata dalla ripetizione del verbo 'dire' coniugato alla terza persona singolare del passato remoto; un abuso, quello del 'disse', che risuona senza dubbio con l'esperienza letteraria americana. L'effetto di appesantimento è cagionato inoltre dalla ridondante presenza dei pronomi personali soggetto 'esso', 'essa', 'essi' a cui viene fatto grande ricorso.

¹⁰ Con l'aggettivo 'spaziale' si intende dare un'accezione quanto più ampia di tale coordinata, non riferendosi esclusivamente all'elemento paesaggistico-geografico, ma più latamente ai vari livelli di manifestazione dello spazio letterario nel romanzo.

¹¹ Gli unici nomi propri di luoghi presenti nel testo sono quelli dei quattro quartieri della città, «che si chiamavano di San Tommaso, di San Francesco, di San Sebastiano e di Sant'Agnese». Cfr. G. BERTO, *Il cielo è rosso*, Vicenza, Neri Pozza, 2018, 9.

e filari di viti, e la lontananza dava a tutte queste cose un'apparenza lieve e anche un po' malinconica, quasi che non fossero fatte per gli uomini.¹²

Proseguendo, poi, con la descrizione del corso del fiume, Berto aggiunge: «poco più a monte di quel punto era sorta la città, nei tempi antichi. [...] Così si poteva dire che la città fosse stata originata dal fiume».¹³

Il ritmo della scrittura è lento e seguiamo senza fatica la voce narrante nel suo deporre sul piano del racconto gli oggetti dello spazio, evocando ognuno di essi attraverso l'uso del suo nome comune, ripescandoli con grazia dalla memoria e situandoli a delimitare l'ambientazione, stabilendo con questa un intimo contatto. Una connessione, quella tra oggetti inanimati e universo umano, statuita romanticamente anche grazie alla personificazione degli elementi: il corso d'acqua è «pigro», alcuni monti sono bassi e tondi «come delle gobbe», l'aspetto del paesaggio è lieve e malinconico e al fiume viene attribuita la prerogativa animale di essere genitore della città.

Nell'*Inconsapevole approccio*, parlando di sé alla terza persona, lo scrittore veneto motivava le scelte proposte nel primo capitolo de *Il cielo è rosso* scrivendo: «siccome pensava che le descrizioni paesaggistiche l'avrebbero disturbato nel corso della narrazione, decise di collocarle tutte nel primo capitolo e di non pensarci più in seguito»;¹⁴ volendo quasi identificare l'*ouverture* come una parentesi a sé stante, un preambolo a quanto segue e anche, in qualche modo, a prenderne le distanze con l'affermare che «le descrizioni paesaggistiche» sarebbero fattori di disturbo.¹⁵ Tuttavia, anche ignorando tale autoesegesi, l'effetto di distanziamento tra chi scrive e lo spazio di cui sta trattando risulta evidente alla lettura del solo testo; un effetto finemente inseguito e decisamente reso grazie all'uso dell'imperfetto — tempo verbale scelto, peraltro, quasi esclusivamente in questo capitolo. Come messo in evidenza da Bàrberi Squarotti: «Berto usa [...] l'imperfetto, come se quel paesaggio e quella città appartenessero a un tempo storico concluso e remoto [...]. Il paesaggio e la città non appartengono al tempo del romanzo che seguirà».¹⁶ La coniugazione all'imperfetto della sezione rimanda contemporaneamente sia a un tempo finito e lontano, che, con esso, a uno spazio che non è più quello presente. Così, a rafforzare l'idea del divario spaziotemporale, Berto pone un significativo appunto a chiusura del primo capoverso: «la lontananza dava a tutte queste cose un'apparenza lieve e anche un po' malinconica».¹⁷

¹² Ivi, 7. Le citazioni — eccetto ove esplicitamente segnalato — sono tratte dall'ultima ristampa (Neri Pozza, 2018) del testo de *Il cielo è rosso* apparso, in questa forma, la prima volta nel 1969. Tale edizione, licenziata da Rizzoli, presenta alcuni minimi aggiustamenti rispetto alla prima edita da Longanesi.

¹³ Ivi, 9.

¹⁴ G. BERTO, *L'inconsapevole...*, 33.

¹⁵ Sappiamo, per ammissione dello stesso autore, che, in origine — prima cioè dell'intervento di *editing* di Longanesi che ne tagliò molte trovandole «esorbitanti» —, le sezioni dedicate alla descrizione del paesaggio dovevano essere molto più estese (Ivi, 41).

¹⁶ G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Quale rosso del cielo*, in B. Bartolomeo-S. Chemotti (a cura di), *Giuseppe Berto. Vent'anni dopo*, Atti del convegno di Padova – Mogliano Veneto 23-24 ottobre 1998, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2000, 15-33: 18.

¹⁷ G. BERTO, *Il cielo...*, 7. È interessante notare come il termine 'lontananza' sia stato inserito in un secondo momento, nell'edizione del romanzo uscita per Rizzoli nel 1969. La prima edizione riportava la lezione: «la distanza dava a tutte queste cose un'apparenza lieve e anche un po' malinconica»; cfr. G. BERTO, *Il cielo è rosso*, Milano, Longanesi, 1947, 9. Il ritocco operato testimonia l'acuta attenzione da parte dell'autore verso la resa lessicale del tema della separazione, ribadito nella seconda versione del testo attraverso la reiterazione di lemmi dalla radice 'lontan-'.

Pur non conoscendo la vicenda biografica dell'autore, non sapendo quindi che le descrizioni paesaggistiche sono condotte *in absentia*, è possibile percepire il distacco che chi scrive vive rispetto alla vicenda. Il tema della distanza ritorna, infatti, significativamente, a più riprese nel testo: lo si registra emergere ad esempio nelle numerose iterazioni dell'avverbio di luogo 'lontano' e di alcune variazioni lessicali appartenenti allo stesso spettro semantico, o nei pressi del sorgere, nell'animo dei personaggi, di una tensione verso un non meglio precisato altrove — a questi ultimi sono spesso attribuiti «pensieri di cose lontane».¹⁸

Il detto avverbio è poi sovente accompagnato da espressioni volte a rendere l'impossibilità di vedere oltre un ostacolo, la condizione di privazione dal senso della vista a distanza, come nel caso dello sguardo dei soldati americani che «non poteva arrivare molto lontano»,¹⁹ che non poteva cioè raggiungere i luoghi ameni, di casa. Si dice ancora, più volte, in particolare in occasione delle descrizioni degli spazi: «non si vedeva niente»²⁰ oppure «non si riusciva a vedere al di là»,²¹ a volte per ragioni ambientali e per ostacoli meteorologici quali la nebbia, il buio o la pioggia, altre per l'interposizione di un oggetto ingombrante (un muro, degli alberi, le macerie), altre ancora per la frapposizione tra soggetto e spazio osservato da un notevole distacco. Attraverso le strategie enucleate, come un *refrain*, ritorna nel testo la miopia dei personaggi, emendata col supporto dell'immaginazione.

Per approfondire ancora l'analisi della lunga e dettagliata sezione posta in esordio e occuparsi quindi del referente spaziale alla quale essa rimanda, si può indubitabilmente affermare che quest'ultima non presenta riferimenti immediati a un luogo preciso. Berto non intende, cioè, fare richiamo scopertamente alla città di Treviso, ma delimitare uno spazio che sia tanto reale quanto fittizio. La sua operazione, perciò, è duplice: rinvia all'essenza prima dell'arte mnemonica come topica, come esercizio dello, e nello, spazio — egli infatti, col disporre gli oggetti sul piano del racconto sta ricordando oltre che narrando —,²² ed è carica al tempo stesso di spinta creativa — sta inventando uno spazio nuovo. La risultante ottenuta sulla pagina ha perciò i caratteri sia di 'spazio della memoria', che fu reale nel passato, che di 'spazio del desiderio', detto al passato perché inesistente nel presente di chi scrive.

Si legge sempre nell'*Inconsapevole approccio*:

Lui sapeva che il fiume era il Sile, che la palude era quella di Vedelago [...] e la città vicina era Treviso, ma preferiva scrivere fiume, palude, pianura, città, [...] affinché vi fosse nella sua narrazione più largo respiro e significato: immaginava di essere, scrivendo di cose quasi del tutto immaginate dentro una gabbia di reticolati, cittadino di un mondo che doveva nascere.²³

L'imperfetto favolistico e l'atmosfera ovattata e rarefatta che si combinano con la componente acqua, significativamente preponderante — la città pare esser stata originata, quasi mitologicamente,

¹⁸ G. BERTO, *Il cielo...*, 69.

¹⁹ Ivi, 72.

²⁰ Ivi, 173.

²¹ Ivi, 237.

²² Si fa richiamo, in particolare, ad Harald Weinrich che, nel saggio *Lete. Arte e critica dell'oblio*, perviene alla formulazione della riflessione sull'esercizio mnemonico come "arte dello spazio". Vd. H. WEINRICH, *Lete. Kunst und Kritik des Vergessens*, Munich, Beck, 1997 (trad. it. *Lete. Arte e critica dell'oblio*, Bologna, il Mulino, 1999).

²³ G. BERTO, *L'inconsapevole...*, 34.

da quel fiume —, sono elementi che contribuiscono e rimandano alla sfera dell'invenzione maggiormente che a quella della realtà, come il codice neorealista imporrebbe.²⁴

Quanto poi all'occorrenza di altre 'sezioni paesaggistiche' poste altrove che — stando alle dichiarazioni dell'autore — dovrebbero essere del tutto assenti, c'è da dire invece che il testo è in realtà ricco di digressioni descrittive dedicate all'approfondimento di luoghi e atmosfere. Le narrazioni di ogni evento e di ogni iato dell'intreccio sono regolarmente anticipate da momenti tra il distensivo e il preparatorio, in cui il teatro di ciò che sta per accadere è tratteggiato a supporto dell'azione. Così avviene, ad esempio, nel racconto degli attimi immediatamente precedenti il bombardamento attraverso gli occhi della madre di uno dei protagonisti, che in questa occasione perderà la vita:

Tutto quel buio era il quartiere di Sant'Agnese, molti tetti tutti addossati gli uni agli altri, con sempre qualche tegola nuova in mezzo alle vecchie, e fra i tetti le spaccature bizzarre delle strade. Più in là vi era la chiesa, così alta che pareva sola in mezzo alle case. *Non la vedeva, ma poteva pensarla.* E dopo vi erano le mura, e la stazione, e più in là ancora le case della periferia andavano man mano mescolandosi con il verde grigio della campagna. E ancora più in là vi era un piccolo paese che neanche di giorno si scorgeva bene, *essendo troppo lontano.* [...] Era calma, ora. Sentiva solo una *lieve esaltazione*, nel sangue e nella testa, in senso buono *che veniva dall'aria* che sapeva di fiume e di primavera, dalla notte e da quel po' di vento, e dai *sui stessi pensieri che erano d'accordo con le cose.* [corsivo mio]²⁵

Con la stessa assiduità sono presenti le precisazioni sulle condizioni metereologiche che, spesso — si direbbe quasi liricamente — in accordo coi sentimenti, introducono e approfondiscono gli stati d'animo. In questo senso, anche l'aspetto del cielo può farsi latore di parte della umana tristezza di chi è sopravvissuto al bombardamento:

Poi si fece giorno, freddo e grigio sotto il cielo nuvoloso uniforme. Nelle case e nei ricoveri la gente si svegliò, e vide la luce attraverso le fessure, e seppe la tristezza di un nuovo giorno. [...] Vi era in tutti la stessa stanchezza, perché ognuno era vagamente consapevole dell'inutilità di ciò che stava facendo.²⁶

Spesso il cambiamento del clima preannuncia o accompagna la variazione di stato d'animo dei personaggi, come in occasione del finale tragico del libro che è caratterizzato dalla presenza di una fitta pioggia battente.

In quanto unico oggetto accessibile alla vista, i protagonisti — prospettiva che li apparenta con Berto stesso che si trova imprigionato al momento della scrittura — stabiliscono non di rado una connessione mutua e diretta con il cielo e quanto vi accade. Così, come era evidente già nel passo riportato sopra, anche quest'ultimo può animarsi di sentimenti:

²⁴ Cesare De Michelis, fine conoscitore dell'opera dello scrittore trevigiano, colse l'aspetto di irrealtà da cui è permeata la fase aurorale della sua produzione, e, non a caso, scrisse: «non sarebbe inutile insistere sul fatto che nel neorealismo di Berto — come del resto in molti altri neorealisti — c'è molto più mito che realtà; c'è molta volontà, cioè, di attingere dalla realtà elementi concreti di esperienza di vita per attribuire loro un significato simbolico, perentorio e definitivo, trasformando questi episodi reali, e fatti concreti in altrettante prove di un giudizio che si vuole esprimere e rappresentare». Cfr. C. DE MICHELIS, *Berto...*, 76.

²⁵ G. BERTO, *Il cielo...*, 57.

²⁶ Ivi, 135.

Il tempo si rompe, dopo qualche giorno, a causa del vento del sud, che portò nuvole dense e scure, e una pioggia *triste* [corsivo mio]. [...] Poi il vento del sud cessò e venne la nebbia. [...] Giulia era in una cattiva giornata.²⁷

Si può affermare, perciò, in definitiva, che esista un forte legame tra personaggi e spazio, nonché, spingendo innanzi la riflessione che si sta conducendo, tra situazione narrata e situazione vissuta dallo scrittore.

Come fa notare Domenico Scarpa, nella prefazione all'edizione UTET del 2007 de *Il cielo è rosso*, i luoghi reali a cui rimanda il romanzo di Berto sono due: gli Stati Uniti «dove è costretto a stare» e il Veneto «dove gli è proibito di tornare e partecipare».²⁸

Sorprendentemente per chiunque padroneggi la storiografia degli eventi che Berto adatta nella propria *factio*, gli unici soldati che l'autore sceglie di inserire nel testo sono statunitensi, ancora una volta preferendo logiche altre alla stretta aderenza al reale che i detrattori gli riconoscevano come unica ideologia. Descrivendo una sorta di dinamica a specchio, di doppia immedesimazione, ai giovani americani di stanza in Italia vengono attribuiti gli stessi sentimenti di nostalgia verso la patria che sta patendo lo scrittore in prigionia;²⁹ così come agli italiani sopravvissuti al bombardamento sono accordati quei forti impulsi antiamericani che agitavano, anch'essi, l'animo di Berto.

Esiste inoltre, a ben guardare, anche una più profonda corrispondenza tra scrittura ed esperienza resa nell'opera attraverso la coordinata spaziale: lo 'spazio della narrazione' sembra accogliere, includere e rappresentare lo 'spazio della prigionia', e il modo di abitarlo dei protagonisti del romanzo rimandare a quello dei militari nei campi di concentramento.

Dei ragazzini isolati all'interno della loro comunità minima si fa intendere che siano profondamente uniti gli uni agli altri, al contempo, però, viene svelato fin dal principio che la ragione ultima dell'unione della brigata e il collante della compagnia siano rappresentati, in fondo, dalla comunanza del vivere la stessa tragedia contingente. Una forte componente di «unanimità corale»³⁰ — per usare la locuzione coniata da Michel David — è certamente presente e piena di senso per l'evoluzione della dinamica narrativa e non c'è dubbio che Berto abbia a cuore l'approfondimento delle dinamiche di gruppo; tuttavia, pare sussistere solida e sempre latente la restituzione al lettore di una profonda solitudine insita nell'uomo costretto alla convivenza forzata e alla collettività imposta dalla situazione di estremo disagio. Non a caso è lo stesso Berto a dirci di aver sperito, durante le fasi di scrittura avvenute nel campo, un totale trasferimento di se stesso nei personaggi e di essersi identificato in particolare nei panni del giovane Daniele, accolto e viziato dagli altri membri del gruppo perché riconosciuto da tutti come l'elemento più fragile, dall'educazione e dalle abitudini inadatte allo stile di vita oltre il limite della legalità che conduce la banda.³¹

Vi è poi un altro elemento spaziale, dal grande interesse interpretativo, a cui vale la pena fare cenno trattando della corrispondenza tra esperienza della prigionia e scrittura: il luogo scelto dai giovani per insediare la loro casa.

²⁷ Ivi, 173-174.

²⁸ D. SCARPA, *Un volontario sincero*, in G. Berto, *Il cielo è rosso*, Torino, UTET, 2007, ora Ivi, 411-424: 417.

²⁹ A tal proposito si vedano i racconti scritti in prigionia — in particolare *25 luglio in Texas* e *Il seme tra le spine* — pubblicati in Italia prima in riviste e quotidiani, quindi nella raccolta *Un po' di successo*, Milano, Longanesi, 1963.

³⁰ M. DAVID, *La psicologia nell'opera narrativa di Berto*, in E. Artico-L. Lepri (a cura di), *Giuseppe Berto...*, 121-145: 125.

³¹ Vd. l'intervista rilasciata da Berto nel marzo del 1964 alla rivista «L'Europa letteraria». Sull'argomento ritorna anche nell'*Inconsapevole approccio*.

Gli adolescenti, ormai rimasti soli e senza abitazione, organizzano la loro base all'interno di uno stabile ancora parzialmente integro, nel quartiere più povero e più danneggiato dai bombardamenti, non interessato dall'azione di sgombero delle macerie e dal recupero delle salme, in quella che è definita la «zona dei morti».³² In quest'area, separata dal resto della città da reticolati di filo spinato, scorre la vita autoregolamentata dei ragazzini, lontani dalla società che di loro non sa e non deve venire a conoscenza. Come la definisce Giancarlo Alfano, nel suo *Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, la 'zona' è un luogo immaginato da Berto come «effetto della storia» ma che «rivela la sua estraneità rispetto alla storia stessa», «che il passaggio della storia ha reso liminare, alla frontiera tra i vivi e i morti».³³ Ed è proprio questa doppia natura di «cronotopo separato» e «cronotopo liminare» che rimanda alla condizione umana nel campo di concentramento e più in generale anche all'esperienza della guerra che recide le vite di chi ne è stato interessato segnando in esse un confine tra lo spazio-tempo 'del prima' e dallo spazio-tempo 'del dopo'.³⁴

L'impossessarsi da parte dei giovani protagonisti di un'area disabitata dalla vita e occupata dalla morte sembra, però, fungere da funesto presagio della tragica fine che a ognuno di loro sarà riservata. Se da un lato, come fa notare Alfano,³⁵ questo spazio esercita una funzione protettiva — la «zona», nascondendoli, mette i ragazzini al riparo da altri pericoli e li costringe a vivere in una maggiormente rassicurante condizione familiare —, dall'altro ha al contempo la funzione opposta: isolando dai pericoli esogeni, isola anche dal mondo, quindi, dalla vita. La casa tra le macerie, costruita e pensata come un riparo, è vissuta da tutti gli inquilini e in particolare dal piccolo Daniele — il personaggio che più degli altri si avvicina allo statuto di protagonista — come uno spazio claustrofobico e infelice.

Gli eventi del romanzo inducono infatti i personaggi a sperare in una nuova esistenza, immaginata all'esterno dei confini della casa e della famiglia 'di fortuna'. Tale tensione, che muove a partire dallo spazio letterario per superarne i limiti, conduce a una riflessione, dalla portata più ampia, sulla possibilità che esista, per le donne e gli uomini sopravvissuti alla tragedia bellica, una vita al di là del confine, uno 'spazio oltre' i fatti della guerra, in quella dimensione futura che nella finzione assume i tratti dello spazio al di fuori del reticolato della 'zona dei morti'. Il testo è in questo senso dominato dal pessimismo: dei quattro ragazzini protagonisti solo uno sopravviverà, e se i primi due moriranno, uno ammazzato e l'altra di malattia, Daniele, l'*alter ego* di Berto, si suiciderà, proprio per l'incapacità di immaginare una vita altrove, nelle coordinate del nuovo mondo. La morte, anche attraverso l'immobilismo spaziale al quale i ragazzi sono condannati — le loro vicende sono, in fondo, accomunate dal totale difetto di vettori e parabole geografiche —, aleggia fin da principio e domina lo spazio. Bàrberi Squarotti, nel già citato saggio, individuava un indizio dell'assenza di speranza, di cui è pervaso il romanzo, addirittura nella sezione paesaggistica iniziale, definita un «idillio poco

³² La locuzione «zona dei morti» è riproposta più volte — se ne possono contare almeno sette occorrenze — come formula fissa nel testo, in alcuni casi con la variante che prevede l'elisione del complemento di specificazione. La prima attestazione nel testo vede la formula al plurale «zone dei morti» (G. BERTO, *Il cielo...*, 104).

³³ G. ALFANO, *Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Torino, Aragno, 2012, 142.

³⁴ Si voglia intendere l'uso dell'aggettivo «liminare» sulla scorta delle riflessioni a proposito del concetto di liminalità applicato alle esperienze belliche formulate da Eric J. Leed. Vd. E. J. LEED, *No Man's Land. Combat & Identity in World War I*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979 (trad. it. *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale*, Bologna, il Mulino, 1985).

³⁵ Scrive Alfano: «i morti, insomma, proteggono i ragazzi impedendo al mondo ordinario di entrare in contatto con loro». Cfr. G. ALFANO, *Un orizzonte...*, 142.

incantato, come immobile, che fa da premessa non al compendio di motivi naturalistici dei primi due capitoli, ma all'opera successiva».³⁶

In questa prospettiva, il particolare uso fatto dello spazio e la rappresentazione della tensione esistente tra spazi al di qua e al di là del reticolato risultano centrali per l'apertura di senso dell'opera, la cui propensione universalistica è un obiettivo perseguito — e raggiunto — dall'autore, lungo tutto l'arco della narrazione. L'elemento spaziale, non a caso non connotato altrimenti che nelle sue componenti riconoscibili come tipiche della geografia italiana, assume la funzione onnicomprensiva di contenitore di storie. E in tal senso si può leggere anche il trattamento non documentaristico della storia, con la scelta di proporre una propria 'allegorizzazione'.³⁷

Ad acuire il portato allusivo, a detrimento del tasso di componente referenziale, è presente nel romanzo, oltre alla tensione che conduce dal particolare al generale stabilita attraverso le coordinate spaziali, una non trascurabile e preponderante 'istanza morale'; quasi che lo scrittore intendesse cogliere e sintetizzare nel testo l'insensata ingiustizia che pervade l'esistenza umana tutta, scendendo verso le profondità della tragedia dell'uomo di fronte all'orrore della guerra e della reclusione, scandagliando, quindi, gli abissi della disperazione e restituendone l'universalità, scegliendo di incarnarla nei corpi innocenti di bambini, quali tutti gli uomini sono stati.

Tale apertura di senso, d'altronde, fu messa in evidenza fin da subito da Andrea Zanzotto, il quale, nel 1961, aveva già posto l'accento sul fatto che Berto fosse «stato tra i primi a cogliere un dramma che andava al di là dei suoi aspetti italiani, pur essendo così italiano nell'angolazione, nell'atmosfera, nella resa formale».³⁸

Berto stesso, condotto, a sua volta, a riflettere dalle parole di Zanzotto, si espresse a tal proposito nel suo già citato *pamphlet* autocritico:

In questo sconfinamento oltre i limiti del provincialismo italiano Berto può essere stato facilitato anche dalla sua condizione di prigioniero in America, e non tanto per la più vasta possibilità di rapporti con genti straniere, quanto per un qualsiasi morboso acuirsi della sensibilità: non c'è quanto star chiusi in una prigione che aiuti a sentire il mondo. Berto si trovava quindi in uno stato privilegiato.³⁹

Un dato, quello del nesso tra iniziazione alla scrittura ed esperienza della prigionia, sul quale Berto si era soffermato circa vent'anni prima, nell'articolo scritto per promuovere l'uscita del suo libro, dedicato alla trattazione delle ragioni che l'avevano spinto a scrivere *Il cielo è rosso*, dichiarandosi convinto del fatto che se non gli «fosse capitato di finire in un campo di concentramento» non sarebbe mai riuscito a scrivere un romanzo.⁴⁰

Come avviene nel testo, in cui la sofferente condizione di spoliatazione dalla vista diventa strumento per potenziare l'immaginazione, così Berto, critico di se stesso, intende leggere la propria vicenda di scrittore, ponendovi al centro lo spazio della prigione, rileggendolo in chiave creativa ed eleggendolo a condizione indispensabile per la genesi della sua attività letteraria. Attraverso la particolare messa in forma della propria esperienza nello spazio del romanzo, Berto volge quel momento tragico in

³⁶ G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Quale rosso...*, 16.

³⁷ Si rinvia a Bàrberi Squarotti che parla di «scelta di allegorizzare la storia» (Ivi, 19).

³⁸ Queste parole, pronunciate da Zanzotto in occasione di una conferenza su Giuseppe Berto tenutasi a Mogliano Veneto, il 6 dicembre 1961, vennero riportate da Berto nell'*Inconsapevole approccio*. Cfr. G. BERTO, *L'inconsapevole...*, 78.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ G. BERTO, *Un nuovo romanziere italiano: Giuseppe Berto*, «Il Libraio», 15 dicembre 1946, 6-7: 6.

momento fertile, in spazio necessario per l'immaginazione, per la creazione di spazi altri, di spazi nuovi.