

LUISA MIRONE

Fasci di lettere da Una giornata particolare

In

Natura Società Letteratura, Atti del XXII Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),
a cura di A. Campana e F. Giunta,
Roma, Adi editore, 2020
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

LUISA MIRONE

Fasci di lettere da Una giornata particolare

Quattro studentesse di quarta Liceo scientifico, alle prese con un concorso di scrittura narrativa che invita a riflettere sulle 'vittime collaterali' delle guerre, vengono guidate nell'analisi del film di E. Scola Una giornata particolare. Inizia da qui il percorso che le condurrà, attraverso le narrazioni di R. Viganò (L'Agnes va a morire) e di E. Morante (La storia), a inseguire l'ultima corsa di Pina-Anna Magnani in Roma città aperta di Rossellini, ad ascoltare la lettera che chiude Anni ruggenti di L. Zampa e leggere le lettere di uomini e donne comuni, indirizzate o meno al Duce, sino a immaginare di scriverne una, anzi di essere una di loro: una lettera fra le tante dei 'Fasci di lettere' che donne disperate e determinate scrivevano a Mussolini. Il cinema, sottratto alla funzione didascalica e/o catechistica che talvolta rischia di assumere nelle aule scolastiche, viene restituito alla sua funzione narrativa e reimmesso in un circuito reversibile che dalle storie dei singoli conduce alla Storia di tutti e viceversa.

0. Premessa necessaria

Il ruolo delle narrazioni nella vita umana si estende ben al di là dei comuni romanzi o dei film. Le storie, e tutta una serie di attività analoghe al narrare, dominano la vita umana¹

Nel dicembre 2017 quattro studentesse della mia quarta liceo scientifico decidono di partecipare al concorso di scrittura narrativa *Che storia!*, indetto dall'Accademia dell'Arcadia con l'Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea e l'Istituto di storia dell'Europa mediterranea del C.N.R. Il concorso, riconosciuto dal MIUR come progetto di valore nazionale, propone due piste tematiche, da percorrersi a scelta degli studenti e dei loro docenti. La prima, *Storie di storia minore*, si muove in direzione del recupero delle 'cose mute': un racconto può farle parlare «per far dire ad esse ciò che da sole non riescono più a dire. Per fare in modo che dalle piccole storie scaturisca la grande Storia, patrimonio comune, rete di solidarietà»². La seconda pista è dedicata alle 'vittime collaterali', «vittime non intenzionali di conflitti intenzionali, che soffrono, subiscono e muoiono del tutto incolpevoli» e di cui «nei libri di storia, nelle grandi narrazioni, non si parla quasi mai». Le studentesse, contravvenendo al loro percorso di Storia curricolare, scelgono di lavorare sul Ventennio fascista, né si lasciano dissuadere dalle comuni perplessità mie e dell'insegnate di Storia e Filosofia; sicché entrambe ci arrendiamo e proviamo a dare alle studentesse le coordinate essenziali affinché possano muoversi in un periodo di cui in verità hanno ancora studiato molto poco. Quello che le attira è proprio il racconto di una storia tutto sommato recente, di cui sembra facile reperire documenti, testimonianze, lasciti, ambientazioni, ma che è invece ancora oggi difficile da raccontare perché – come poche – unisce e divide. Il racconto della storia lo ascoltano pazienti, accolgono i suggerimenti bibliografici, si documentano da sé. E, quando si sentono abbastanza sicure relativamente ai 'fatti', ci dicono che vogliono seguire la seconda traccia e raccontare delle vittime collaterali. Temo – lo ammetto – lo sconfinamento nel patetico. Temo che, nella fragile consapevolezza degli eventi, possano rifugiarsi dietro lo schermo rassicurante dei sentimenti compassionevoli e raccontare, più che le vittime, un vittimismo di maniera; mentre è il racconto che ci interessa, le infinite possibilità di raccontare e di intrecciare piani narrativi.

Perciò, faccio il contrario di quello che, da docente di letteratura, sono solita fare (cioè proporre la lettura di romanzi e poesie) e, sovvertendo ordine cronologico e forse anche

¹J. GOTTSCHALL, *L'istinto di narrare*, Torino, Bollati Boringhieri, 2014, 26.

² Si cita il testo del bando, reperibile sul sito <http://www.narrazionidiconfine.it/>

assennatezza didattica, chiedo loro di vedere insieme a me un film: *Una giornata particolare* di Ettore Scola. È il nostro punto di partenza.

1. Una giornata particolare³

Il film si apre con la sequenza di un cinegiornale d'epoca: bagno di folla per Adolf Hitler, in visita a Roma il 6 maggio 1938, ricevuto da Vittorio Emanuele di Savoia, re d'Italia e Imperatore, e da Benito Mussolini, primo ministro e fondatore dell'Impero – come puntualmente recita il cronista. Fin qui non ci allontaniamo troppo dal 'racconto della storia': anzi, le immagini di repertorio contribuiscono a rafforzare quell'idea della storia come luogo della narrazione 'vera', dell'accadimento accertato e documentato⁴; finché ai saluti romani e al garrire di bandiere italiane e naziste che salutarono l'arrivo del Führer nel maggio del '38, si sostituisce il drappo, pesante per la svastica, lentamente srotolato dai balconi di un caseggiato popolare romano, nell'alba dai colori sbiaditi, fortemente voluti dal regista⁵, in cui si apre il racconto della giornata particolare. Com'è stato osservato,

il lavoro di Scola è sì di accentuare la continuità tra le immagini di questo prologo e quelle del film vero e proprio, ma anche, al contrario, di forzare in direzione espressiva il bianco e nero, facendo insieme stingere e confliggere bianco e nero e colore⁶.

Questa continuità-conflittualità è anche nella traccia sonora, la radiocronaca di quel 6 maggio che attraversa il film senza soluzione di continuità, dal principio alla fine, toccando il diapason nel momento più intimo dell'amplesso fra i due protagonisti. È qui ovviamente il senso dell'intera narrazione: la macrostoria degli eventi ufficiali entra prepotentemente nella microstoria degli eventi privati e li sconvolge. Così, dalla cronaca iniziale del cinegiornale, si passa alla cronaca finzionale del risveglio del caseggiato e della famiglia di Antonietta, che, come un filo rosso, attraversa il lunghissimo e celeberrimo pianosequenza iniziale, immettendoci nelle stanze della sua modesta abitazione e nella sua vita di madre di sei figli. È una donna sfiorita, asservita a un marito-padrone e a una idea di femminilità dettata dal fascismo e accettata supinamente; tiene un album con le fotografie del Duce, le ritaglia dai giornali e vi scrive accanto didascalie di una magniloquenza povera e seriale, vergate con bella grafia, da scolaretta coscienziosa. È dunque una donna che non sa raccontarsi nemmeno quando tiene quello che potrebbe essere una sorta di diario - scrittura di sé, organizzata da lei stessa – perché, «inconciliabile con la fisiologia e la psicologia femminile, il genio è solo maschile». L'incontro casuale con Gabriele, l'elegante e misterioso dirimpettaio, nella mattina in cui il caseggiato si svuota per l'accorrere in massa alla parata, è – per dirla con le parole di Luperini – «un evento» che «presuppone un movimento e un successivo scambio di segni»⁷: obbliga infatti Antonietta a ripensare alle proprie responsabilità in primo luogo proprio verso di sé, verso la

³ *Una giornata particolare*, 1977, regia di E. Scola. Cfr. C. UGOLINI, *Quarant'anni di Una giornata particolare: una donna e un uomo sullo sfondo del fascismo* (http://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2017/05/15/news/_una_giornata_particolare_-164848523/?refresh_ce; link consultato il 10/06/2019).

⁴ Illuminante in tal senso la riflessione di Debenedetti sulla originaria funzione documentaria del cinema (cfr. G. DEBENEDETTI, *Scritti sul cinema* in *Saggi*, Milano, Mondadori, 1999, 1511-1512).

⁵ Cfr. l'intervista a E. Scola in F. FALDINI, G. FOFI, *Il cinema italiano d'oggi 1970-1984 raccontato dai suoi protagonisti*, Milano, Mondadori, 1984, 299.

⁶ E. MORREALE, *L'invenzione della nostalgia. Il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Roma, Donzelli, 2009, 14.

⁷ R. LUPERINI, *L'incontro e il caso*, Roma, Laterza, 2017 (I ed. 2007), 5.

propria percezione di se stessa. Quando la portinaia pettegola la mette in guardia contro il sovversivo già condannato al confino, Gabriele le dice: «Io non credo che l'inquilino del sesto piano sia antifascista, semmai il fascismo è anti-inquilino del sesto piano!». La forza debordante della storia (qui rappresentata dal fascismo) sembra rintuzzare l'individuo nello spazio asfittico di una definizione mortificante e anonima (l'inquilino del sesto piano), ma è vero anche che la battuta di Gabriele sottolinea quanto di grottesco e precario ci sia nel macroevento che, mentre si dipana proclamando in toni trionfalistici la conquista degli spazi eternatori della storia, ha paura di un evento piccolo piccolo, dell'inquilino del sesto piano, tanto da mandarlo al confino. Proprio la percezione di questa sproporzione è per Antonietta il primo passo verso il riposizionamento della propria esperienza esistenziale, che muove *in primis* dal recupero del proprio desiderio: è lei – infatti – a dichiararsi a Gabriele nella famosa scena 'del terrazzo' e a baciarlo appena schermata dai panni stesi. Ma è questo desiderio finalmente scoperto ed esibito a indurre in Gabriele la necessità del racconto aperto e doloroso di sé, che la condanna al confino sottintende, ma anche stigmatizza come colpa vergognosa: inseguendo Antonietta, respinta e spaventata, attraverso il terrazzo e poi giù per le scale, Gabriele grida:

- C'è una frase nel tuo album: "L'uomo deve essere marito, padre e soldato". Io non sono né marito, né padre, né soldato. Non mi hanno cacciato dalla radio per la mia voce. "Disfattista, inutile e con tendenze depravate": così hanno detto. Hai capito benissimo. È così. Che ti aspettavi? Baci, mozzichi, palpate, mani sotto le vesti? È questo quello che ti aspettavi? È questo che si deve fare quando si resta soli con una donna? Tanto tutti gli uomini sono uguali, è vero? Bisogna farglielo sentire perché è questo il muscolo più importante, è vero? Mi dispiace per te ma ti sei sbagliata, ti sei sbagliata. Io non sono quel maschione virile che speravi. Sono un frocio. Frocio! Così ci chiamano! Al biliardo di piazza Tuscolo, quando scoprivano uno come me, gli calavano i calzoni e gli ficcavano la stecca nel culo. Hai capito cosa gli facevano? E chi se ne fotte della portiera, la chiamo io la portiera. Così lo sapranno tutti, finalmente, che l'inquilino del sesto piano è ricchione! È finocchio! È invertito!

Come si svolga la vicenda è noto, com'è noto il valore artistico della pellicola. Ma quello che a noi interessa in questa sede è l'apporto sostanziale di questa narrazione al percorso didattico: rimaste fino a quel momento esterne ai fatti come chi dovesse documentarli, le studentesse, per quella capacità, che è del cinema, «di fondere in un'unica macchina rappresentativa molteplici linguaggi e codici espressivi»⁸, compiono il salto che dall'acquisizione della documentazione storica le porta dentro la narrazione della storia. Il trampolino è dato dall'osservazione delle immagini del cinegiornale: sono 'vere', perché riprese di eventi realmente accaduti, ma anche 'deformate', prima dal filtro del cronista di regime, poi dal filtro rappresentato da ciascuno dei personaggi (non solo dei protagonisti) della vicenda. Ma è l'album di Antonietta ad accamparsi al centro dell'attenzione, proprio per la sua natura di racconto mancato; tanto da convincere le studentesse che la 'vittima collaterale' a cui desiderano dare voce è lei, la donna, e non l'omosessuale (nonostante un approfondimento compiuto con l'insegnante di Storia⁹). Così, per la semplice «costatazione che il cinema, diversamente dalle altre arti, condivide con la letteratura, e nello specifico con il romanzo, il procedimento stesso della narrazione»¹⁰, propongo alle ragazze la lettura di pagine de *La storia* di Elsa Morante.

⁸ E. ABIGNENTE, *La letteratura e le altre arti* in AA.VV., *Letterature comparate*, Roma, Carocci, 2014, 180.

⁹ <https://www.raiplay.it/video/2016/11/Il-tempo-e-la-Storia---Omosessualita-e-fascismo-del-23112016-1e5eb228-d6ac-4d10-bbb4-0032f5c0710f.html>; link consultato il 10/06/2019).

¹⁰ ABIGNENTE, *La letteratura...*, 80.

2. La storia¹¹

In realtà le ragioni della mia scelta sono varie: se la più vistosa è – ovviamente – quella tematica (difficile pensare a una vicenda altrettanto intensa ed esemplare di donna-vittima), quella latente è – per così dire – filologica: *La storia* esce, dopo circa tre anni di gestazione, nel 1974 e condivide dunque con il film di Scola il clima non facile degli anni Settanta in cui avviene il ripensamento di una storia lontana appena trenta anni e in cui tale ripensamento non è (né potrebbe essere) esente dalla ridefinizione della identità politica; postulato certamente irrinunciabile dopo il Sessantotto che rappresenta, «per la maggior parte degli intellettuali italiani [...] un trauma [...]: la mutazione antropologica travolge i valori della vecchia Italia e priva la letteratura del suo statuto, della sua legittimità, delle sue tradizioni»¹². È il racconto dunque di chi sa che «il vero orrore non si nasconde nell'eccezionalità del tempo di guerra, ma nella normalità del tempo di pace»¹³ e che legge negli eventi della guerra e del nazifascismo i segni inesorabili di «uno scandalo che dura da diecimila anni». Un racconto senza scampo, dunque, come senza scampo appare la vicenda di Ida, segnata, fin dalla nascita, fin da quel nome storpiato da eroina mancata¹⁴, da un destino di negazioni: negata l'infanzia, attraversata da crisi epilettiche e dalle intemperanze del «carattere orgoglioso, nervoso e introverso»¹⁵ della madre (una ebrea terrorizzata dalle persecuzioni), negata l'adolescenza, attraversata dalla prima guerra mondiale, negato il godimento sessuale¹⁶, negata la vita matrimoniale per la precoce vedovanza, negata perfino l'esperienza piena di madre (il primo figlio, partigiano, si nasconde, il secondo, frutto dello stupro, è lei a nascondarlo, almeno all'inizio; e infine li perde entrambi), negata la casa, distrutta dai bombardamenti. A Ida – insomma – è negato sino alla fine qualsiasi spazio nel quale poter esprimere qualcosa di sé; e se Antonietta, incolta e sottomessa, sfoglia con curiosità un fumetto colonialista, lasciato in giro per casa dal figlio bambino, se Antonietta trova ragione di ulteriore umiliazione nel fatto che l'amante del marito sia «una maestra», di fatto a Ida, maestra istruita, non tocca una sorte diversa da Antonietta: la cultura, la scrittura, è anche per lei ripetizione passiva di formule, senza mai tramutarsi in strumento di emancipazione, e la sorprendiamo a vergare, sebbene sulla lavagna della sua aula, qualcosa di non molto diverso dall'album di Antonietta, qualcosa che la condanna a una posizione di subalternità rispetto alla storia; è una pagina molto importante, che val la pena di ripercorrere per intero:

L'invasione italiana dell'Abissinia che promuoveva l'Italia da Regno a Impero, era rimasta, per la nostra maestra in lutto, un evento remoto quanto le guerre cartaginesi. Abissinia, per lei, significava un territorio sul quale Alfio, se avesse avuto maggior fortuna, avrebbe potuto, a quel che sembra, farsi ricco smerciando olii speciali, vernici e perfino lucidi da scarpe (anche se a lei risultava, dalle sue letture di scuola, che gli Africani, per via del clima, vanno a piedi nudi).

¹¹ E. MORANTE, *La Storia*, Torino, Einaudi, 1974.

¹² R. DONNARUMMA, *Ipermodernità*, Bologna, Il Mulino, 2014, 30.

¹³ Cfr. S. AVALONE, *La mia Elsa Morante incendiaria*, <http://lettura.corriere.it/la-mia-elsa-morante-incendiaria/> (link consultato il 10/06/2019).

¹⁴ «Veramente, secondo l'intenzione dei suoi genitori, il suo primo nome doveva essere Aida. Ma, per un errore dell'impiegato, era stata iscritta all'anagrafe come Ida, detta Iduzza dal padre calabrese» (MORANTE, *La storia...*, 21).

¹⁵ Ivi, 35.

¹⁶ «Ida non comprendeva il godimento sessuale, che le rimase per sempre un mistero. Talora, provava solo una specie di commozione indulgente per lo sposo, nel sentirselo sopra che affannava, travolto e inferocito da quel mistero delirante. E all'ultimo grido che lui levava, altissimo, come a una esecuzione invocata, spietata e ineluttabile, gli accarezzava impietosita i capelli ricci e folti, ancora di ragazzo, tutti madidi di sudore» (ivi, 37).

Nell'aula dove essa insegnava, proprio al di sopra della sua cattedra in centro alla parete, stavano appese, vicino al Crocifisso, le fotografie ingrandite e incorniciate del Fondatore dell'Impero e del Re Imperatore. Il primo portava in testa un fez dalla ricca frangia ricadente, con in fronte lo stemma dell'aquila. E sotto un tale copricapo, la sua faccia, in una esibizione perfino ingenua tanto era procace, voleva ricalcare la maschera classica del Condottiero. Ma in realtà, con l'esagerata protrusione del mento, la tensione forzosa delle mandibole, e il meccanismo dilatatorio delle orbite e delle pupille, essa imitava piuttosto un buffo del varietà nella parte di un sergente o caporale che mette paura alle reclute. E in quanto poi al re imperatore, i suoi tratti insignificanti non esprimevano altro che la ristrettezza mentale di un borghese di provincia, nato vecchio e con rendite accumulate. Però, agli occhi di Iduzza, le immagini dei due personaggi (non meno, si può dire, del Crocifisso, che a lei significava soltanto il potere della Chiesa) rappresentavano esclusivamente il simbolo dell'Autorità, ossia dell'astrazione occulta che fa la legge e incute la soggezione. In quei giorni, secondo le direttive superiori, essa vergava a grandi caratteri sulla lavagna, quale esercizio di scrittura per i suoi scolaretti di terza:

«Copiare tre volte sul quaderno di bella le seguenti parole del Duce:

Levate in alto, o legionari, le insegne, il ferro e i cuori, a salutare, dopo quindici secoli, la riapparizione dell'Impero sui colli fatali di Roma!

Mussolini».

Da parte sua, frattanto, il recente fondatore dell'Impero, proprio con questo gran passo della sua carriera aveva, in realtà, messo il piede nella trappola che doveva consegnarlo all'ultimo scandalo del crollo e della morte. Proprio a questo passo lo aspettava, difatti, l'altro Fondatore del Grande Reich, suo complice presente e suo padrone predestinato.¹⁷

Al di là della perfetta corrispondenza fra il tempo della storia del film e il tempo della storia del romanzo, ciò che colpisce è la deroga in bianco alle parole del Duce da parte delle due donne: nel momento in cui sarebbero libere di scrivere, l'una un album privato, l'altra il compito che, da maestra, potrebbe strutturare come crede, entrambe non fanno che ricopiare frasi 'di regime'.

Ma, per scongiurare l'equivoco di un vittimismo tutto al femminile, affinché sia chiaro quanto il regime fosse inibitorio e mortificante anche per gli uomini, propongo ancora la visione di un film, *Anni ruggenti* di Luigi Zampa.

3. Anni ruggenti¹⁸

Precede di un anno il tempo della storia di *Una giornata particolare* e di quindici il film di Scola, che pure significativamente compare fra gli sceneggiatori insieme a Maccari, venuta meno la collaborazione fra Zampa e Vitaliano Brancati¹⁹; ed è ispirato alla commedia *L'ispettore generale* di N. Gogol (notoriamente fra gli scrittori-culto dello stesso Brancati): un oscuro assicuratore, Omero Battifiori (nome *omen*), giunto da Roma in un piccolo paese rurale del meridione, viene scambiato per un gerarca fascista in ispezione e il piccolo consiglio di maggiorenni locali tenta di nascondere magagne e illeciti, rivelando in realtà la propria miseria morale e inducendo in Omero una nuova consapevolezza del fascismo. La vicenda (una sorta di commedia degli equivoci), se condivide con le narrazioni analizzate precedentemente la necessità del ripensamento del Ventennio e il suo potenziale di trascrizione simbolica (come facilmente suggerisce il riferimento al modello ottocentesco), d'altra parte si colloca prima dell'esperienza del Sessantotto e dopo la stagione

¹⁷ Ivi, 44.

¹⁸ *Anni ruggenti*, 1962, Regia di L. Zampa.

¹⁹ Brancati muore nel 1954. Zampa firma insieme a Brancati la trilogia composta da *Anni difficili* (1948, tratto dalla novella *Il vecchio con gli stivali*), *Anni facili* (1953) e *L'arte di arrangiarsi* (1955), cui *Anni ruggenti* va ad aggiungersi quasi come completamento.

neorealista²⁰. Questa condizione *borderline* potrebbe dare ragione di alcuni aspetti peculiari del film. Da un lato, per quanto attiene ai segni esterni (ambientazione storica e ricostruzione degli ambienti) sembrerebbe rinviare al Neorealismo:

[...] sull'esempio del Neorealismo italiano, il risultato cui pervengono pressoché tutti i movimenti della modernità è l'elaborazione di un atteggiamento registico in cui realismo documentale e artificio finzionale interagiscono insistentemente, rivelando la realtà invece di riprodurla, ripensando pertanto la relazione sottesa tra macchina da presa ed esistente e, nello specifico, problematizzando la funzione rfigurativa che esercita la prima nei confronti del secondo, tramite un moto che è al tempo stesso un'interrogazione sul mondo e una disamina, appunto, dei presupposti e del mezzo²¹.

Ma il modello gogoliano, la cifra fortemente satirica o addirittura parodica, il *pastiche* linguistico, senza arrivare ai toni cinici di uno spregiudicato divertissement, inaugurano comunque modalità narrative della storia improntate sull'ironia – che, in una stagione davvero ancora di là di venire, sarà la cifra forte del postmoderno:²²

Il passato, in breve «deve essere rivisitato: con ironia, in modo non innocente»²³: un imperativo inevitabile, in cui la perdita dell'innocenza riferisce la crisi di fiducia nei confronti della possibilità di dare vita a qualcosa di realmente nuovo, capace di proiettarsi nel futuro e di segnare, in senso storico, un progresso lineare; una crisi consapevole, che l'ironia compensa (non poter più fare “sul serio”), indicando al tempo stesso il regime “emotivo” tipico del postmodernismo - ludico, disimpegnato, divertito, ma anche, inevitabilmente, nostalgico.²⁴

Non mi pare che, nel film di Zampa, a questa cifra ironica corrisponda il disimpegno, anzi: però mi pare di intravedere la ‘crisi consapevole’. Ma soprattutto trovo significativa la modalità con la quale è utilizzato il cinedocumentario d'esordio, presente anche in questo film, ma qui relativo alla famigerata ‘battaglia del grano’ di Mussolini: le immagini d'epoca sono citate come film nel film, proiettate – nella sequenza iniziale – nella affollata sala cinematografica del piccolo paese in cui la vicenda è ambientata; e questo, se da un lato rimanda a quella «problematizzazione» della «funzione rfigurativa» che la macchina da presa esercita sulla realtà (peculiare, come s'è visto, del neorealismo), d'altra parte apre la strada a quella rivisitazione per nulla innocente della realtà storica, inducendo un meccanismo parodico di lettura e rappresentazione di essa che ne suggerisce la doppiezza.

Quando lo faccio osservare alle mie alunne, questo le disorienta: la parodia è un'operazione complessa da fare e da capire (si può parodizzare e comprendere la parodia solo se l'oggetto

²⁰ *Anni ruggenti* è coetaneo di film come *La dolce vita* di Fellini (1960), *Accattone* e *La ricotta* (1961, 1963) di Pasolini, la cosiddetta “tetralogia dell'incomunicabilità” di Antonioni, cioè *L'avventura* (1960), *La notte* (1961), *L'eclisse* (1962), *Deserto rosso* (1964). Per questa generazione di registi cfr. G. RIGOLA, *Gli indici stilistici della modernità* in G. CARLUCCI, L. MALAVASI, F. VILLA, *Il cinema. Percorsi storici e questioni teoriche*, Roma, Carocci, 2015, 108-122.

²¹ L. DONGHI, *Geografia della modernità*, in CARLUCCI, MALAVASI, VILLA, *Il cinema. Percorsi...*, 97.

²² È interessante osservare che Donnarumma definisce preparatori della stagione del postmoderno tre romanzi coevi al film di Zampa: A. Arbasino, *Fratelli d'Italia* (1963), G. Manganelli, *Hilarotragedia* (1964), I. Calvino, *Le cosmicomiche* (1965). Cfr. DONNARUMMA, *Ipermodernità...*, 31-37. Sul Modernismo e sul Postmoderno in letteratura cfr. anche R. LUPERINI, *Tramonto e resistenza della critica*, Macerata, Quodlibet, 2013, 209-243; ID., *Dal modernismo a oggi. Storizzare la contemporaneità*, Roma, Carocci, 2017.

²³ È citazione, interna al testo citato, da U. ECO, *Postille a Il nome della rosa*, «Alfabeta», 49, giugno 1983, 22.

²⁴ L. MALAVASI, *La stagione postmoderna*, in CARLUCCI, MALAVASI, VILLA, *Il cinema. Percorsi...*, 128.

parodizzato è realmente ben conosciuto); reduci dalle immagini dolorose di *Una giornata particolare*, stentano a entrare in sintonia con l'ironia di questa commedia e quasi si chiedono se sia legittimo ironizzare su una situazione storica percepita come drammatica e per nulla risibile. La loro attenzione è piuttosto catalizzata dalla famosa lettera finale, quella che un contadino consegna a Omero, credendolo un gerarca, affinché la porti a Mussolini, e che Omero leggerà solo rientrando a Roma, sul treno, una volta scoperto l'equivoco: quella lettera, solo immaginata, mentre vere sono le immagini iniziali, vere le cariche dell'organigramma fascista, vero il confino degli intellettuali (il film adombra anche questa realtà), quella lettera che simula un italiano stentato, che è anche fin troppo forbito nel 1937 per un contadino ultracinquantenne meridionale, che immaginiamo analfabeta, quella lettera è recepita dalle studentesse come 'vera', dotata di qualcosa di autentico.

Caro Duce, tengo 56 anni e in vita mia non mi ho mai affacciato a una finestra, datosi che vivo in una grotta, con rispetto parlando, peggio del presepio. Ora ti chiedo se posso avere una casa, non tanto per la casa, ma per la finestra, ché non ne ho mai tenuto una. Me la puoi dare? Datosi che mio figlio è caduto in Africa e non è più tornato, lasciandomi vedovo del tutto. Caro Duce, ora che sto del tutto solo vorrei avere per quanto meno una finestra, per mettermi affacciato e pregare per te, che ce ne hai tanto bisogno. Mi firmo Callicchio Lorenzo, fu Euplio Andrea.

Ed è qui che le studentesse iniziano a modificare non l'argomento di interesse, ma la prospettiva attraverso cui analizzarlo, è qui che iniziano a pensare di poter raccontare una vicenda di donne-vittime attraverso l'oggetto-lettera. Intuiscono la potenzialità della lettera: veicolo di racconto privato, se reca il sigillo sacrificale di chi, vittima, narra la propria storia, la lettera d'altra parte presuppone volontà di dire e dunque un atteggiamento, per così dire, vitale, militante, capace dunque di restituire una dimensione anche femminile più complessa.

Di cosa sia fatta questa militanza è quello che gli chiedo di accertare. Io da docente propongo loro ancora due narrazioni, in una operazione che segue un curioso, ma rigoroso, percorso a ritroso. Le donne di cui desidero facciano conoscenza sono Agnese, la protagonista del romanzo di Renata Viganò, e Pina, la protagonista di *Roma città aperta* di Roberto Rossellini: in qualche modo «l'altra metà della Resistenza»²⁵.

4. L'Agnese va a morire²⁶

Preferisco che leggano il libro, piuttosto che guardino il film, perché il film ha qualcosa di didascalico ("ora ti insegno cos'è stata la Resistenza") che è proprio quello che trovo mortificante dell'uso che del cinema si fa a scuola e che della letteratura si fa in certo cinema (e non solo in certo cinema: la strumentalizzazione unicamente tematica della letteratura è pratica parecchio diffusa). Il film ricostruisce con crudezza e verisimiglianza gli scenari della lotta partigiana e in particolare di quell'anno terribile che fu il 1944, ma il volto levigato dell'attrice che interpreta Agnese toglie alla protagonista della vicenda quel tanto di ruvido, corpulento, istintivo che la anima ancora prima e ancora di più dell'adesione ideologica all'antifascismo e che la rende personaggio titanico che

²⁵ È il titolo del volume di studi fornito alle studentesse dalla docente di Storia e Filosofia che ne ha curato l'informazione storica, AA.VV., *L'altra metà della Resistenza*, a cura di L. Franceschi, Milano, Mazzotta, 1978.

²⁶ *L'Agnese va a morire* ebbe il Premio Viareggio nel 1949, anno della pubblicazione. Dal romanzo è stato tratto nel 1976 il film omonimo per la regia di G. Montaldo.

campeggia al di sopra, al di là di quegli scenari, simbolo gigantesco non solo di *quella* Resistenza, ma del *resistere*. Facciamo dunque nostre le parole-guida di Vassalli

Ecco, io credo che questo personaggio femminile solo così possa intendersi, nell'ambito di una simbologia, quella del sacrificio, che costituisce la radice stessa dell'esperienza religiosa nelle civiltà occidentali. Del resto è fin troppo evidente che Agnese non è solo un personaggio letterario, è un simbolo di qualcosa di più grande e di più importante che tanto meglio traspare nel testo quanto più essa si annulla come personaggio, per accumulazione di virtù negative: semplicità, umiltà, abnegazione etc. Agnese è una donna che vive, sia pure in una prospettiva limitata, un grande fatto storico: annullandosi come donna, diventando «donna senza qualità», Agnese esce in pratica dalla realtà per diventare incarnazione di un mito destinato a compiersi con la sua morte (quella morte di cui il lettore sa già prima di aprire il libro, dal titolo)²⁷.

Il sacrificio di cui parla Vassalli, se vuole una vittima da immolare, è anche vero che la fa grande, la fa latinamente *symbolum* e dunque eternamente vitale. Osserviamo l'Agnese nelle prime pagine del romanzo: è rabbiosa, vendicativa e alterca con la Minghina e le figlie (le vicine filofasciste e delatrici, a cui in parte si deve l'arresto di Palita, il marito di Agnese, ugualmente destinate a finire vittime della violenza nazista) come giocasse a un cruento tiro alla fune:

L'Agnese disse: - Io i tedeschi in casa non li voglio -. Le due figlie della Minghina si misero a ridere piano, di nascosto. E la Minghina osservò: - Se vengono bisogna prenderli, c'è poco da fare. [...] - Troverò il modo che non vengano in casa mia, - disse l'Agnese senza guardare in faccia le vicine. - È meglio che non portiate più da mangiare a quelli che sono nascosti alla Canova, - disse una delle ragazze, e sua madre le dette una spinta per farla tacere. L'Agnese si voltò di furia: voleva rispondere qualcosa, aveva voglia di darle uno schiaffo, ma si trattenne. [...] Invece del compreso e sprezzante silenzio di prima, correvano fra loro parole acute, ironiche. Qualche volta sembrava che si sfidassero, che dovessero saltarsi addosso come galli. Poi si calmavano con sforzo, ma la voce rimaneva tremante, e la faccia rossa di rabbia. Avevano paura: la Minghina e le figlie per se stesse, l'Agnese per i compagni. Se ne vendicavano dandosi a vicenda le notizie che facevano dispiacere, che rammentavano a ciascuna di essere in potere dell'altra. Dietro la Minghina c'erano i fascisti, dietro l'Agnese i partigiani: tiravano, ognuna dalla sua parte, la corda tesa della minaccia.²⁸

E poi la osserviamo ancora dopo l'assassinio di Kurt, il soldato tedesco che le ha ucciso la gatta:

Poi era la prima notte da quando, con lo stesso gesto violento, aveva spaccato la testa al tedesco e diviso in due la sua vita. La prima parte, la più semplice, la più lunga, la più comprensibile era ormai di là da una barriera, finita, conclusa. Là c'era stato Palita, e poi la casa, il lavoro, le cose di tutti i giorni, ripetute per quasi cinquant'anni: qui cominciava adesso, e certo era la parte più breve; di essa non sapeva che questo.²⁹

E ancora la osserviamo quando è diventata 'mamma Agnese', preziosa ai partigiani anche se il Comandante non gliel'ha mai detto «di che utilità vera è stata», la osserviamo fare, dire, pensare perché, se prima non aveva «mai grandi cose da dire. Adesso, invece, potrebbe parlare con Palita. Sapeva molto di più. Capiva quelle che allora chiamava 'cose da uomini [...]», e che ci si potesse anche far ammazzare per un'idea bella»³⁰. Eccola qui, la 'nuova' Agnese:

Aveva ragione l'Agnese. «Quello che c'è da fare, si fa». Lei era abituata a contare poco sugli altri. Da tutta la sua vita, più di cinquant'anni, si arrangiava da sola. Si sentiva un po' stanca, le

²⁷ S. VASSALLI, Introduzione a R. VIGANÒ, *L'Agnese va a morire*, Torino, Einaudi, 2014 (1974), 2.

²⁸ VIGANÒ, *L'Agnese...*, 50.

²⁹ Ivi, 68.

³⁰ Ivi, 165-166.

pareva che il cuore fosse diventato troppo grande, una macchina per il petto, una cosa estranea e meccanica che andava per suo conto, e lei faticava a portarla in giro. Non pensava mai a quello che avrebbe fatto dopo la guerra. Ne desiderava la fine per «quei ragazzi», che non morisse più nessuno, che tornassero a casa. Ma lei non aveva più la casa, non aveva più Palita, non sapeva dove andare.³¹

Gli schiaffi che si trattiene dal dare alle vicine, le parole esplicite che si trattiene dal rivolgere loro sono tutti per la Maria Rosa, che, fidanzata a un partigiano, balla «tutta la notte con i tedeschi»:

[...] l'Agnese l'afferrò per un braccio, la spinse indietro: - hai capito che cosa ti ho detto? Quando si vuol bene a uno, e lui va via, e forse è morto, oppure soffre la fame, il freddo, e combatte, non si balla con i tedeschi. Sono degli assassini, sono loro che ammazzano i partigiani, li impiccano, gli spaccano i piedi. Se una vuol bene a un partigiano non si fa baciare da un porco tedesco. - Era difficile per l'Agnese fare un discorso tanto lungo [...]; l'Agnese la teneva forte, gridò: - Questi doveva darteli tua madre! - e con la mano libera le dette due schiaffi, uno di qua e uno di là, misurati, grossi, pesanti.³²

È 'l'idea bella' che le dà la forza della parola, che la fa pentire degli schiaffi, che di notte la fa chiamare, come sempre quando ha bisogno, Palita; che in sogno le fa fare la pace con Maria Rosa, tanto che «di mattina presto s'incontrarono al pozzo, si salutarono come prima».³³ Potremmo dire che l'intera narrazione consiste proprio nel progressivo assurgere a simbolo di questa donna grassa e sgraziata³⁴, un simbolo talmente grandioso da non subire ridimensionamenti nemmeno quando il suo corpo ingombrante si riduce, nella pagina finale, a «un mucchio di stracci neri sulla neve».³⁵

Questa dimensione narrativa conquista le ragazze, tuttavia un po' soggiogate dal giganteggiare del nuovo modello. È la corsa di Pina – disperata, angosciante – a mettere loro paradossalmente le ali.

5. Roma città aperta³⁶

A colpire le mie studentesse non è tanto la vicenda del film, né i personaggi che la ispirarono, né la data o le circostanze in cui fu girato – tutti elementi sui quali insisto molto, desiderosa come sono di marcare le differenze fra il clima in cui nasce la pellicola di Rossellini e quello in cui vengono girati i film di Scola e Zampa di cui s'è detto, desiderosa di fornire loro una chiave di accesso allo stato d'animo reale di chi usciva faticosamente (e ancora avrebbe faticato a uscire) dal Ventennio. A colpirle è un elemento vitale della narrazione cinematografica, cioè l'interpretazione attoriale. Anna Magnani - anti-diva, infinitamente lontana dal loro immaginario d'attrice, ma già lontana, ai suoi tempi, dal modello delle coeve attrici hollywoodiane – è oggetto e soggetto di narrazione, tanto che la sua presenza ci induce a chiederci se, in assenza della sua figura sofferta di donna comune – né diva platinata, né contadina sgraziata – il racconto possa andare avanti alla stessa maniera; e d'altra parte è nel neorealismo che «si afferma anche il diritto e la possibilità di chiunque di interpretare se

³¹ Ivi, 142.

³² Ivi, 171.

³³ Ivi, 172.

³⁴ La fisicità di Agnese è ribadita più volte nel corso del romanzo, come elemento narrativo forte. Fra le molte pagine dove si sottolinea con insistenza la figura dura e ingombrante di Agnese, si guardino quelle in cui Agnese indossa la vestaglia nuova che i partigiani le hanno portato per coprirsi, non avendo trovato abiti adeguati alla sua stazza, cfr. ivi, 73-74.

³⁵ Ivi, 239.

³⁶ *Roma città aperta* (1945), regia di R. Rossellini.

stesso, di recitare vivendo la propria vita»³⁷. La celeberrima corsa di Pina, falciata dal mitra sotto gli occhi del figlio mentre tenta di rincorrere il camion tedesco che le porta via il suo Francesco, imprime in loro il segno decisivo.

In effetti il grido disperato della Magnani, il suo furioso divincolarsi, superando il cordone dei militari nazisti e rincorrendo il camion fino al momento in cui viene abbattuta da una raffica di mitra [...], colgono in profondità e con forza la nascita di una donna nuova capace di giocarsi la vita per difenderne la dignità. [...] La sua irruenza, la mancanza assoluta di autocontrollo, la forte coloritura romanesca nel suo parlato, la goffaggine nei suoi movimenti, la sua estroversione e l'aggressività con cui nascondeva la sua timidezza erano divenuti di colpo punti di forza.³⁸

È dopo aver visto queste immagini che le studentesse si mettono alla ricerca di quelle che loro chiamano 'le storie vere'. Le rintracciano (o credono di rintracciarle) nelle lettere ritrovate nell'archivio di Stato dell'EUR, in quella che fu la segreteria particolare di Mussolini³⁹.

6. Gli epistolari d'epoca

Sono lettere scritte da donne italiane al Duce fra il 1922 e il 1943. È un repertorio in verità impressionante: a scrivere sono donne di estrazione sociale disparata, dalla prostituta alla suora, dalla maestra alla sartina, dalla popolana alla nobildonna, dall'orfana alla vedova; e i toni sono mutevoli, da quello sottomesso dell'idolatra a quello dell'anatema. Propongo di integrarlo con le 'lettere dal fronte'⁴⁰ scritte da innamorati separati dalla guerra, e con le *Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana*⁴¹; lo faccio anche affinché prendano dimestichezza con la lingua, i contenuti, lo stile dell'epoca, ma soprattutto perché desidero che il profilo della donna che sarà l'autrice della loro lettera sia quanto più possibile poliedrico, sia quello di una donna che – rispetto alla lettera – sia mittente, ma anche destinataria.

7. La lettera

Ma la lettera che scrivono ha una fisionomia particolare: è una delle tante, una – come recita il titolo del racconto – dei 'fasci di lettere' che donne bisognose, disperate, eppure coraggiose e determinate, hanno indirizzato a Benito Mussolini; ma la lettera osserva le altre lettere, archiviate insieme a lei: è testimone non solo di se stessa, del suo portato e della mano che l'ha prodotta, ma di tutte le storie silenziose nascoste tra le righe di parole rispettose e semplici, sgrammaticate e turgide di senso.

Per scriverla, le studentesse si danno delle consegne. In un primo momento ne definiscono l'impianto, progettandola in vista dell'obiettivo da perseguire. Hanno così modo di chiarire che l'obiettivo della lettera non è lo stesso della donna – anonima – che l'ha vergata: la lettera diventa narratrice onnisciente, la donna narratrice di secondo grado a cui, solo in ultimo, la lettera concede davvero facoltà di narrare. La donna ha come obiettivo trovare un lavoro per sfamare i figli, orfani di un padre 'portato via dal mare'; ma la lettera ha come obiettivo di restituire la verità tutta intera:

³⁷ G. P. BRUNETTA, *Il cinema neorealista italiano. Storia economica, politica e culturale*, Bari, Laterza, 2009, 237.

³⁸ Ivi, 235-236.

³⁹ *Caro duce. Lettere di donne italiane a Mussolini. 1922-1943*, prefazione di C. Cederna, Milano, Rizzoli, 1989.

⁴⁰ *Guerra e amore. Lettere dal fronte della prima e della seconda guerra mondiale*, a cura di C. Cencini, Roma, Stampalternativa, 2014.

⁴¹ *Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana*, a cura di P. Malvezzi e G. Pirelli, Torino, Einaudi, 1952.

povertà, bisogno, dignità, desideri sommersi, aspirazioni travolte, paure. È questo gioco sottile di piani di narrazione che consente la rappresentazione di una realtà più complessa in cui la donna è – appunto – vittima ed eroina, spettatrice e attrice, comparsa e protagonista. Ed è questa narrazione che va a stratificarsi sulle altre narrazioni. La lettura di questo testo (semifinalista al concorso)⁴² meriterebbe una riflessione a parte: profondo nella restituzione della dimensione umana, abile nella imitazione dei modelli epistolari, originale nella rielaborazione di essi, il racconto è sprovvisto di quella tensione politica che era invece forte nelle narrazioni proposte, quasi che, più dell'appartenenza politica, contasse per queste giovani studentesse appartenere alla Storia o a una storia.

Invidia le onde; sono così leggere e impalpabili, scivolano le une sulle altre e viaggiano in lungo e in largo, s'infrangono e si liberano.

Forse anche io all'inizio avrei dovuto essere così, un fragile sottile foglio di carta destinato a sprigionare parole così semplici eppure così colme, degne di attenzione. E invece sono ancora qui, sigillata, scartata, schiacciata dal peso di tutte le altre lettere che, come me, sono state lasciate sul pavimento di un ufficio, in balia della polvere: custodi di storie che nessuno ha mai voluto conoscere. Calpestata, l'angolo della mia busta si è piegato all'indietro, nascondendo il francobollo col disegno di una città portuale del settentrione, appiccicato con la cura un po' maldestra del mittente. La stessa mano mancina che scrivendo sul retro l'indirizzo, aveva trascinato via l'inchiostro, sbavandolo.

Per quanta speranza avevano tremato quelle dita nodose nello stringermi, per quanta dolcezza avevano fremuto quelle labbra screpolate dal tempo nel baciare la mia carta, prima di imbucarmi e affidarmi le sue inquietudini, desideri, attese.

Silenzio. Un assordante silenzio ci trattiene, stritola e appesantisce; solo un rumore colma il nostro vuoto: ecco un'altra lettera che si aggiunge alla pila dell'oblio.

Puzza di coriandolo e di tabacco. Dice di venire dal sud.

La sua storia è quella di un giovane operaio di provincia.

Porta i ringraziamenti di un ragazzo costretto a casa da un incidente sul posto di lavoro ma grato dell'assistenza ricevuta.

Come lei, altre due lettere sono qui per lo stesso motivo.

La verità è che siamo tutte qui per lo stesso motivo.

Grazie, Duce.

Grazie per il tuo lavoro.

Uomo della Provvidenza. Angelo di Pace. Salvatore di Patria.

Eccellentissimo.

La mia comincia così. Comincia con le quindici lettere di eccellentissimo.

Eccellentissimo Duce.

E continua con una macchia di inchiostro. Continua con la macchia di inchiostro grande quanto un acino d'uva. Macchia di esitazione. Di penna sospesa sul foglio. Di punta pensosa.

Poi le dita si muovono veloci, la scrittura si fa fitta, i pensieri liberi: corrono sul foglio. Raccolgono il tempo di un respiro, come il richiamarsi di un'onda, che si gonfia nella tesa speranza di infrangersi.

Sono speranze di madre; fiducia che si fa appello, preghiera ad un dio che non vuole sentirla.

Sono parole di carta di una donna di carne, di ossa.

Donna giovane ma già matura nello spirito. Fronte increspata, occhi azzurri scavati dalle lacrime: il volto di chi porta i segni delle sue disgrazie, di chi si trova da sola a portare avanti una famiglia.

Sono cinque: quattro femmine ed un bimbo; ha sei anni, è il cocco di mamma. Insiste sempre per baciarla sulle labbra. Pretende di andare in giro con lei mano nella mano, di dormire abbracciati cuore a cuore. Quando non riesce a prender sonno, le chiede di raccontarle del padre. Qual era il suo nome, come si sono conosciuti, che lavoro faceva. E quando arriva a chiederle di come fosse morto, lei non mentiva, morto in mare.

⁴² Il racconto e il resoconto metodologico sono stati pubblicati tra i "Racconti meritevoli di menzione" sul sito <http://www.narrazionidiconfine.it/concorso/>

Ma per quelle sere in cui a tenere svegli era la fame, per quelle sere, non c'erano storie che potessero essere raccontate. Si ascoltava la musica stonata dei crampi dello stomaco.

Ardeva dal desiderio di abbattere le difficoltà e crescere i suoi figli nei migliore dei modi. Ma si accorse dell'invisibile tela di ragno tesa dal Duce, tela che da anni limitava le donne, donne desiderose di lavorare, di poter aiutare la famiglia.

Della sua di famiglia in realtà rimanevano ormai minute briciole, ricordi sbiaditi di sacrifici e sudore. Per questi lei quella notte aveva deciso di scrivere.

Avrebbe scritto al Duce. Gli avrebbe detto come stavano le cose. Lui avrebbe capito. Avrebbe capito che avevano bisogno di aiuto; che lei aveva bisogno di un lavoro. Che se come diceva lui era superfluo che le donne trovassero un impiego, in assenza di un uomo, era necessario che avessero sostentamenti, qualcosa di cui vivere. Di cui mangiare almeno.

Nutriveva queste speranze mentre invece vedeva i suoi figli morire di fame. Però sentiva di credere nelle novità proposte dal Duce. Pensava la figura di Mussolini come l'abile vecchio mazziniere che osservava alla locanda del paese: scaltro nel mescolare, esperto a creare nuovi equilibri, nuovi castelli di carte che in realtà non erano che campi minati. Bombe che scoppiavano in mano proprio a persone come la mia mittente. Uomini e donne schiacciati inconsapevolmente come fili d'erba da pesanti passi.

Ed ora si apprestava all'ultimo slancio: cercare qualcuno che dall'alto potesse ancora una volta rimescolare le carte.

E io mi sento pesante e non è il peso delle altre lettere a gravare di più, è il peso di quelle speranze, che giorno dopo giorno cresce con la consapevolezza che niente cambierà. E poi c'è la curiosità di sapere cosa succede in quella casupola e la costante paura che il giorno in cui scivolerò sotto questi pesi, anche le loro vite lo faranno. O forse lo stavano già facendo.

Aveva piegato il foglio in due. Poi in quattro.

Aveva comprato per poche lire una busta e un francobollo.

Aveva fatto tutto come si deve.

Nome, cognome, indirizzo.

C'era tutto.

C'era tutto ma non c'era un destinatario. O meglio, questo non avrebbe mai letto la lettera.

Che adesso se ne stava qui, in mezzo a tante altre lettere. Tutte uguali.

Tutte rettangolari, con il francobollo a margine, il timbro postale, nome, cognome, indirizzo.

Eccellentissimo Duce

La mia famiglia è povera e bisognosa, ò cinque figli e non posso dare pane abbastanza essendo il mio marito stato portato via dal mare. Lei bisogna pensare qualche cosa. Deve fare il possibile per farmi il posto in qualche impiego. Ò trentaquattro anni e posso essere capace di fare qualche cosa.

So che Ella è tanto buono e fidente e mi rivolgo a Lei che mi aiuti

Sua figlia italiana.