



HAL
open science

Storia Contro storia Memoria

Claudio Milanesi

► **To cite this version:**

Claudio Milanesi. Storia Contro storia Memoria. Effetti reali. La non fiction tra Italia, Francia, Spagna e America Latina, Carabba, pp.49-62, 2024, Testi e Ricerche. hal-04853020

HAL Id: hal-04853020

<https://amu.hal.science/hal-04853020v1>

Submitted on 21 Dec 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



EFFETTI REALI

*La non fiction tra Italia, Francia,
Spagna e America Latina*

a cura di *Claudio Milanesi*

CARABBA

C
A
R
A
B
B
A

t
e
s
t
i

e

r
i

e

r
c
h

e

STORIA CONTROSTORIA MEMORIA

ENRICO DEAGLIO

PATRIA 1978-2008, 2009 (POI *PATRIA 1978-2010*), 2010;
PATRIA 1967 1977, 2017; INFINE *PATRIA 2010 2020*, 2020 (2009-2020)

Claudio Milanese

[Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France]

Delle cinque macro aree in cui abbiamo pragmaticamente suddiviso l'indistinto e illimitato mare magnum delle scritture *non fiction* italiane, questo contributo riguarda la produzione di scritture narrative di storia, controstoria e memoria. In certi casi queste produzioni si sovrappongono al giornalismo narrativo e all'inchiesta, e le abbiamo differenziate da quell'area contigua della controinchiesta che ha caratterizzato in modo così profondo l'esperienza italiana. In certi casi, come vedremo nel caso di Enrico Deaglio, le due aree si incrociano e si sovrappongono, ma non è inutile ripetere quanto il nostro intento non sia prescrittivo né teorico né narratologico, ma risponda piuttosto a un'esigenza pragmatica, quella di rendere conto delle articolazioni delle scritture di *non fiction* nella realtà della tradizione italiana, scegliendo la via della drastica selezione di cinque testi significativi di cinque macro aree, ben identificabili ma dai contorni porosi.

Ivan Jablonka (Jablonka 2014) ha ricostruito la secolare vicenda delle relazioni conflittuali fra storia e romanzo, dall'iniziale inclusione della scrittura storica fra le *belles lettres* all'attuale fase di compresenza, passando per gli aperti conflitti scoppiati nel periodo romantico del romanzo storico e al momento del *linguistic turn*. Oggi ci appare comunque che nello spazio delle scritture della realtà vi sia posto per tutti, sia per una storiografia cui si riconosce lo statuto di scienza umana pur avendo introiettato apertamente la necessità della scrittura per la conoscenza e la trasmissione del fatto storico, sia per delle pratiche di scrittura creativa (*creative non fiction*, dicono negli Stati Uniti) che

si propongono però di raccontare fatti effettivamente avvenuti senza dover rispettare i lacci e i lacciuoli epistemologici della disciplina scientifica.

Nell'ambito italiano, la comparsa e lo sviluppo di una nuova scrittura del passato si iscrive in uno dei tratti di fondo del postmoderno, quella sua certa sfiducia nelle grandi narrazioni storiografiche che segnano il Novecento delle scuole storiche liberale e marxista. Senza dimenticare l'accento che il clima imprime a narrazioni individuali legate alla memoria: "memoria" è uno di quei termini che segnano un'epoca, che suscitano adesione e dibattito, e, cosa più importante, producono ricerca, riscoperta e scrittura. Nel clima del postmoderno, l'accento è messo sul valore della testimonianza individuale, sulla microstoria rivelatrice, su narrazioni trasversali di vicende non necessariamente riconducibili alle coordinate delle narrazioni imperanti, su un approccio concreto al passato che passa per il racconto di vicende dimenticate e trascurate di individui, di famiglie, di paesini, di cittadine di provincia, di comunità marginali. Senza dimenticare che era stata la storiografia stessa ad aprire questa breccia; la microstoria di Carlo Ginzburg e dei *Quaderni storici* proprio questo praticava: alla caduta della fiducia nelle grandi sintesi aveva risposto con i *case studies*, tanto più rivelatori quanto più marginali. Il mugnaio Menocchio del *Formaggio e i vermi* (Ginzburg 1976) anticipava il Giorgio Perlasca delle *Banalità del bene* (Deaglio 1991). Entrambi ai margini, entrambi caduti nell'oblio, entrambi riportati alla luce per illuminare di una luce diversa un passato a lungo troppo ingessato in narrazioni accademiche.

Gli eccessi del *linguistic turn* trovavano comunque qui un antive-lenso: riconoscere che la storia avesse bisogno di essere raccontata, che fosse narrazione, non significava che fra storia e romanzo non vi fosse più differenza, e che la storia non fosse che una costruzione discorsiva fra le altre e ad esse equivalente. La storiografia riconosceva il proprio statuto narrativo, e rivendicava i propri valori e la propria missione: la conoscenza del passato e la possibilità di una sua conoscenza certa. La differenza di fondo fra questa scrittura e quella della "memoria" stava nel fatto che in quest'ultima l'apparato scientifico della disciplina poteva non venir mobilitato. Tutte le storie individuali e private della

“memoria” avevano come garanzia ultima non il metodo della disciplina ma l'autorialità dello scrittore.

I romanzieri, i giornalisti scrittori e i protagonisti e testimoni che raccontavano vicende dimenticate del passato ritrovavano le memorie, e potevano riscriverle senza per forza dover passare dal vaglio della comunità degli storici. Tutti lo rivendicavano: non c'è bisogno di essere uno storico per poter raccontare una storia. Per questo pertugio passavano romanzieri atti tradizionalmente a inventare trame e personaggi di finzione da un lato, giornalisti frustrati dal ritmo e dalle strette regole della stampa dall'altro, ma anche testimoni e depositari di memorie familiari o locali, per aprirsi a un nuovo modo di raccontare, e di raccontare storie vere, con personaggi reali e eventi effettivamente avvenuti, ma con i mezzi espressivi e narrativi del romanzo: la storia come un romanzo, il romanzo come la storia, come diceva fin dalla copertina *The Armies of the Night* di Norman Mailer (Mailer 1968).

Certo, come vedremo, gli scrittori di controstorie e “memoria” impareranno presto a moltiplicare mezzi narrativi (che nei romanzi e nelle novelle, presenti fin dal Boccaccio, si chiamano “effetti di realtà”) per suscitare nel lettore l'impressione di veridicità delle storie che raccontano: nomi dei protagonisti, toponimi, date, ma anche citazioni, passi di documenti originali, dialoghi presi sul vivo, e poi verbali di polizia, trascrizioni di intercettazioni telefoniche, fotografie... Ma tutto questo non sarà mai “garanzia” nel senso scientifico del termine, resterà “effetto di realtà”, espediente narrativo: lo scrittore di “memoria” resta libero, può attingere al repertorio della narrativa senza porsi limiti dati dalla necessità di verifiche o di archivi o di prove e testimonianze incrociate. La garanzia cruciale della controstoria e della “memoria” rimane l'autore, la capacità dello scrittore (o scrivente che sia) di essere riconosciuto degno di fiducia. Da qui la necessità per molti di costruire una sorta di “persona” pubblica che funga da garanzia dell'effetto di realtà di quanto racconta. Ma non anticipiamo. All'inizio della *non fiction* vi è una triade ormai considerata classica: *In Cold Blood* di Truman Capote (Capote 1966), *The Army of the Night* di Norman Mailer, ma soprattutto, e prima di loro, *Operación Masacre* di Rodolfo Walsh (Walsh 1957). Lasciamo da parte Capote, che pende più sul versante della cronaca nera, e che

sarà trattato nella sezione corrispondente, e concentriamoci su Walsh e Mailer. Di Walsh si parlerà diffusamente nella sezione latino-americana di questo libro, ma è indispensabile notarne alcune caratteristiche fondanti il genere: una controinchiesta su un massacro nascosto e dimenticato, uno Stato terrorista, un giornalista coraggioso che è anche scrittore di *noir*, l'irruzione della soggettività nel racconto, una storia che riporta alla luce i fatti facendosi strada fra mille difficoltà. Walsh ricostruisce una storia diversa dalla versione ufficiale mettendo sotto accusa una parte dello Stato. Salva la memoria di innocenti dimenticati, finiti sotto il rullo compressore della violenza delle istituzioni, che erano nel suo caso pezzi dell'esercito argentino, che in Italia, più tardi, saranno definiti "deviati", ma che proprio deviati non erano, né in Argentina né in Italia.

Quanto a Norman Mailer, l'accoglienza entusiastica della critica americana per il suo allora inclassificabile romanzo verità sul Sessantotto ha contribuito a consacrarlo come l'autore dell'opera che si è posta scientemente l'obiettivo di fissare le coordinate di un nuovo genere, annunciato come già detto fin dal sottotitolo: *History as a Novel. The Novel as History* (Mailer 1968). E la storia di Mailer è esattamente una controstoria americana, la visione dei movimenti contro la guerra del Vietnam e della rabbiosa reazione dell'*establishment*, scritta con tutta la creatività del romanziere e gli espedienti narrativi che sa usare ad arte, primo di tutti, fin dalle prime pagine, il far di sé stesso scrittore un personaggio del racconto visto come dal di fuori, la persona "Norman Mailer":

On a day somewhat early in September, the year of the first March on the Pentagon, 1967, the phone rang one morning and Norman Mailer, operating on his own principle of war games and random play, picked it up (Mailer 1968, 13).

Proto non fiction e non fiction in Italia

E in Italia? Il canone della *non fiction* resta oggi ancora da definire, e d'altronde questo volume vuol essere un contributo anche a questa

riflessione. Da quanto abbiamo detto finora, è inevitabile però che il pensiero corra a *Se questo è un uomo* (Levi 1947, 1958). Un oggetto narrativo, avrebbe detto il collettivo Wu Ming, che quando uscì, e ancora prima di uscire, venne percepito proprio come non identificato. Testimonianza? Romanzo? Autobiografia? La difficoltà di incasellarlo fu una delle ragioni della difficoltà della sua ricezione alla sua presentazione all'Einaudi prima, e una delle ragioni del suo successo negli anni successivi, quando le resistenze della casa editrice torinese vennero meno, facendone poi un classico *longseller* e uno dei romanzi italiani più tradotti nel mondo. Il libro uscì in un primo momento nella collana *Saggi*. Primo Levi non era ancora uno scrittore di professione, ma un chimico, un membro della Resistenza, di famiglia ebrea, catturato dai fascisti come partigiano, e poi deportato prima a Fossoli e infine a Auschwitz. Sopravvissuto e tornato a Torino, pubblicava così con una certa difficoltà un libro che costituiva la sua testimonianza, e rappresentava anche l'atto di nascita della letteratura concentrazionaria. Era il suo, allora, un *unicuum*, e per anni non si riuscì a classificarlo, tanto che nessuno sapeva se metterlo nello scaffale della letteratura o in quello delle testimonianze o in quello dei libri di storia. In seguito, pur lavorando come chimico per tutta la vita, Levi divenne anche uno scrittore riconosciuto come tale, pubblicò poesie, altre testimonianze, saggi, racconti, e persino romanzi di finzione, fra cui *Se non ora quando?* (Levi 1982), che vinse, lo stesso anno, il 1982, sia il Campiello che il premio Viareggio. Solo molto più tardi, ora che la categoria della *non fiction* è stata coniata e riconosciuta, *Se questo è un uomo*, e il suo sequel, *La tregua* (Levi 1963), hanno trovato la loro sistemazione generica. Nella logica della definizione, potremmo considerare il dittico come una sorta di *proto non fiction*, considerando che si tratta di opere che corrispondono alla natura del genere, pubblicate però in un momento in cui la coscienza generica non era ancora apparsa.

Altrettanto si potrà dire, per l'area che abbiamo chiamato della cronaca, per *I misteri di Alleghe*, di Sergio Saviane (Saviane 1964), uscito nel 1964, una controinchiesta su una serie di crimini avvenuti nel paese delle Dolomiti, e che rimarrà anch'esso per lungo tempo un *unicum*, un oggetto non identificato, a metà strada fra giornalismo,

inchiesta e romanzo psicologico tinto di giallo, di cui parleremo nella sezione dedicata a questa macro area generica.

Per l'Italia, la vera svolta che determinò la nascita del genere fu l'attentato di Piazza Fontana (Milanesi 2016). L'evento fu uno spartiacque per la storia del Paese, il precipitare negli anni bui del terrorismo di Stato, dei succitati servizi "deviati", delle teorie del complotto (al tempo pienamente giustificate, peraltro), dei processi infiniti, della lotta armata di opposto colore, di una sorta di guerra civile a bassa intensità che durò una decina d'anni o poco più, con strascichi (processi, rivelazioni, estradizioni mancate e riuscite) che arrivano fino ai nostri giorni. La complessità degli eventi richiedeva nuovi mezzi espressivi, giornali, televisione, radio, dimostrandosi chiaramente non all'altezza della richiesta di verità, e di una narrazione e di una spiegazione di questi eventi traumatici, o peggio ancora più adatti a nascondere che a svelarne dinamiche, contesto e responsabilità. È a questo momento, fine 1969 inizio 1970, che il complesso della *non fiction* italiana si mette in moto, per colmare il vuoto narrativo e rispondere alle nuove esigenze di nuovi lettori, numerosi e bisognosi di principi di spiegazione di quelle realtà illeggibili, traumatiche e contraddittorie. Due pubblicazioni, *La strage di Stato* (Di Giovanni, E. et a. 1970) e *Le bombe di Milano* (Bartolo, D. et a. 1971), costituiscono l'embrione di quella che diventerà, in tempi brevi, la *non fiction* italiana, quantomeno nella sua versione che si dedica alla storia, all'inchiesta e alla memoria: la prima è una controinchiesta che si annuncia fin dal sottotitolo proprio come *The Armies of the Night. La Strage di Stato. Controinchiesta*; la seconda sarà un lavoro collettivo di giovani (e alcuni meno giovani) giornalisti e militanti italiani sugli aspetti molteplici delle realtà dell'attentato di Piazza Fontana, che, al contrario della prima, nel sottotitolo (*Le bombe di Milano. Testimonianze di...*) tradisce, minimizzandone la portata narrativa, la complessità dell'opera, in cui ogni contributo costituisce una modalità diversa di prosa giornalistica narrativa: la testimonianza, la cronaca, il ritratto, l'inchiesta politica, l'intervista, la cronologia. Nell'équipe che dà forma al libro, ritroviamo fra gli altri Camilla Cederna, Giampaolo Pansa, Giorgio Bocca, Ermanno Rea, Corrado Stajano, che faranno poi la storia del giornalismo narrativo e della *non fiction* italiana.

I tre volumi di Patria

Enrico Deaglio sarà uno degli autori che interpreteranno nel modo più personale e al tempo stesso rigoroso i caratteri del nuovo genere, o se si preferisce, del nuovo modo di scrittura. Deaglio si inserisce in questa tradizione italiana del giornalismo narrativo, che va dai già citati Giorgio Bocca, Corrado Stajano e Camilla Cederna, a Giorgio Boatti, Adriano Sofri e Gianfranco Bettin, che costituisce ormai una realtà consolidata della narrativa italiana. Giornalista della carta stampata e della televisione, direttore di giornali e autore di trasmissioni televisive, Deaglio è anche parallelamente scrittore di romanzi e racconti, alcuni di invenzione altri che adottano invece la modalità *non fiction*. La sua opera di una vita è senza dubbio quella che è allo stato attuale un insieme di tre volumi intitolati *Patria*: il primo racconta il periodo 1978-2010, il secondo torna indietro nel tempo al periodo 1977-1967, il terzo copre il decennio 2010-2020 (Deaglio 2010-2017-2020).

Remo Ceserani, già a proposito del primo volume, suggerì che lo si potesse considerare il “grande romanzo italiano” (Ceserani 2011) cioè il romanzo che coglie lo *zeitgeist* di un’epoca, ne riassume i tratti distintivi, offre ai suoi lettori una rappresentazione della storia della loro (appunto) “patria”, riflette le varie culture la cui fusione ha permesso la nascita della nazione, rappresentando il moderno corrispettivo dell’epica classica. Ceserani si rifaceva a un tema classico della critica letteraria americana, che si è a lungo interrogata sull’esistenza e l’identità del “grande romanzo americano”, e trovava nel primo *Patria* di Deaglio tutti questi caratteri che lo candidavano a rappresentare il “grande romanzo italiano”, anche perché, mentre la stragrande maggioranza dei romanzi del corpus del romanzo italiano, da *I promessi sposi* a *Quer pasticciaccio brutto de la via Merolana* hanno un impianto regionale, *Patria* ha un orizzonte panoramico decisamente nazionale, poiché le narrazioni si spostano in continuazione da Milano a Palermo, da Roma a Padova, dagli Appennini alle isole del Mediterraneo, passando da grandi storie ambientate in città a vicende minime e rivelatrici accadute in paesini della pullulante provincia italiana.

I tre volumi di *Patria* non costituiscono forse un romanzo nel senso classico, ma una scrittura *non fiction* delle vicende italiane dal 1977 al 2020: Deaglio non inventa niente (o meglio, stringe un patto col lettore secondo il quale non inventa niente), ma inanella fatti di cronaca, personaggi, citazioni di libri, evocazioni di canzoni, di film, di romanzi, dichiarazioni di figure delle varie stagioni... In questo modo, finisce così per compilare una grande narrazione esplosa, spezzettata in mille tasselli, un grande racconto per frammenti, un patchwork in puro stile postmoderno, una storia che pur risultando alla fine globale mostra una sfiducia nella storia globale delle grandi narrazioni novecentesche. Il grande romanzo italiano di Deaglio è quindi un non romanzo sulla storia che copre gli ultimi trent'anni del ventesimo secolo e i primi venti dell'attuale, fondato su una sostanziale sfiducia nella capacità della Storia di inserire gli eventi in un quadro coerente. Ne risulta una sorta di *storia per microstorie*, per frammenti, senza una direzione, priva di una filosofia della storia, e per questo ricca, variegata, libera, laica, soggettiva e oggettiva al tempo stesso, e per tutte queste ragioni profondamente intrigante. Ceserani diceva che il lettore si trovava immerso in un ambiente narrativo, ma in cui l'intreccio era svaporato.

La questione della "garanzia" è al centro del grado di credibilità dei racconti di *non fiction*: nel caso di *Patria*, la documentazione prodotta è impressionante: 155 pagine di note alla fine del primo volume, e poi, in corpo minore, 38 nel secondo e 79 nel terzo. Aggiungiamoci quelli che per il romanziere sono gli "effetti di realtà": nomi di persone, toponimi, documenti, citazioni, cassette di registrazioni, lettere, interviste, testimonianze personali... Su tutto, l'autore stesso, che appare a volte nel racconto a certificarlo con la sua testimonianza, col suo ricordo personale: è l'irruzione del soggetto, sigillo del *new journalism*. Oggi diremmo l'"autorialità", quel modo dell'autore di costruirsi una "persona" attraverso la propria opera e il proprio impegno nella sfera pubblica, come garanzia della veridicità di quanto scrive. Il materiale di *Patria* non ha lo statuto scientifico delle note a piè di pagina di un libro di storia, ma costituisce comunque un insieme di garanzie che ne determinano la ricezione come narrazione di fatti effettivamente avvenuti. E aggiungiamo pure, per finire, che, se mettiamo da parte le

sparse irruzioni del soggetto, la focalizzazione zero della maggior parte dei frammenti di storie che compongono l'insieme trasmette il senso di una qualche oggettività: l'intreccio, quello che secondo Ceserani sembrava mancare, non è altro che il risultato dell'accostamento dei fatti narrati. Come in un giornale, l'effetto di oggettività della focalizzazione esterna del racconto nasconde la soggettività della selezione dei fatti operata dalla voce narrante.

È il punto di vista che fa il racconto: in *Patria* abbiamo soprattutto una pluralità di voci, i testimoni, gli attori, le vittime parlano, l'autore dà loro la parola e il lettore si trova di fronte un racconto a più voci. Gli spezzoni di documenti diversi inseriti nel testo rafforzano l'effetto multifocale. Alla fine di ogni capitolo -ci torneremo più tardi-, la parola è poi data agli scrittori, ai registi, ai musicisti, i classici intermediari fra il lettore contemporaneo e il mondo, i quali forniscono a loro volta certe chiavi di lettura di questa realtà perturbante che lo circonda e investe. Ma ad una lettura globale, poi, quello che resta è l'impressione che una voce dominante di tutto questo concerto ci sia, e sia quella, puntuale, ironica e distaccata ma anche coinvolta e empatica, dell'autore/narratore.

Metanarrazione

La presenza della voce dominante appare in modo esplicito nei momenti metanarrativi, in cui il narratore irrompe nel racconto. Ed esempio, qui interviene come testimone, ma il ritratto che fa di Basaglia tradisce il suo trasporto per il medico "ribelle":

Un ricordo personale. Ecco Basaglia che viene a parlare a Torino, alla facoltà di Medicina occupata. I grandi baroni della psichiatria hanno accettato di confrontarsi con "il ribelle". Il grande anfiteatro strabocca di persone. E il ribelle, un veneziano che ride con gli occhi, che parla facile, li ridicolizza, spiega loro l'assurdità di tutte le loro definizioni, racconta di come i manicomi siano fabbriche di umiliazione e disumanizzazione (Deaglio 2017, III ediz. 2021: 127)

Altro esempio: il seguente giudizio che chiude la biografia di Marco Pannella esplicita l'ammirazione di Deaglio per il leader radicale, e al tempo stesso rivela una propria filosofia di vita, quella del militante che persegue la sua lotta al di là del suo successo o meno, o meglio ancora, finisce per apprezzare più la battaglia persa che non la vittoria:

Ricordando il vecchio Dan (Peterson, allenatore di basket, ndr.) se qualcuno mi chiedesse chi sia stato il miglior leader politico italiano degli ultimi cinquant'anni, io direi "Marco Pannella, perché sapeva fin dall'inizio che avrebbe perso, e che lottare e perdere è la cosa più bella" (Deaglio 2017, III ediz. 2021: 236)

A volte, poi, la voce si rivolge direttamente al lettore, come in questo caso, in cui parla del 1969, presentandone il capitolo dedicato a quell'anno chiave, e anticipandone fra l'altro l'esito nefasto:

L'anno comincia bene ma come sapete finirà male... Molto male, tanto da passare alla storia come l'anno in cui perderemo la nostra innocenza (Deaglio 2017, III ediz. 2021: 137)

Composizione dei capitoli

I tre volumi di *Patria* adottano una struttura fissa a capitoli, ognuno dei quali corrisponde a un anno. Ogni capitolo, con qualche variante, è composto poi sostanzialmente dalla stessa struttura interna: la cronaca dell'anno centrata su dei focus su alcuni fatti salienti, in pratica una serie di microstorie di personaggi marginali e di personaggi importanti della politica, della società e della cultura, fatti, nazionali e internazionali, spesso conditi dalla voce narrante, dalle sue riflessioni e i suoi ricordi. Per esempio, nel 1973 si leggono in successione: la guerra del Vietnam, la morte di Roberto Franceschi, lo stupro di Franca Rame, Stalin e Comunione e Liberazione a Milano, l'occupazione di Mirafiori, il rogo di Primavalle, l'anarchico Bertoli, Salvo Lima, Leonardo Vitale il primo pentito di mafia, Michele Sindona, Sanremo, lo scudetto della

Juventus, il quarto giro di Eddy Merckx, il premio Strega, il colera a Napoli, Gigliola Pierobon e l'aborto clandestino, il rapimento di Paul Getty, i decreti delegati della scuola, la fine di Salvador Allende in Cile, le sue conseguenze in Italia, il compromesso storico, la guerra del Kipur, la crisi petrolifera e le domeniche senza auto, la nascita dell'ecologia, l'attentato di Fiumicino, le baby pensioni, le hit parade del 1973. Tutto questo raccontato dalla voce narrante con inserti documentari e citazioni di varia natura: le riflessioni di Camilla Cederna sulla morte di Franceschi, la Napoli del colera nei romanzi di Elena Ferrante e Francesco Piccolo, l'articolo sul compromesso storico di Enrico Berlinguer su *Rinascita*, i testi delle canzoni di Renato Carosone e Rino Gaetano sulla crisi del petrolio, la lista dei nomi delle vittime dell'attentato di Bertoli a Milano, il monologo sullo stupro di Franca Rame. Seguono poi i commenti al libro (*Caro Michele* di Natalia Ginzburg, 1973), la canzone (*Pazza idea* di Patty Pravo, 1973) e il film dell'anno (*La grande abbuffata* di Marco Ferreri, 1973) con abbondanti citazioni. La selezione è assolutamente soggettiva, com'era soggettiva la selezione delle storie dell'anno, che formano un puzzle che nessuno potrà mai comporre. In certi casi la soggettività della selezione è sfumata dall'obiettività di un premio (il premio Strega per esempio) o di un primato in classifica, per una canzone arrivata in testa alla Hit parade. Ma la scelta è soprattutto guidata dai gusti della voce, dal suo evidente compiacimento nel variare fra l'alto e il basso, fra Fantozzi e Calvino, fra Antonioni e Albanese, e giocare a confonderli e rovesciarli. La struttura è piuttosto costante nei tre volumi, con alcune variazioni come l'introduzione del film dell'anno a partire dal secondo o quella della storia a puntate del depistaggio dell'attentato al giudice Borsellino che appare alla fine di ogni capitolo nel terzo. A coronare il tutto con un tocco testimoniale e soggettivo, a volte, la voce inserisce un ricordo personale.

Intrecci parole topografie oggetti

Certe ossessioni della storia patria attraversano verticalmente i tre volumi: mafia, corruzione, incidenti aerei, funerali, violenza sulle donne,

razzismo, oppure Fiat, che sembra quasi essere chiamata a rappresentarla per metonimia. Le topografie formano come una carta geografica dei frammenti sulla penisola, e ogni toponimo richiama da solo un fatto e un fenomeno: Gradoli, Magliana, Anzio, il Lingotto (ancora), Avola, la Scala, la Bussola, il ponte sullo stretto... Le parole segnano le epoche: strategia della tensione, strage di Stato, servizi deviati, Milano da bere, mezzobusto, velina, veline, paninari, apericena, movida, smart working. Gli oggetti, quelli, rimandano da un fenomeno all'altro: la borsa di Luigi Firpo, plagiato da Berlusconi, quella di Aldo Moro, scomparsa il giorno dell'agguato, o quella di Mario Chiesa, con dentro la prima mazzetta di Tangentopoli; le mani, con la loro qualità evocativa universale, possono essere callose, bucate, sporche o pulite, e intervengono nel conio di frasi fatte di segno diverso: la mano morta, dammi una mano, sono nelle tue mani, una mano pulisce l'altra... E poi, le madonne: a ogni fase della storia del paese, sembra corrispondere una Madonna diversa. Quella di Fatima per papa Wojtyła, quella di Medjugorie, quella di Civitavecchia, e poi tutte quelle che a cadenza irregolare si mettono a piangere e dar adito a nuovi pellegrinaggi e culti locali, qua e là. Le figure sociali diventano rivelatrici dei sempre più rapidi cambiamenti dei modi di vivere e dell'immaginario: il killer, il serial killer, il baby spacciatore, lo scafista, il palestrato, i ragazzi di Salò, il pentito, la escort, il paninaro, il precario, le partite IVA. Neanche ce n'eravamo accorti che il vocabolario aveva saputo evolvere così rapidamente: ma a leggerle condensate nei tre volumi, ed è questa una non minore qualità dell'opera di Deaglio, ci appare il rapido mutare del paese sul sostrato senza tempo delle sue continuità.

Idee guida

Una qualche unità la si può forse identificare in una sorta di nuvola di concetti chiave su cui la narrazione ritorna a ondate. Ceserani ne aveva indicati alcuni: la nazione, la società civile, evidentemente la Patria. E, collegata a quest'ultima, notava un dettaglio estetico che sembra tradire però qualcosa di più profondo nell'anima del Paese:

un certo insistito carattere funesto del patriottismo, che senza andare fino al “siam pronti alla morte l’Italia chiamò” dell’inno nazionale, che oggi gli stadi cantano all’unisono prima della partite della Nazionale, si traduce nella retorica del milite ignoto, nelle celebrazioni su tombe e mausolei di ogni colore, a Staglieno per Mazzini, a Predappio per il Duce o, per anticipazione, a Arcore per Berlusconi, il posto preminente degli anniversari delle morti nella cultura di massa, da cui l’onnipresenza delle ritualità funebri: statue, lapidi, iscrizioni, canti... come se Patria e morte fossero per sempre legati nella mentalità e nel sentire comune del Paese. Il *Paese senza* (Arbasino 1980), Il Paese che non c’è, la *Povera Patria* (Battiato 1991)... la Patria di Deaglio risulta a una lettura attenta un lungo rosario di tragedie, di morti e di lutti. E non vi è allora da stupirsi se la narrazione assuma spesso le forme del *noir*, percorso da segreti, misteri, stragi, complotti, e dall’insistenza sulle grandi tragedie del secolo, Shoa, mafie, attentati, rapimenti e colpi di Stato (almeno quelli, solo tentati e mai riusciti, per ora). Se questa tonalità di fondo non può essere elusa, il racconto di cinquant’anni, che varia accenti e temi in continuazione, assume però sfumature di tonalità molto diversificate: è anche un elogio della differenza, del coraggio e del talento, della cultura e delle sue nuove forme, di un’Italia a volte intemporale ma sempre in movimento e inserita a pieno titolo nel flusso degli scambi e delle rivoluzioni a cavallo dei due secoli. E poi, su tutto, scorre una grande attenzione al fattore umano, ai personaggi della storia, sempre colti di traverso e mai di fronte, e con una certa qual preferenza per quelli apparentemente secondari e invece rivelatori.

Storia e romanzo

Superando la storiografia liberale e la storiografia d’impianto marxista, il libro di Deaglio è l’originale combinazione di un paradigma storiografico di impianto microstorico e di un’estetica postmoderna: una storia, articolata e globale, ma costruita su spie, su tracce, su frammenti di storie che non si combinano in un quadro, ma dove la cor-

nice, che pure sussiste, non è coerente, perché una visione d'insieme e un'interpretazione globale sono impossibili. Tutta l'opera di Enrico Deaglio converge dalla narrazione per frammenti in direzione della ricerca di un metodo per una loro composizione. Le sue sono come storie minime composte in un quadro narrativo che non può aver un'unità e una coerenza. Questo insieme impossibile non può aggregarsi se non per spie, indizi, tracce, come tante microstorie che si combinano e si intrecciano senza una trama, senza una logica d'insieme. Non riesco a trovare una metafora di questo modo di composizione se non nell'arte dello stesso periodo: penso ai quadri pop di Robert Rauschenberg o ai manifesti strappati di Mimmo Rotella che lasciano apparire tracce di immagini di altri manifesti, a loro volta strappati, o a certi film panoramici di Robert Altman come *The Players (I protagonisti)*, Altman 1992), o *Short Cuts (America oggi)*, Altman 1993) dove una serie di trame in cui appaiono personaggi che paiono indipendenti gli uni dagli altri poi convergono in un quadro più vasto che le vede intrecciate le une alle altre. Senza però che questa cornice fornisca una qualche *reductio ad unum*.