

Comparatismi 7 2022

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20222026>

Narrare la vergogna del proprio passato fascista Giuseppe Berto e Vitaliano Brancati

Franco Baldasso

Abstract • Come hanno potuto gli intellettuali un tempo fascisti ricostruire le proprie vite, contraddistinte dal passato coinvolgimento con un regime criminale, nel contesto di una rinnovata comunità nazionale nata dalla sconfitta della loro ideologia? Il presente contributo analizza questa fondamentale questione attraverso la produzione letteraria di Giuseppe Berto e Vitaliano Brancati. Le loro opere durante la transizione verso la democrazia si distinguono per un'ammissione senza compromessi di responsabilità personale, in un periodo in cui la maggior parte degli intellettuali che avevano sostenuto il regime descrivevano il passato coinvolgimento come un disorientamento temporaneo, prima delle conversioni alle nuove fedi politiche del dopoguerra. Berto e Brancati hanno preferito invece narrare la loro colpa attraverso un difficile 'linguaggio della responsabilità', che elabora il trauma individuale e la vergogna senza riscatto della generazione educata sotto il regime, che ha testimoniato in prima persona il collasso degli ideali di gioventù.

Parole chiave • PTSD; Fascismo; *Luftkriegsliteratur*; Giuseppe Berto; Vitaliano Brancati.

Abstract • How could former fascist intellectuals rebuild their lives, marked by their past involvement with a criminal regime, in the context of a renown national community that was born out of their ideology's defeat? This contribution addresses this fundamental question through the literary production of Giuseppe Berto and Vitaliano Brancati. Their works stand out during the postwar transition to democracy for their uncompromising admission of personal responsibility, in a time when most ex-fascist intellectuals described their past involvement with Mussolini's regime as a short-lived moment of disorientation before the conversion to the new postwar credos. Berto and Brancati preferred instead to narrate their own guilt through a harrowing 'language of responsibility', which elaborates their individual trauma and the unredeemable shame of a generation that was educated under the regime only to witness first-hand the collapse of the ideals of their youth.

Keywords • PTSD; Fascism; *Luftkriegsliteratur*; Giuseppe Berto; Vitaliano Brancati.

Narrare la vergogna del proprio passato fascista

Giuseppe Berto e Vitaliano Brancati

Franco Baldasso

I. Linguaggio della responsabilità e testimonianza di una generazione

Nella primavera del 1945, quando il secondo conflitto mondiale ancora non si era ovunque concluso, Hanna Arendt pubblica sulla «Partisan Review» l'articolo *Nightmare and Flight* in cui annuncia che «the problem of evil will be the fundamental question of postwar intellectual life in Europe – as death became the fundamental question after the last war».¹

L'enormità dei crimini della Seconda Guerra Mondiale – Arendt suggerisce – ha posto questioni etiche che non trovano interpretazioni risolutive. Tra i primi tentativi di porre tali questioni su un piano di rottura con gli accertamenti della prima ora, che ad esempio collocavano lo sterminio degli ebrei d'Europa sulla scia dell'antisemitismo tradizionale, si collocano proprio le voci delle vittime sopravvissute ai campi di concentramento o gli intellettuali che per fuggire alla persecuzione sono stati costretti all'esilio.² Nella cultura del secondo dopoguerra la figura stessa del *testimone* diventa via via più centrale non solo nella comprensione del passato o nell'esigenza di integrare le memorie pubbliche e private nel discorso storico, ma anche nel tentativo di dare un nuovo senso e talvolta nuova vita alle comunità che i recenti eventi avevano devastato.

Storici della cultura come James J. Sheehan hanno analizzato come dopo la Seconda Guerra Mondiale l'attenzione del discorso pubblico sia virata dalla figura del soldato, al centro delle narrazioni e delle memorie della Grande Guerra, a quella della vittima civile.³ Nell'*Età del testimone*, Annette Wieviorka ha invece studiato l'appropriazione politica e la conseguente mercificazione del discorso della vittima – specialmente dei sopravvissuti della Shoah.⁴ Una storica delle idee come Ruth Leys ha inoltre indagato lo spostamento epistemologico occorso nel discorso medico degli ultimi decenni del Novecento da un paradigma centrato sul problema della “colpa” a quello della “vergogna”, in particolare nelle persone affette da sindrome da stress post-traumatico, caso eclatante nelle testimonianze che hanno appunto origine nella Seconda Guerra Mondiale e ancora una volta nella Shoah.⁵

Dai monumenti e placche commemorative che ricordano gli eccidi a livello locale, alle più complesse elaborazioni letterarie ed artistiche, da Primo Levi a Art Spiegelmann, testimonianze, memoria e post-memoria del conflitto mondiale e della Shoah da parte civile

¹ Hannah Arendt, *Nightmare and Flight*, in *Essays in Understanding 1930-1954*, New York, Schocken Books, 2005, p. 134.

² Enzo Traverso, *Auschwitz e gli intellettuali. La Shoah nella cultura del dopoguerra*, Bologna, Il Mulino, 2004 e Id., *Cosmopoli. Figure dell'esilio ebraico-tedesco*, Verona, Ombre corte, 2004.

³ James J. Sheehan, *Where have all the soldiers gone? The Transformation of Modern Europe*, Boston-New York, Mariner Books, 2009.

⁴ Annette Wieviorka, *L'era del testimone*, Milano, Raffaello Cortina, 1999.

⁵ Ruth Leys, *From Guilt to Shame: Auschwitz and After*, Princeton, Princeton University Press, 2007.

hanno cementato la cultura del dopoguerra.⁶ A partire dagli anni Settanta del Novecento i sopravvissuti hanno acquisito un vero e proprio *status sociale*, circostanza che ha originato anche notevoli banalizzazioni.⁷ Come ha teorizzato più recentemente Michael Rothberg, la memoria della Shoah è diventata in seguito “memoria schermo” per la narrazione dei traumi del colonialismo, fornendo un vocabolario critico ed esperienziale che ha facilitato l’allargamento del discorso della subita violenza razziale e politica ben oltre i confini storicamente intesi del contesto occidentale.⁸

Nell’arco storico di un quadro vastissimo, che abbiamo qui delineato per sommi capi, come affrontare invece il discorso di coloro che hanno combattuto *per la causa sbagliata*? Che hanno creduto nella palingenesi sociale prospettata dai vari fascismi e sostenuto l’utopia totalitaria? Come un’importante letteratura storica e critica ha analizzato, la stragrande maggioranza degli intellettuali fascisti nel dopoguerra ha subito – o più spesso ricercato – una vera e propria conversione politica e personale in grado di rimuovere o minimizzare le controverse scelte del passato, e rigenerarsi nella vita culturale del post-1945 seguendo modelli pubblici e privati di espiazione, spesso sorvolando sulle proprie responsabilità personali.⁹ Un diverso discorso, tuttavia, deve ancora essere fatto per quanti non hanno accettato facilmente tali ‘conversioni’, e hanno coscientemente *attraversato* il trauma della colpa, che si è trasformato nella loro scrittura in discorso sulla vergogna, per aver partecipato e *per aver creduto* nella palingenesi sociale prospettata dai fascismi. Nel caso dell’Italia, come hanno potuto gli intellettuali fascisti ricostruire le loro esistenze contraddistinte dalla fede in un ‘Dio che ha fallito’, nel contesto di una comunità nazionale rigenerata dalla sconfitta della loro ideologia?¹⁰

Il presente contributo esamina alcuni testi del primissimo dopoguerra di autori come Giuseppe Berto e Vitaliano Brancati che nella scrittura letteraria hanno rielaborato la vergogna del proprio passato fascista. La difficile ammissione di una vera e propria ‘sconfitta personale’, legata al fallimento del fascismo, procede dal trauma delle loro esperienze. Dopo una gioventù da accesi sostenitori del regime, la caduta del fascismo è stata per entrambi occasione di una profonda revisione esistenziale. Tale revisione ha originato l’abiura del proprio passato e dell’educazione ricevuta, basata su ideali di virilità, razza e *Romanità* che hanno perso ogni significato di fronte alla realtà tecnologica della guerra totale e ai nuovi valori democratici della società del dopoguerra.¹¹

Romanzi come *Il cielo è rosso* (1947) di Berto e *Il bell’Antonio* (1949) di Brancati hanno goduto di un vasto successo di pubblico. Il loro merito, ancor’oggi raramente ricono-

⁶ Nella vastissima bibliografia sull’argomento si veda almeno Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012 e Robert S.C. Gordon, *Scolpitelo nei cuori. L’Olocausto nella cultura italiana (1944-2010)*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013.

⁷ Si veda, per il notevole caso americano, Peter Novak, *The Holocaust in American Life*, Boston-New York, Mariner, 2000.

⁸ Michael Rothberg, *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford, Stanford University Press, 2009. Sull’argomento si veda inoltre il più recente Id., *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*, Stanford, Stanford University Press, 2009.

⁹ Luca La Rovere, *L’eredità del fascismo. Gli intellettuali, i giovani e la transizione al postfascismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

¹⁰ Il riferimento è qui all’influente raccolta di scritti anti-comunisti pubblicata in piena Guerra Fredda: *The God that Failed*, a cura di Richard Crossman, London, Hamilton, 1950.

¹¹ È importante segnalare come il difficile rifiuto dell’educazione ricevuta sia al centro dell’analisi di scrittori che hanno attivamente partecipato alla Resistenza come Luigi Meneghello, e che ne hanno raccontato il travaglio come fonte della propria scelta antifascista. A riguardo di Meneghello si vedano in particolare *I piccoli maestri*, Milano, Rizzoli, 2013 e *Fiori italiani*, Milano, Rizzoli, 1976.

sciuto, è di aver voluto affrontare uno dei problemi fondamentali della società nata dalla guerra. Ovvero che senso dare nel presente alle scelte *individuali* di adesione e fedeltà agli pseudo-ideali fascisti. Berto e Brancati sono partiti proprio dall'ammissione della loro diretta responsabilità con il regime. La scrittura romanzesca ha permesso loro di discutere pubblicamente queste questioni in modi trasversali ma che segnalassero allo stesso tempo come il coinvolgimento degli italiani nel progetto totalitario sia stato collettivo.

I diversi approcci di Berto e Brancati illuminano dall'interno il tormento personale dell'essere sopravvissuti al proprio passato fascista – un tormento che probabilmente non ha mai sfiorato molti loro colleghi ex-fascisti.¹² Non è per cercare attenuanti che Berto e Brancati ripercorrono la loro attiva partecipazione al progetto mussoliniano e scrivono del proprio senso di colpa verso i suoi crimini, inclusi il colonialismo e l'imperialismo dello stato italiano. Per rielaborare la propria “vergogna”, hanno infatti preferito alla testimonianza diretta la *fiction*. È significativo inoltre come in ulteriori loro riflessioni abbiano discusso delle proprie esperienze scrivendo in terza persona (Berto, *L'inconsapevole approccio*, 1965) o attraverso un genere come il diario (Brancati, *Diario romano*, pubblicato postumo nel 1961), che permettesse all'autore di disseminare nella ripetizione della vita quotidiana il peso emozionale della propria vergogna.

Il comune denominatore che lega insieme le loro diverse esperienze – soldato in Africa il giovane Berto è stato catturato in Tunisia e poi internato per due anni in Texas come prigioniero di guerra, mentre Brancati era un affermato giornalista fascista – è la trasfigurazione letteraria della giovanile dedizione al fascismo. Attraverso romanzi e un'intensa attività giornalistica, Berto e Brancati hanno cercato di elaborare un nuovo linguaggio che riflettesse l'ammissione di responsabilità delle scelte passate e il loro significato nel presente. Come ha accennato Andrea Zanzotto, discutendo in un articolo del 1962 *Il cielo è rosso* di Berto,

Che cosa rende valida quest'opera? Con poche altre di quegli anni essa costituisce un'imprevedibile riuscita di un “linguaggio di transizione” che risulta autosufficiente, in qualche modo, proprio nella sua transitorietà: specchio della necessaria transitorietà del clima ‘après le déluge’, post-bellico nell'accezione più ristretta, chiuso all'incirca tra il '45 e il '50.¹³

Tra le scritture del primissimo dopoguerra, concentrate sulla Resistenza e la Liberazione nazionale, quelle di Berto e Brancati hanno costituito un'anomalia significativa. Al centro dei loro interessi stava infatti la testimonianza della guerra perduta, quella che avevano vissuto a livello personale. Negli stessi anni, la maggioranza degli intellettuali ex-fascisti raccontavano il proprio passato come un periodo di disorientamento prima della conversione ideologica al nuovo credo postbellico (si pensi all'influente *Il lungo viaggio. Contributo alla storia di una generazione* di Ruggiero Zangrandi).¹⁴ Berto e Brancati hanno preferito invece concentrarsi sulla loro “vergogna”, elaborando un difficile “linguaggio della responsabilità” che comprenda il loro trauma individuale nella complessa transizione verso la democrazia.

¹² Si veda ad esempio Leo Longanesi, *Parliamo dell'elefante. Frammenti di un diario*, Milano, Longanesi, 1947.

¹³ Andrea Zanzotto, *Giuseppe Berto tra Il cielo è rosso e Il brigante*, «La provincia di Treviso», 5, 2, 1962, p. 30.

¹⁴ Ruggiero Zangrandi, *Il lungo viaggio. Contributo alla storia di una generazione*, Torino, Einaudi, 1948. Importanti considerazioni sul concetto di generazione per il discorso storico sono in Mariuccia Salvati, *Passaggi. Italiani dal fascismo alla Repubblica*, Roma, Carocci, 2016, pp. 121-42.

L'ammissione della propria responsabilità nella disfatta nazionale è al centro di un articolo pubblicato da Berto nel 1953. Nell'articolo, l'autore accusa la maggioranza degli italiani di essersi *rifiutati* di fare i conti con il fascismo:

Per la prima volta nella nostra storia avevamo assunto un ruolo da protagonisti e siamo clamorosamente falliti. Ed ora, invece di additare le cause di quel nostro fallimento nelle nostre ambizioni sbagliate e nella nostra incapacità a svolgere un compito che evidentemente non era il nostro, ci ostiniamo ad incolpare pochi, come se noi in quel tempo non avessimo partecipato alle vicende di cui eravamo bene o male attori. È troppo facile dire: ci hanno ingannati. Bisognava avere la stoffa della gente che non si lascia ingannare. Ed è ancora più disonesto dire: non ci hanno ingannati ma ci hanno costretti, e noi da furbi siamo vissuti in attesa del giorno in cui tutto il castello delle ridicolaggini retoriche sarebbe crollato. Bisognava avere la stoffa della gente di ribellarsi alle cose ridicole che portano alla rovina. Invece non abbiamo fatto nulla, siamo andati da ignavi incontro alla nostra più grande disfatta.¹⁵

Tale approccio è pressoché unico nel panorama di quegli anni: Berto inizia la personale rivisitazione della sconfitta nazionale con l'ammissione del proprio fallimento. Nel brano in questione lo scrittore sceglie di non riferirsi a nessuna classe sociale in particolare, evitando qualsiasi lettura ideologica. Si rivolge invece ai lettori con un severo 'noi', implicando una partecipazione attiva e generalizzata nei vent'anni del fascismo e della guerra. Il trauma della sconfitta nazionale, vissuto come un fallimento personale, sarà al centro della sua scrittura come colpa *senza possibilità di riscatto* attraverso tutta la transizione post-bellica.¹⁶

Veterano della guerra persa con una dolorosa storia di internamento a Hereford in Texas a seguito del collasso militare italiano in Africa, Berto narra nel suo primo romanzo, *Il cielo è rosso*, le vicende di un gruppo di orfani durante i bombardamenti alleati. Il romanzo fu un clamoroso e inaspettato successo internazionale, secondo solo a *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi come libro italiano più venduto nel post-Liberazione.¹⁷ Allo stesso modo di altri protagonisti della scena letteraria del periodo, dal romanziere Vasco Pratolini al poeta Vittorio Sereni, Berto apparteneva alla cosiddetta 'generazione perduta', cresciuta nelle file del GUF (l'organizzazione studentesca del partito fascista), e spesso in prima fila nell'esercito.

Una delle prime recensioni di *Il cielo è rosso* è in questo senso rivelatrice. Nel 1947 Giancarlo Vigorelli scrive nel settimanale «Oggi» che il libro ha il valore di una «testimonianza generazionale», aggiungendo però che Berto si fa riconoscere per il suo essere «al di fuori delle solite mistificazioni».¹⁸ Non diversamente da Berto, Sereni, Pratolini e Vigorelli erano nati nel 1913. Con il successo di romanzi quali *Cronache di Poveri Amanti* (1946) e *Cronaca Familiare* (1947) Pratolini è stato uno dei campioni del nuovo realismo in Italia. Le liriche di *Diario d'Algeria* (1947), con cui Sereni ha ricordato la sua esperienza di combattente e i due anni come prigioniero di guerra in Africa, ottennero un plauso

¹⁵ Dario Biagi, *Vita scandalosa di Giuseppe Berto*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 127.

¹⁶ Il riferimento è qui all'influente articolo di Giaime Pintor, *L'ora del riscatto* (1943), che ha invece costituito un vero e proprio modello morale per i combattenti anti-fascisti, in Id., *Il sangue d'Europa (1939-43)*, a cura di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 1950.

¹⁷ Biagi, *op. cit.*, p. 78; si veda anche: Evaldo Violo, *La fortuna editoriale e il pubblico di Berto*, in *Giuseppe Berto. La sua cultura, il suo tempo*, a cura di Everardo Artico e Laura Lepri, Venezia: Marsilio; Olschki, 1989, pp. 285-296.

¹⁸ Giancarlo Vigorelli, recensione di *Il cielo è rosso* di Giuseppe Berto, «Oggi», 11 febbraio 1947.

sincero sia da parte critica che politica.¹⁹ Berto, invece, distante da ogni affiliazione, è presto diventato uno dei grandi outsiders nei circoli letterari del dopoguerra. In che senso, dunque, *Il cielo è rosso* avrebbe rappresentato un'intera generazione evitandone le «solite mistificazioni»?

Negli anni della letteratura della Resistenza e del riscatto nazionale, Berto testimonia invece la fine della narrazione nazionalista dell'Italia, ovvero la religione secolare della patria di stampo ultra-nazionalista che Mussolini e il fascismo hanno imposto agli italiani per vent'anni. Fin dalle prime parole, l'articolo di Berto si concentra sul tratto della propaganda fascista che più ha gratificato i suoi sostenitori, dalla piccola borghesia cresciuta leggendo la letteratura nazionalista di Carducci e D'Annunzio, alle élite economiche che sognavano una politica espansionistica attraverso nuove occupazioni in Nord Africa e nel Mediterraneo. Berto punta l'attenzione sulla fede in un supposto destino di dominio globale che tanta parte ha avuto nella retorica mussoliniana. La guerra perduta e la caduta di Mussolini hanno provocato l'abbandono inequivocabile e traumatico di questo credo. Per Berto e per la sua generazione, il fallimento dello stato fascista ha costituito il tradimento degli ideali di gioventù, la dottrina imparata a scuola e ripetuta giorno dopo giorno nelle organizzazioni fasciste.²⁰ Come Moravia ha sottolineato in un saggio sulla borghesia italiana, pubblicato solo pochi anni prima:

La catastrofe militare ha debellato soprattutto quella parte del fascismo che in maniera più o meno diretta si riallacciava a ideali o pseudo ideali di lontana origine culturale. La sconfitta ha definitivamente respinto nel passato D'Annunzio e Gentile, l'eroismo nicciano e il nazionalismo barresiano, l'idea dell'Impero di Roma e quella dello Stato etico.²¹

Attraverso la sconfitta militare, l'idea dell'Italia come potenza imperialista si era conclusa in modo umiliante. Moravia puntualizza come l'idea nazionalista fosse profondamente radicata nella società italiana anche *prima* del fascismo. Il regime di Mussolini ne aveva esasperato il credo ad un livello irresponsabile, con conseguenze tragiche per l'intero paese. La disfatta ha dimostrato come tale ideologia contrastasse con la realtà storica del paese e come le classi che avevano supportato il fascismo mancassero di ogni senso di responsabilità.

Non è un caso, dunque, che una questione critica fondamentale nel dibattito letterario post-fascista sia proprio la responsabilità etica della scrittura. Berto ha creato un linguaggio instabile ma affascinante che ha dato voce alle incertezze e alla totale perdita di modelli di riferimento avvertito alla fine del conflitto dai giovani italiani cresciuti nello stato totalitario. Lo scrittore e i suoi coetanei erano diventati individui senza una comunità percepita: la guerra e la caduta del fascismo li ha tramutati loro malgrado in testimoni diretti della sconfitta dei loro stessi valori.

In un intervento pubblicato nell'ottobre 1945 per *La Nuova Europa*, Bonaventura Tecchi, voce influente nel secondo dopoguerra, ha approcciato il problema da un punto di vista diverso, più vicino al tono prevalente del dibattito di quegli anni. In *I vantaggi della sconfitta*, Tecchi si rivolge a politici e scrittori promuovendo il loro ruolo come 'educatori' del generale rinnovamento del paese:

¹⁹ Si veda inoltre Vittorio Sereni, *La tentazione della prosa*, a cura di Giulia Raboni, Milano, Mondadori, 1998.

²⁰ Si veda Victoria de Grazia, *The Culture of Consent: Mass Organization of Leisure in Fascist Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

²¹ Alberto Moravia, *La borghesia*, in *Dopo il diluvio. Sommario dell'Italia contemporanea*, a cura di Delio Terra, Garzanti, Milano, 1947, p. 214.

Se poi gli scrittori (...) intravedono oggi “un nuovo genere di responsabilità”, se essi si convincono, come pare avvenga, che lo scrivere importa una grave responsabilità sociale e morale pur rimanendo fedelmente attaccati alle ragioni fermissime dell’arte [...]; sarebbe già uno dei vantaggi (e non forse tra i minimi) della sconfitta.²²

Nonostante l’enfasi, questo articolo non chiarisce come gli scrittori possano acquisire una nuova responsabilità morale *in seguito* alla sconfitta. La partecipazione attiva di scrittori e artisti nell’arena politica, in particolare nel ruolo di educatori, non era di certo una novità. Basti pensare al ruolo cruciale che hanno avuto nei diversi regimi totalitari, dalla macchina della propaganda fino alle riviste di regime.²³ Nuovi, nelle riflessioni di Tecchi, erano semmai il senso di libertà da costrizioni esterne e la possibilità di una vera partecipazione democratica che molti percepirono durante la transizione, specialmente prima delle elezioni generali del 1948 quando la partecipazione politica si fossilizzò sulle opposizioni della guerra fredda.²⁴

Numerosi intellettuali che avevano collaborato con la dittatura di Mussolini erano stati accolti nelle file del PCI o della democrazia cristiana. Molti di loro avevano lavorato per il regime fino alla fine – in alcuni casi fino all’estate del 1943 – prima di diventare comunisti o sostenitori dell’umanitarismo cristiano. Sandro Gerbi e Mirella Serri hanno dimostrato come molti di loro avevano approvato le campagne razziali e anti-semitiche con articoli entusiastici o sottoscritto le giustificazioni offerte dal regime per le sue guerre d’aggressione.²⁵ Questo variegato territorio etico difficilmente può essere messo sullo stesso piano delle delusioni romantiche di Berto e della sua tormentata crisi.²⁶

Dopo la guerra e durante la ricostruzione, la questione posta da Tecchi, ovvero la responsabilità degli scrittori nell’educazione democratica dell’Italia, diventa urgente. Nella sua vasta produzione letteraria e giornalistica Vitaliano Brancati assume piena responsabilità per il proprio passato fascista e ne fa il paradigma di una vera e propria questione morale all’interno della società del dopoguerra. «Sui vent’anni», confessa lo scrittore in un resoconto autobiografico, «Io ero fascista fino alla radice dei capelli. Non trovo alcuna attenuante per questo».²⁷ Con il suo tagliente umorismo, Brancati segnala la sopravvivenza di principi fascisti dietro la facciata conciliatoria della politica post-bellica e della conversazione borghese, formulando una critica dell’imperialismo, del culto della personalità, e della virilità fasciste che non ha paralleli in Italia. In opere come i citati *Diario romano* e *Il bell’Antonio*, Brancati riflette su come il senso di colpa individuale non sia negoziabile e su quanta violenza si nasconda dietro il conformismo che ha sorretto nazionalismo e fascismo.

Nelle loro scritture del primo dopoguerra, Berto e Brancati non solo hanno elaborato il trauma del proprio fallimento, ma hanno dovuto riflettere sulla tradizione letteraria e tentare

²² Bonaventura Tecchi, *I vantaggi della sconfitta*, «La Nuova Europa», 2, 41, 1945, p. 5.

²³ Il caso più studiato è quello della rivista «Primato», diretta da Giuseppe Bottai. A riguardo si veda *Primato, 1940-1943: Antologia*, a cura di Luisa Mangoni, Bari, De Donato, 1977 e Mirella Serri, *I redenti. Gli intellettuali che vissero due volte, 1938-1948*, Milano, Corbaccio, 2005.

²⁴ Robert Ventresca, *From Fascism to Democracy: Culture and Politics in the Italian Election of 1948*, Toronto, University of Toronto Press, 2004.

²⁵ Sandro Gerbi, *Tempi di Malafede. Guido Piovene ed Eugenio Colorni. Una storia italiana tra fascismo e dopoguerra*, Milano, Hoepli, 2012; Serri, *Redenti*, cit.

²⁶ Si veda anche Domenico Scarpa, *Prefazione. Un volontario sincero*, in Giuseppe Berto, *Il cielo è rosso*, Torino, UTET, 2007.

²⁷ Vitaliano Brancati, *Istinto e intuizione*, in *Opere 1932-1946*, a cura di Leonardo Sciascia, Milano, Bompiani, 1987, p. 1135.

un nuovo «linguaggio di transizione» con cui liberarsi del fardello della retorica fascista e dei suoi miti.

2. Giuseppe Berto, una crisi religiosa

La travagliata biografia e percepita marginalità di Berto partecipano della rilevanza del suo contributo sulla questione morale del dopoguerra. Il suo *Il cielo è rosso* racconta l'impossibilità di un ritorno alla religione dopo i traumi irreconciliabili della guerra, consumandosi in un radicale nichilismo. Elemento eterodosso nello scenario dell'Italia post-bellica, Berto narra la sconfitta italiana come una vera e propria *crisi religiosa*.

Inquieto, idealista e ambizioso, il giovane Berto è cresciuto in una piccola città di provincia in Veneto. Profondamente leale agli ideali nazionali ma in cerca di avventura, Berto partecipò alle guerre fasciste come volontario, sia in Etiopia che successivamente in Nord Africa, con un sentimento più simile a quello del Julian Sorel di Stendhal che a quello degli eroi romani suggeriti dalla propaganda fascista. Berto tornò dalla guerra coloniale ben decorato, tuttavia la seconda campagna si concluse nella disfatta e nei trenta mesi di internamento nel campo di concentramento di Hereford. È in isolamento, con pochissime notizie della guerra che ancora imperversava in Europa, che Berto scrive *Il cielo è rosso*. Nonostante il successo internazionale e il plauso di scrittori come Ernest Hemingway,²⁸ Berto rimase in seguito fedele alla sua posizione di outsider, ansioso di occuparsi di problematiche di cui nessuno negli anni del boom economico voleva discutere – come il destino dei soldati italiani che, come lui, avevano combattuto per la causa sbagliata e sofferto sconfitta, privazione, e internamento.

È difficile separare la biografia di Berto dalla sua produzione narrativa, a causa del profondo senso di testimonianza storica e di confessione personale che permea tutta la sua scrittura. Il senso di abbandono e di vuoto esistenziale della sua generazione dopo la sconfitta – che Vigorelli riconosce in riferimento a *Il cielo è rosso* – nella sua opera assume il valore di uno sradicamento personale. Berto avrebbe in seguito analizzato questa impasse esistenziale in *Guerra in Camicia Nera*, il diario immaginato della sua esperienza in Africa che lo ha occupato per anni prima della pubblicazione nel 1955.²⁹ Nella prefazione al libro, Berto conclude:

Questo libro lo pubblico non per quelli che sono stati camicie nere, ma per gli altri, magari per quelli che furono loro avversari e nemici, perché vorrei che riconoscessero nei miei soldati una sostanza umana comune a tutti i soldati e a tutti gli eserciti. Per far sì che la guerra sia veramente perdonata.³⁰

Guerra in Camicia Nera allude a un difficile senso di colpa, che l'autore sarebbe riuscito ad esprimere compiutamente solo dopo un lungo periodo di depressione personale nel suo più grande successo critico, il romanzo *Il male oscuro* del 1964. Nel citato *L'inconsapevole approccio*, saggio in cui commenta a distanza di anni le sue prime opere, Berto sostiene:

²⁸ Biagi, *op. cit.*, p. 126.

²⁹ Ivi, p. 66.

³⁰ Berto non si riferisce qui ai combattenti della Repubblica di Salò, dei quali probabilmente è venuto a conoscenza solo dopo il ritorno dalla prigionia in Texas, ma più in generale all'esercito italiano e ai volontari della guerra. Berto, *Guerra in camicia nera*, Venezia, Marsilio, 1985, p. 10.

Il senso di colpa del Berto si presenta sotto due aspetti che tenteremo di esaminare separatamente, anche se sono confinanti e spesso volte confusi: il senso di colpa che come uomo egli genericamente sente per le crudeltà della guerra, e il senso di colpa che come italiano e fascista sente per aver contribuito allo scatenarsi della guerra.³¹

Nel saggio, Berto offre un'analisi spietata dei suoi primi romanzi, parlando di sé sempre alla terza persona. Prendendo le distanze dal giovane sé, l'autore discute il ruolo della scrittura nel rielaborare esperienze personali legate alla guerra e all'adesione al fascismo. L'analisi letteraria è l'opportunità per sciogliere un nodo non solo di colpa, ma anche di sofferenza e isolamento:

Nella incolpevolezza comune Berto voleva nascondere la propria colpa.

Alla sua colpa di uomo Berto aggiungeva la sua colpa di italiano, anzi di "italiano che aveva portato la camicia nera" (...).

Berto provoca nei suoi personaggi, sempre attribuendone la colpa al 'male universale', un ottebramento della facoltà di giudicare e di intendere, e in definitiva di comunicare, cosicché i poveri diavoli sono ridotti ad essere ancora di più poveri diavoli.³²

Se gli anni '60 rappresentano nella narrativa di Berto una svolta, in cui i ricordi personali si dispiegano come ripensamento del passato, il saggio *L'inconsapevole approccio* dimostra tuttavia come già negli anni '40 la sua *fiction* si rivolgesse alla crisi della sua generazione, cresciuta durante di fascismo – a partire proprio da *Il cielo è rosso*. Diversamente dai libri apertamente autobiografici degli anni '60, il suo primo romanzo non è influenzato da considerazioni successive e da esperienze post-belliche. Come aveva segnalato Zanzotto, ricordandone il suo "linguaggio di transizione", *Il cielo è rosso* è un documento unico per comprendere il vuoto e la mancanza di modelli dei giovani italiani che, dopo la caduta di Mussolini e del fascismo, hanno navigato la vergogna di averne abbracciato il credo senza poter trovare un proprio posto nella società del dopoguerra.

Il cielo è rosso sembra iniziare come un romanzo realista ottocentesco: con la descrizione della bellezza della campagna e della lenta vita di una città del Veneto. L'introduzione dei personaggi contrasta da subito con questa immagine. Dalla stazione del treno, Berto segue le strade della città fino ai quartieri più miserabili, concentrandosi sulla povertà e sulle vite di ladri e prostitute. Tuttavia, ciò che nel romanzo è più notevole non è tanto l'attenzione su questo mondo nascosto, *topos* della letteratura europea romantica da Schiller a Victor Hugo, ma il modo in cui questo mondo sia stato completamente sconvolto dalla guerra. I bombardamenti aerei hanno distrutto vite, opere e corpi della popolazione con ineffabile efficacia, non diversamente dall'eruzione della peste descritta da una lunga tradizione letteraria, da Boccaccio a Manzoni.

Il cielo è rosso è forse il miglior esempio nella cultura italiana di quello che W. G. Sebald ha chiamato *Luftkriegsliteratur* – la letteratura che racconta il trauma della guerra aerea e dei bombardamenti sulla popolazione civile.³³ La funzione del primo capitolo è ora più chiara: il mondo tradizionale di ieri – un mondo che non è mai descritto come *innocente*

³¹ Berto, *L'inconsapevole approccio*, in *Le opere di Dio*, Milano, Mondadori, 1980, pp. 67-68.

³² Ivi, p. 73.

³³ Nel romanzo Berto descrive i bombardamenti anche dal punto di vista dei piloti americani: «Anche le stelle volano a una fantastica velocità verso i luoghi cui essi appartengono, in un'altra parte della terra. Appena tra qualche ora, così come sono adesso sulla loro testa, saranno sul Kentucky, sul Missouri, sulla California. E ognuno di quegli uomini che ha distrutto case e creature umane può pensare con amore ad altre case e ad altre creature umane». Berto, *Il cielo è rosso*, Milano, Rizzoli, 1969, p. 70. Si veda anche Paola Culicelli, *La coscienza di Berto*, Firenze, Le Lettere, 2012, p. 61.

– è distrutto per sempre. Dopo i bombardamenti la città non è semplicemente un insieme di rovine dove, nonostante la devastazione, si possono già intravedere i segni della nuova ricostruzione e del ritorno ad un precedente ordine, ma un cumulo di macerie, mostruose e irregolari. Un corrispondente visivo contemporaneo va ravvisato nella Berlino ritratta da Roberto Rossellini in *Germania, Anno Zero*, film uscito due anni dopo. I personaggi del romanzo, come il giovane protagonista e il vecchio maestro ex-fascista, fanno di *Il cielo è rosso* un antecedente e probabilmente un'ispirazione nascosta per la vicenda e l'impatto visuale del film.³⁴

Il protagonista Daniele è un teenager di origine borghese cresciuto in seminario. Daniele ha perso i genitori durante i bombardamenti e trova una nuova famiglia in un gruppo di giovani sopravvissuti che vivono tra le rovine di un bordello nel citato miserabile quartiere. Gli altri personaggi sono Tullio, un generoso ladro di persuasione comunista; la sua fidanzata Carla, che lavora come prostituta; la più giovane Giulia, che Daniele ama e che muore in seguito di tubercolosi; e Maria, una bambina autistica che si unisce al gruppo e dipende totalmente dalle cure di Giulia.

Dopo la sua uscita, *Il cielo è rosso* è stato immediatamente associato al Neorealismo. Un esame più approfondito, tuttavia, rivela come nel romanzo Berto riproponga svariati cliché della letteratura romantica europea – dal *Bildungsroman* del giovane Daniele alla generosità del ladro Tullio, dalla profonda compassione della prostituta Carla alla tipica miscela di amore, malattia, e morte presente in Giulia.³⁵ Le differenze con la narrativa contemporanea diventano pagina dopo pagina sempre più pronunciate. Il romanzo di Berto è allegorico, non realistico. Gli eventi storici sono solo un pretesto per rappresentare il fallimento di qualsiasi ideale di palingenesi sociale – un chiaro riferimento alla retorica fascista, specialmente per i giovani. «I fatti de *Il cielo è rosso*», Berto scrive nel 1963, «sono inventati quasi di sana pianta: nel romanzo non v'è cenno della Resistenza e il romanzo finisce nell'autunno del 1944».³⁶ Oltre che Resistenza e Liberazione, anche i partigiani e la ricostruzione non sono presenti. Infatti, nessuna delle città o paesi del nord Italia ha mai esperito un collasso totale delle istituzioni e della vita quotidiana come rappresentato nel libro, nemmeno durante le fasi più cupe dell'occupazione straniera. Come scrive Donald Heiney, *Il cielo è rosso* «is therefore less a history of actual events than a document of Berto's emotions toward the war as it seems to him in the prison camp in Texas».³⁷

I giovani protagonisti del romanzo tentano di costruire una comunità utopica retta dalla solidarietà contro una condizione generale di «male universale». Al contrario della tragedia romantica o da narrazioni ortodosse della Resistenza, non c'è redenzione per nessuno di loro: Tullio viene ucciso durante uno scontro tra la sua banda e i soldati americani, Giulia muore di tubercolosi, e Carla rimane una prostituta.³⁸ Il protagonista Daniele, sorpreso dalla morte di Giulia, decide di partire. Sale su un treno merci senza saperne la destinazione. Nelle pagine finali, altamente evocative, prende una decisione sul suo destino. Mentre il

³⁴ Giancarlo Alfano ne ha accennato in *Ciò che ritorna: Gli effetti della guerra nella narrativa italiana del Novecento*, Firenze, Cesati, 2014.

³⁵ Sulla distanza con il Neorealismo e l'influenza della tradizione romantica, si veda Giorgio Barberi Squarotti, *Quale rosso del cielo*, in *Giuseppe Berto vent'anni dopo. Atti del convegno. Padova-Mogliano Veneto 23-24 ottobre 1998*, a cura di Beatrice Bartolomeo e Saveria Chemotti, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2000, p. 32.

³⁶ Berto, *Inconsapevole approccio*, cit., p. 62.

³⁷ Donald Heiney, *America in Modern Italian Literature*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1964, p. 161.

³⁸ Sul concetto di «tragedia romantica» si veda George Steiner, *La morte della tragedia* [1961], Milano, Garzanti, 2021.

treno è in movimento, Daniele si toglie i vestiti e li lancia fuori, a beneficio di chiunque li voglia raccogliere. Dopo aver tagliato ogni residuo legame con la sua vita, si prepara per un sacrificio con evidenti sfumature cristologiche: «Ecco che sentiva un gran freddo, perché si era fatto nudo per amore degli altri uomini. Come Gesù e anche altri santi, adesso non ricordava bene chi».³⁹ Daniele si suicida, imitando la passione di Cristo. Tuttavia questa imitazione è solo formale: il suo sacrificio non cambierà la vita di nessuno e rimane un atto oscuro, quasi solipsistico.⁴⁰ Il suicidio di Daniele è una parodia del sacrificio di Cristo, quasi una bestemmia. Il romanzo si conclude con le riflessioni del narratore sulle aspettative della gente dopo la guerra e con la lirica descrizione del cambio di stagione nella campagna fuori città.

Il titolo proposto da Berto per il suo romanzo era inizialmente 'La perduta gente', un chiaro riferimento dantesco. Leo Longanesi, editore del libro, decise di optare per il più attraente *Il cielo è rosso*, dopo aver promesso a Berto che il nuovo titolo, su richiesta dello stesso autore, sarebbe stato scelto dalle Sacre Scritture. Anche 'I peccati di Dio', secondo titolo proposto da Berto e sempre rifiutato dall'editore, dimostra un evidente continuità di intenti.⁴¹ I personaggi di Berto, infatti, accusano disperatamente Dio nella sua assenza. La stessa conclusione del romanzo, in cui Daniele non riesce a escogitare niente di meglio che una parodia del sacrificio di Cristo (sarebbe difficile immaginare una *imitatio Christi* meno ortodossa di un suicidio), tramuta il trauma della guerra nei termini della più profonda delle crisi religiose.

Qual è infatti la religione a cui il romanzo fa riferimento? Non c'è traccia di cattolicesimo tradizionale in *Il cielo è rosso*, dove i preti e le loro visioni del mondo vengono prontamente scartate. Il sapere dei preti per il seminarista Daniele è una gabbia vuota. Gli ultimi suoi pensieri ci consegnano l'ironia pungente dell'autore ma anche un completo distacco dalla religione tradizionale: «Come Gesù e anche altri santi, *adesso non ricordava bene chi*».⁴² La guerra moderna rende sradicati personaggi come Daniele anche nella terra dove sono nati. Daniele si muove nella propria vicenda come in una sorta di esilio, l'ambiente intorno a lui una montagna di macerie che si erige estranea alla sua esistenza.

Questi luoghi ora irriconoscibili erano la sua casa, e lo suo sguardo malinconico di Daniele non testimonia altro che perdita.⁴³ È interessante notare come negli anni successivi Berto avrebbe scritto racconti tratti dalla sua esperienza in Etiopia, in cui la condizione auto-indotta di esilio è sentita quasi come categoria ontologica.⁴⁴ Una rilettura attenta delle scene finali di *Il cielo è rosso* può illuminare anche quest'ultimo cruciale aspetto.

Come anticipato, commentatori recenti hanno insistito sulla qualità allegorica del romanzo, soprattutto nelle sue pagine finali. Questa interpretazione, tuttavia, isola il suicidio di Daniele dal resto della narrazione, evitando di affrontare i due passaggi fondamentali che nel romanzo incorniciano l'evento. Prima di decidersi per la partenza, Daniele visita uno a uno i suoi conoscenti. Tra di loro c'è «il vecchio», maestro di scuola che gli era stato

³⁹ Berto, *Cielo è rosso*, cit., p. 401.

⁴⁰ Per una visione generale di questi temi nella produzione di Berto, si veda Giorgio Pullini, *Giuseppe Berto: da Il cielo è rosso a Il male oscuro*, Modena, Mucchi, 1991.

⁴¹ Biagi, *op. cit.*, pp. 54-55.

⁴² Il corsivo è nostro.

⁴³ Sul significato dello sguardo malinconico per l'interpretazione storica, si veda Michael Löwy, *Fire Alarm: Reading Walter Benjamin's On the Concept of History*, New York, Verso, 2005 e ancora Enzo Traverso, *Il secolo armato. Interpretare le violenze del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 2012, pp. 189-195.

⁴⁴ Si vedano i racconti *Economia di candele, Il seme tra le spine, Gli eucaliptus cresceranno*, in Berto, *Tutti i racconti*, Milano, Rizzoli, 2012.

presentato da Tullio. Il vecchio era un fervente fascista, e la sua presenza è allo stesso tempo consolatrice e inquietante. Ancorato al proprio passato egli è chiaramente incapace di relazionarsi al presente, nell'attesa cosciente della propria morte. Ma sarà proprio il vecchio a cercare di trovare parole di speranza per il giovane Daniele:

Bisogna avere una grande forza per continuare a vivere, perché non siamo solo io e tu ad essere perduti, ma tutta la gente è come noi, sola e sperduta, e nessuno può darci aiuto. Questo è il frutto della guerra, e non trovare sostegno in nessuno. (...)

Daniele non disse nulla, nella lunga pausa che seguì.

“Non devi lasciarti vincere dalla disperazione” disse il vecchio.

“Non sono disperato” disse Daniele. “Sono solo confuso.”

“Allora aspetta che passi il tempo” disse il vecchio. “E cerca di credere in qualcosa. Vedrai che tutto si chiarirà.”⁴⁵

Nonostante le benevole intenzioni, il vecchio non ha una reale consapevolezza di ciò che opprime Daniele. Per entrambi, la perdita della comunità causata dalla guerra e dei suoi valori è l'origine di tutti i mali. Tuttavia, per il vecchio maestro la guerra è una circostanza *fatale*: egli continua ad interpretare la realtà davanti ai propri occhi nei termini di qualcosa in cui “credere”, seguendo ancora la retorica e il codice d'onore fascisti. Non solo non riesce a dare una spiegazione convincente per quanto è successo, ma rimane fermo a un credo e a un modello di comportamento che Daniele trova inutili, se non inautentici:

Per un pezzo continuò a pensare al vecchio, e quasi rideva dentro di sé. Voleva fargli coraggio, il vecchio, e intanto aveva detto solo delle cose senza senso per loro due, delle cose in cui non credevano. Tullio avrebbe potuto dire cose come quelle, e parlare del grande giorno in cui il bene sarebbe venuto sulla terra per tutti gli uomini. Ma Tullio non era uno sperduto. E tuttavia era morto lui, invece di qualcun altro.⁴⁶

La confusione di Daniele riflette la mancanza di modelli per la ‘generazione perduta’ cresciuta sotto il regime. Nel romanzo, dopo il rifiuto dell'opzione cattolica attraverso il no al sapere dei preti e dopo il rigetto degli ideali fascisti, la soluzione comunista rappresentata da Tullio è confutata dalla realtà, nonostante la generosità romantica. Daniele non può far altro che ripetere i gesti dell'unico modello che a stento ricordi – un Cristo fattosi creatura al di fuori delle istituzioni. Il suo sacrificio formale, parodia involontaria di quello di Cristo, risuona dell'amara ironia di Berto nel vuoto esistenziale lasciato dalla sconfitta. Nel momento in cui l'allegoria di Daniele svanisce è la storia nazionale a riprendersi la scena:

A poco a poco la gente capiva. Non era più una guerra da sopportare, era una guerra perduta. Nonostante tutto quel che si diceva, bisognava pensare che quella era una guerra perduta. Ed essi erano stati lasciati soli a sopportare il peso della disfatta, un peso troppo grande per un popolo povero, in un paese devastato e isterilito dalla guerra. E non si poteva neanche prevedere quando sarebbe finito il peso di una disfatta.⁴⁷

Dopo questo commento finale, la sconfitta di Daniele non è più un'allegoria della condizione umana tra le eccezionali circostanze della guerra totale. Diventa invece la sineddoche della sconfitta morale di un popolo intero – il popolo *italiano* – che ha creduto e seguito un ‘Dio che ha fallito’ ed è ora condannato a piangere la perdita di una guida, in un certo

⁴⁵ Id., *Cielo è rosso*, cit., pp. 376-377.

⁴⁶ Ivi, p. 377.

⁴⁷ Ivi, p. 402.

senso di una narrazione condivisa. Ogni romanzo davvero romantico è una scommessa religiosa: la conclusione di *Il cielo è rosso* è un disarmante esercizio di nichilismo e lutto per la perdita della religione secolare della nazione.

Tra i membri della comunità utopica al centro di *Il cielo è rosso*, Maria, la bambina affetta da autismo, risalta come una creazione affatto originale. Secondo Michel David, l'unico critico che ne abbia notato la presenza, Maria «è personaggio nuovo nella narrativa italiana e la cui psicologia irrecuperabile è rappresentata con mano felicemente istintiva».⁴⁸ Maria è la vera testimone della sconfitta, la sua incapacità di parola è una conseguenza della sua inabilità ad articolare pensiero. La sua totale mancanza di compassione per le tragedie degli altri personaggi, il suo sguardo che sembra perdersi nel vuoto, e il suo stesso corpo testimoniano l'umanità generata dalla guerra. Berto inventa il personaggio di Maria durante i trenta mesi di prigionia nel campo di Hereford. Maria ci ricorda un altro bambino della seconda guerra mondiale, anch'egli incapace di articolare parola, il piccolo Hurbinek raccontato da Primo Levi in *La Tregua*, nato a Auschwitz.

3. Vitaliano Brancati, la responsabilità personale non è negoziabile

La rivisitazione radicale del passato fascista è al centro dell'opera di Vitaliano Brancati, attraverso memoria e romanzo. Si ricorda oggi lo scrittore prevalentemente per *Il bell'Antonio*, in seguito film di successo diretto da Mauro Bolognini con Marcello Mastroianni e Claudia Cardinale. Il romanzo è una mordace satira dei costumi morali e sessuali della sua Sicilia, parodia del machismo nostrano. Lo scrittore concentra la sua attenzione su quello che lui chiama 'gallismo', la variante locale e siciliana del machismo, particolarmente in voga negli anni '30 e '40.⁴⁹ Pochi ricordano oggi che, dietro l'esilarante *vis comica* e la spiritosa critica della società italiana, il romanzo di Brancati e i suoi altri lavori del periodo sono una consapevole riconsiderazione del volontario assoggettamento ai falsi miti del regime totalitario.⁵⁰

Parodiando la volgarità e l'ipersessualizzazione della maschilità egemoni durante il fascismo, *Il bell'Antonio* di Brancati affronta un aspetto della società italiana dalle radici storiche ben definite. Il romanzo racconta il vitalismo e il culto della virilità fascisti come profondamente radicati nella mentalità tradizionalista siciliana (leggi: italiana) molto prima dell'arrivo di Mussolini. La produzione intellettuale di Brancati documenta infatti un possibile percorso alternativo nelle contraddizioni storiche della società post-bellica. Una sua polemica prosa uscita nel 1946 con il titolo *Istinto e Intuizione* illustra l'unicità del suo approccio:

Sui vent'anni io ero fascista fino alla radice dei capelli. Non trovo alcuna attenuante per questo: mi attirava, del fascismo, quanto esso aveva di peggio, e non posso invocare per me le scuse a cui ha diritto un borghese conservatore soggiogato dalle parole Nazione, Stirpe, Ordine, Vita tranquilla, Famiglia, ecc. Per effetto di non so quale triste tendenza, che si annidava nel fondo della mia natura, e che ancor oggi mi fa dormire con un occhio solo come il custode della casa già visitata dai ladri, sui vent'anni io mi vergognavo sinceramente di ogni qualità alta e nobile e

⁴⁸ David Michel, *La psicologia nell'opera narrativa di Berto*, in *Giuseppe Berto*, a cura di Artico e Lepri, *op. cit.*, p. 126.

⁴⁹ Si veda Nino Borsellino, *Metamorfosi del comico*, in *Vitaliano Brancati. Da Via Etnea a Via Veneto*, a cura di Daniela Battiati e Immacolata Magnano, Roma, Fahrenheit 451, 2001, pp. 27-32.

⁵⁰ Per i rapporti di Brancati col cinema italiano, si veda Orio Caldiron, *La lente smisurata di Vitaliano Brancati*, in *Dalla Sicilia all'Europa. L'Italia di Vitaliano Brancati*, a cura di Marco Dondero, Roma, De Luca, 2005.

aspiravo ad abbassarmi e invilirmi con lo stesso candore, avidità, veemenza con cui si sogna il contrario.⁵¹

Pubblicato nella raccolta *I fascisti invecchiano, Istinto e Intuizione* è una condanna senza appello della propria compromissione. Brancati punta l'attenzione già dal titolo su due tra le più abusate parole della propaganda fascista. Lo scrittore non nasconde tutto il fascino che queste parole hanno avuto sulle generazioni più giovani, ansiose di partecipare in prima persona nell'avventurosa vita politica promessa dal fascismo. «Istinto» e «Intuizione» sono parole chiave del dibattito culturale-filosofico dell'inizio del ventesimo secolo, associate a pensatori come Nietzsche, Bergson, Sorel e Gentile. Nel brano, tali parole sono in implicita opposizione a termini tradizionali come «Ordine», «Vita Comoda», e «Famiglia», che spiegano il successo simultaneo del fascismo tra le classi conservatrici italiane.

Per l'autore siciliano l'analisi di questi termini – tutti rigorosamente con iniziale maiuscola – consente un approccio generale al problema ma non costituiscono nessun alibi per il personale entusiasmo e la fascinazione per le idee fasciste. In Brancati è proprio questa fascinazione il punto di partenza della ricerca: «Il fascismo, lo reputai una religione (...). L'Italia fascista, la reputai un tempio (...). Provai la gioia dell'animale da gregge: di essere d'accordo con milioni di persone».⁵²

Secondo Leonardo Sciascia, uno dei suoi lettori più attenti, l'unicità di Brancati sta nel «suo consegnarsi alla colpa, il suo confessarla e arrovellarsene».⁵³ Brancati non è interessato a scandagliare colpe collettive ma ad analizzare come nei confronti del regime ogni individuo abbia abdicato responsabilità personale e giudizio morale – a partire proprio da se stesso. Dopo i disastri del fascismo e della guerra, Brancati propone un esame radicale di come parole ed idee, usate acriticamente, abbiano acquisito significati perversi a detrimento della vita e della libertà. Dei motivi e dei tropi ricorrenti del fascismo l'autore segnala l'astrazione, che nasconde una più generale mancanza di coscienza storica e individuale. Di tali motivi segnala tuttavia l'inquietante persistenza nel conformismo della società post-bellica e nella polarizzazione della vita italiana lungo le linee delle nuove ideologie dello stato partitocratico.⁵⁴

La scrittura di Brancati è un vero atto di resistenza verso nuovi (e vecchi) conformismi. La sua prosa è concreta, precisa, anti-retorica, sempre pronta a scovare in una parola, in una conversazione, o solo in una battuta di spirito la presenza di irrisolte tensioni sociali o costrizioni politiche che virano verso nuovi oscurantismi. Dopo una libertà dalla tirannia vinta a costi elevatissimi, Brancati mostra nei suoi scritti come la tolleranza, la libertà, e l'integrità di una persona non siano in nessuna società valori negoziabili. Lo scrittore siciliano insiste che tali valori possono essere raggiunti solo attraverso l'esercizio della ragione e dell'ironia, poiché «il piacere di ricadere in un vecchio peccato è più dolce di ogni redenzione».⁵⁵

Dai suoi interventi per «Il Tempo» e il «Corriere della Sera» al brillante *Diario Romano* e alla più conosciuta narrativa, la scrittura di Brancati non si discosta mai dalla raggiunta consapevolezza che qualsiasi revisione di quel personale 'viaggio al termine della notte' rappresentato dall'adesione al fascismo deve iniziare con l'ammissione della responsabilità

⁵¹ Brancati, *Istinto e intuizione*, cit., p. 1135.

⁵² Ivi, pp. 1136-1137.

⁵³ Leonardo Sciascia, *Del dormire con un occhio solo*, in Brancati, *Opere 1932-1946*, cit., p. xiii.

⁵⁴ Brancati, *La lettera anonima*, in *Opere 1932-1946*, cit., p. 1134.

⁵⁵ Id., *Diario romano*, in *Opere 1947-1954*, a cura di Leonardo Sciascia, Milano, Bompiani, 1992, p. 415.

personale. Come osserva Sciascia, per Brancati «la responsabilità del fascismo era sua».⁵⁶ Evitando triti cliché sul supposto ‘carattere nazionale’ degli italiani, Brancati inizia le sue riflessioni sul fascismo dall’auto-analisi e dal ricordo della propria condotta: «E se descrivere la stupidità del ‘33-‘43 significa per me descrivere la mia stupidità? Mi è concesso parlar male di me o sono diventato sacro alla Patria per il fatto che in quel periodo fui carico di difetti nazionali?»⁵⁷

Brancati esplica la propria critica attraverso osservazioni ironiche, che non possono nascondere una malinconia profonda per la generale perdita di innocenza, un radicale pessimismo simile a quello dell’amato Leopardi:

Tutti vogliono sapere “dove va il mondo” per andare diligentemente dietro a lui. A nessuno viene il sospetto che il mondo possa aver torto, nessuno chiede la felicità di andare per il verso opposto. Chi dice mai: “Tutti la pensano così, dunque la verità bisogna trovarla da un’altra parte?”⁵⁸

Brancati non è né un apolitico né un *qualunquista*. Numerosi sono i suoi articoli dedicati all’esame del malcontento sociale e dell’ostilità alla politica alla radice del separatismo siciliano, o del ‘Fronte dell’uomo qualunque’, l’effimero movimento populista lanciato da Guglielmo Giannini. A interlocutori che criticano la sua ‘nostalgia del diciannovesimo secolo’, Brancati risponde con un programma anti-storicista basato su secolarismo e su un profondo senso di straniamento. In un articolo esplicitamente intitolato *Non amo la mia epoca* nel quale caratterizza i suoi anni come «un secolo in cui quasi tutti sono conformisti, ma i più conformisti di tutti sono i rivoluzionari», Brancati traccia le principali caratteristiche della sua letteratura. I suoi racconti «consistono tutti nello stendere una materia così repellente secondo le norme e lo stile di un narratore del primo Ottocento, vale a dire di un galantuomo, di un cuore generoso, di una mente veritiera».⁵⁹ Consapevole dei rischi di astrazione e moralismo intrinseco in una simile operazione letteraria, Brancati integra nella sua prosa il punto di vista di un narratore del primo Ottocento con quello di uno scettico *philosophe* del secolo precedente.

Il risultato è uno sguardo malinconico che resiste al tradizionale topos letterario (e religioso) che fa implicitamente coincidere confessione e assoluzione.⁶⁰ Brancati arriva a mettere in discussione provocatoriamente i principali assunti della letteratura moderna, a partire dal titolo del capolavoro di Proust. Nell’articolo *Riperderemo il tempo perduto?*, pubblicato nel 1946, l’autore siciliano sostiene che la sua scrittura non può servire a nessun recupero: il *proprio* tempo trascorso tra le false illusioni del fascismo è perso per sempre.⁶¹ Uno dei personaggi principali di *Il bell’Antonio*, l’anti-fascista Edoardo, dopo la fine della guerra civile e la vittoria dei suoi, commenta amaramente a proposito della morte di Mussolini: «La nostra giovinezza è in tasca a quell’uomo».⁶²

Non è un caso, a questo punto, che in *Il bell’Antonio* tutti i personaggi vivano e muoiano per pseudo-valori. Poche opere letterarie rappresentano la volgarità con tanta singolare decenza: il lettore non può che compatirne i personaggi. Il motivo che ne guida la trama è l’impotenza sessuale del protagonista, già un colpo ben assestato all’edificio della virilità

⁵⁶ Sciascia, *Del dormire*, cit., p. xiii.

⁵⁷ Brancati, *Diario politico*, cit., p. 431.

⁵⁸ Id., *I piaceri del conformismo*, in *Il borghese e l’immensità. Scritti 1930-1954*, a cura di Sandro De Feo e G. A. Cibotto, Milano, Bompiani, 1973, p. 153.

⁵⁹ Brancati, *Non amo la mia epoca*, in *Borghese e l’immensità*, cit., pp. 164; 163.

⁶⁰ L’esempio più eclatante in questo senso è probabilmente *Le confessioni* di Jean-Jacques Rousseau.

⁶¹ Brancati, *Riperderemo il tempo perduto?*, in *Borghese e l’immensità*, cit., p. 157.

⁶² Brancati, *Il bell’Antonio*, Milano, Mondadori, 2001, p. 245.

fascista.⁶³ Nella Sicilia del romanzo, l'impotenza è uno stigma sociale non solo per il protagonista Antonio ma anche per la famiglia e il circolo dei suoi amici. Tutti i personaggi vivono, agiscono, e prendono decisioni guidati da egoismo, pregiudizi sociali e supposizioni superficiali. La trama in sé sarebbe farsesca se la storia di quegli anni, il fascismo, e la guerra non rivelassero la tragedia senza senso di tutte quelle vite sprecate. L'auto-analisi radicale del passato fascista che si trova alla base di *Il bell'Antonio* permette a Brancati un'ultima critica. Nel già menzionato *Riperderemo il tempo perduto?* l'autore siciliano parla di una questione che verrà ripresa nel romanzo attraverso le parole del protagonista:

Si sospira al "bel '35" e al "bel '36" come se le povere navi che partirono in quel tempo "alla conquista dell'Impero" non fossero già spettri di navi per il funesto errore politico che, invisibile ai più, visibilissimo ai pochi, si annidava nell'azione apparentemente e provvisoriamente fortunata che le spingeva attraverso il canale di Suez, quali mosche nelle fauci di un cane che dorme, e si dimentica infine che un cittadino costretto a salutare in un certo modo, a brontolare la verità come un servo in cucina, a gridare un'esultanza che non ha, insomma un uomo obbligato a mentire non riceve alcun compenso da una flotta numerosa che, a cento chilometri da lui, erra per i mari nel nome di lui e di tutti coloro che sono obbligati a mentire come lui e insieme a lui.⁶⁴

È difficile trovare una simile accusa dell'imperialismo italiano nel 1946, e non solo tra gli ex-fascisti. Brancati condanna la falsità dei sogni imperialisti e ne connette esplicitamente i programmi con la repressione in Italia. Imperialismo e politiche di repressione avrebbero espresso il loro peggio nelle pratiche d'occupazione durante la seconda guerra mondiale. Nell'esplicitare la connessione tra fascismo e imperialismo, l'autore non fa tuttavia riferimento alcuno a capitalismo o lotta di classe. L'alleanza reciproca tra fascismo e imperialismo non è liquidata attraverso interpretazioni marxiste, tipiche di quegli anni, ma attraverso il riconoscimento di quanto entrambi abbiano una base di comune falsità: nonostante le delusioni nazionali, le politiche di potere non puntano ad accrescere libertà o civilizzazione, né all'estero né a casa. Per Brancati, non c'è disconoscimento del fascismo senza conseguente rifiuto dell'imperialismo.

Nelle ultime pagine di *Il bell'Antonio*, in cui la vergogna dell'impotenza del protagonista diventa di dominio pubblico e lo stigma sociale si attacca alla sua intera famiglia, il padre di Antonio, il fiero Alfio Magnano, urla pubblicamente tutta la sua amarezza, accusando tutti i suoi conoscenti di stupidità e dabbenaggine, soprattutto per aver obbedito ad un regime che ha portato tutti verso la catastrofe della guerra. Magnano conclude il suo discorso con una profezia oscura dai toni razzisti: «Andrà a finire che qui verranno i selvaggi, i neri, i gialli, gli antropofagi, quelli che hanno l'anello al naso e la penna in mezzo alla testa!»⁶⁵ Alfio Magnano morirà durante un bombardamento aereo, subito prima dell'occupazione alleata della Sicilia e della città di Catania in cui vivono Antonio e la sua famiglia. Alla vista dell'esercito multinazionale alleato che entra in città, la bigotta madre del protagonista confida al figlio: «"Antonio, hai sentito?" dice con l'esile voce che l'è rimasta dopo la morte del marito. "Tuo padre aveva parlato con gli angeli, poveretto. A Catania, nella strada dritta, ci sono i selvaggi!"»⁶⁶

L'accusa di Magnano al fascismo si conclude poi con una maledizione, rivolta a Dio come responsabile della vergogna del figlio. Il fascismo, sistema di potere irrazionale e

⁶³ Nella sua analisi, Isaac Rosler segnala come nel romanzo la componente omoerotica sia ben presente nonostante l'interdizione sociale. Isaac Rosler, "Gallismo", *Ambiguity, and the Fascism of Desire in Il bell'Antonio by Vitaliano Brancati*, «Forum Italicum», 34, 2, 2000, pp. 483-500.

⁶⁴ Brancati, *Riperderemo il tempo perduto?*, in *Borghese e l'immensità*, cit., p. 157.

⁶⁵ Id., *Bell'Antonio*, cit., p. 213.

⁶⁶ Ivi, p. 247.

ingiusto, è per Brancati figlio di una società patriarcale bigotta, antidemocratica e totalmente incapace di mettersi in discussione. Lo scrittore siciliano ci invita a riflettere come questa società tradizionale sia sopravvissuta allo stesso fascismo e si sia adattata senza troppi problemi al clima del dopoguerra. Rappresentando i genitori di Antonio, Brancati giunge ad un'ulteriore radicale conclusione: il culto fascista della virilità e della potenza sessuale maschile, le politiche razziali e il dogmatismo non sono effetti collaterali delle politiche di Mussolini; sono al centro di una mentalità profondamente radicata in Italia.

4. Conclusione: senza mascherare la vergogna

Berto e Brancati rappresentano aspetti diversi dell'intelligenza fascista sopravvissuta alla morte del credo nazionalista. Le loro opere danno voce ad un'esperienza collettiva che non è separabile dal dramma individuale. La loro scrittura testimonia inoltre il difficile adattamento post-bellico ad un mondo di valori radicalmente divergenti da quelli della loro gioventù. Come ha suggerito Vittorio Sereni in *Appunti da un sogno*, il *poème en prose* che conclude il suo *Diario d'Algeria*, «Solo adesso capisco veramente che è finita, che la guerra è perduta. Quanti dispiaceri la gioventù (degli altri) ci darà d'ora i poi».⁶⁷ L'accettazione dei valori democratici implica una critica radicale dei falsi miti della cultura nazionalista e imperialista su cui questi autori si erano formati. L'ammissione di responsabilità individuale verso il fascismo si è tradotta in pratiche letterarie che non solo si distinguono per la critica serrata di questa cultura, ma anche per un linguaggio che ne rifiuta i miti senza mascherare la vergogna di sopravvivere al proprio passato.

⁶⁷ Sereni, *Appunti da un sogno*, in *Diario d'Algeria*, Mondadori, Milano, 1965, p. 70.