



«Tutta distrutta, tutta nuova nata». Poesia e macerie

«Tra quanto resta di macerie». Le rovine di guerra nell'Italia del Novecento

TOMMASO GENNARO

Ricercatore indipendente
t.genn1987@gmail.com

Abstract. This article analyzes the meaning of war debris in twentieth century Italian poetry. After a quick survey aimed at assessing its frequency and incidence, attention will focus on some authors who have poetically elaborated the presence of war debris as traces of a past-present that does not cease to last.

Keywords: debris, ruin, war, poetry, Twentieth century.

Riassunto. Questo articolo si interroga sul senso delle macerie belliche presenti nella poesia italiana del Novecento. A fronte di un rapido sondaggio volto a censirne la frequenza e l'incidenza, l'attenzione si concentrerà su alcuni autori che hanno elaborato poetologicamente la presenza delle macerie belliche quali tracce di un passato-presente che non smette di durare.

Parole chiave: macerie, rovine, guerra, poesia, Novecento.

lasciandosi macerie a tergo
(Eugenio Montale)

I.

Nel 1920, a macerie ancora calde, esordiva alla regia Elvira Giallanella (classe 1885) con il film *Umanità*, tratto dal poemetto per bambini di Vittorio Emanuele Bravetta *Tranquillino dopo la guerra vuol creare il mondo... nuovo*, scritto nel 1915 e pubblicato da Treves l'anno seguente con 29 disegni di Eugenio Colmo "Golia". Il film, come il poemetto, racconta di due bambini scampati a una catastrofe, i soli reduci di una specie oramai estinta che si aggirano in un paesaggio desolato ricolmo dei minimi resti prodotti dal conflitto; a ogni passo fatto fra le macerie, riemerge dal suolo una traccia della guerra: una baionetta, una pistola, qui una spada, là un elmetto militare o un fucile; tracce, o piuttosto isotopi stratificati di un'epoca inghiottita dalla crosta terrestre. Così il bambino, novello geologo, si addentra armato di piccone fra le pieghe della terra scavando, mentre le didascalie accompagnano il suo lavoro: «Ma ahimè! Per quanto s'addentri, / per quanto scavi terra e rocce sventri / per quanto frughi, esplori, tolga ghiaia... / trova sempre i ricordi a centinaia... / ... e che ricordi!».¹

Lo spazio e il tempo della storia restano gli stessi tanto nel testo quanto nella sua trasposizione cinematografica; a cambiare sono però lo spazio e il tempo degli spettatori di quella stessa storia. Per i lettori di Bravetta la visione apocalittica di un mondo oramai in frantumi fuoriuscito dalla guerra doveva risultare, per quanto allusiva, ancora futura, di là da venire: chi leggeva il poemetto, infatti, stava vivendo gli anni ancora caldi di quel sanguinosissimo scontro (per di più, l'opera era esplicitamente destinata ai bambini, gli abitanti del domani); per gli spettatori del film, invece, lo schermo sul quale erano proiettate delle macerie atrocemente familiari non poteva che apparire come la mera prosecuzione del paesaggio nel quale chi osservava era immerso proprio in quel momento. Gli esterni della pellicola di Giallanella, d'altronde, come preciserà un articolo della rivista «Film» del 26 febbraio 1920, «per gentile concessione delle autorità militari, e per le esigenze del lavoro, avranno come sfondo il Carso e i punti più importanti della *oramai ex-zona di guerra*»:² vale a dire che le scene erano state girate proprio in quel paesaggio, cariato dai bombardamenti, che era diventata l'Italia all'indomani della Grande Guerra –

¹ Così nelle didascalie al terzo episodio. La citazione in esergo proviene da E. Montale, *Sotto quest'umido arco dormì talora Ceccardo*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1984, p. 808.

² In «Film», 26 febbraio 1920, p. 11, c.m. Offre una buona sintesi delle vicende di Giallanella e del suo film (che non superando la censura, nonostante gli ingegnosi tentativi della regista, non fu distribuito e finì nel dimenticatoio fino al 2007) M. Veronesi, *Elvira Giallanella*, in *Women Film Pioneers Project*, eds. J. Gaines, R. Vatsal, M. Dall'Asta, New York (NY), Columbia University Libraries, 2016 (da cui ricavo la citazione dalla rivista «Film»).

per dirla con chi aveva visto con i propri occhi l'ecatombe bellica appena conclusa, e giustappunto in quelle zone, un «orizzonte / che si vaiola di crateri».³ Sicché, il film attualizza l'opera di Bravetta, ambientandola appunto nello stesso dopoguerra dei suoi spettatori: come se il pubblico, rivolgendosi allo schermo, si stesse sintonizzando sul proprio presente (un pubblico, in questo caso, a differenza del poemetto, composto forse prevalentemente da adulti).⁴

II.

Fuor di metafora, con la Prima guerra mondiale le macerie che ingombrano il vecchio continente assurgono a paradigma di un mondo mutilato, sì, ma sopravvissuto,⁵ rivelando inoltre una sinistra quanto ineludibile attualità.⁶

È, questo, il panorama dissestato ricolmo di macerie di Rebora, che si rivolge ai resti di un «paese che fu» di cui erano sopravvissute a mala pena le impalcature («Finestre e soglie, al fossile ritrovo delle strade – ma insegne a dettar legge son rimaste; e a dritta, a mancina, scritte di botteghe spacciano la rovina [...] Obelisco del caos, il campanile muto»);⁷ o di Carlo Stuparich, che osservava la primavera attraverso una «parete

³ Ungaretti, *Perché?*, in Id., *Vita d'un uomo*, a cura di C. Ossola, Milano, Mondadori, 2009, p. 93. Cfr. sul tema M. Giancotti, *Paesaggi del trauma*, Milano, Bompiani, 2017.

⁴ «Per quanto, però, interpretazione di bambini, questo film sarà adatto anche per grandi, e magari più per questi che per altri, per la satira che vorrà rifare dei costumi e delle idee attuali degli uomini» (in «Film», 26 febbraio 1920, p. 11).

⁵ E che continuerà a sopravvivere, proprio sotto forma di resti, macerie: cfr. V. Sereni, *Gli anni di Luino* [1981], in Id., *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 2013, p. 678; A. Zanzotto, *Rivolgersi agli ossari*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di S. Dal Bianco, Milano, Mondadori, 2011, p. 532; T. Bernhard, *Gelo* [1963], trad. it. M. Olivetti, Torino, Einaudi, 2011, pp. 155-157.

⁶ Per una bibliografia orientativa sul tema delle rovine si vedano gli studi di C. Woodward, *Tra le rovine. Un viaggio attraverso la storia, l'arte e la letteratura* [2001], trad. it. L. Sosio, Parma, Guanda, 2008; M. Augé, *Rovine e macerie* [2003], trad. it. A. Serafini, Torino, Bollati Boringhieri, 2004; M. Makarius, *Ruines* [2004], Barcelone, Champs arts, 2011; i saggi contenuti in *Relitti riletti. Metamorfofi delle rovine e identità culturale*, a cura di M. Barbanera, Torino, Bollati Boringhieri, 2009; E. Pirazzoli, *A partire da ciò che resta. Forme memoriali dal 1945 alle macerie del Muro di Berlino*, Bologna, Diabasis, 2010; M. Barbanera, *Metamorfofi delle rovine*, Milano, Electa, 2013; *La forza delle rovine*, a cura di M. Barbanera, A. Capodiferro, Milano, Electa, 2015; P. Matthiae, *Distruzioni, saccheggi e rinascite. Gli attacchi al patrimonio artistico dall'antichità all'Isis*, Milano, Electa, 2015; A. Schnapp, *Une histoire universelle des ruines: Des origines aux Lumières*, Paris, Seuil, 2020.

⁷ C. Rebora, *Fonte nelle macerie*, in Id., *Poesie, prose e traduzioni*, a cura di A. Dei, Milano, Mondadori, 2015, p. 206.

diroccata»;⁸ o, ancora, di Ungaretti, che a *S. Martino al Carso* si ritrovava davanti agli occhi solo «qualche / brandello di muro / esposto all'aria» e, in *Pellegrinaggio*, si muove arrancando «in queste budella / di macerie».⁹

Questi frantumi, però, sono le cicatrici della Zona di guerra, di un fronte esposto ma ridotto, una «fascia territoriale di larghezza variabile tra pochi metri e qualche chilometro», ossia quella *no man's land* disputata dai due schieramenti arroccati «sulla stessa minima porzione di terreno».¹⁰ Il territorio su cui pochi anni dopo si giocò la Seconda guerra mondiale fu invece incredibilmente più esteso: potrebbe dirsi un vero e proprio fronte urbano mondiale, bersagliato da una violenza distruttrice senza alcun precedente nella storia dell'umanità.¹¹ Intere città, fra il 1939 e il 1945, vennero polverizzate¹² nel giro di poche ore: basti l'esempio, rimasto tristemente alle cronache, della distruzione a opera della Luftwaffe di Coventry, nella notte fra 14 e 15 novembre 1940; tale l'azzeramento della cittadina inglese provocato dall'aviazione tedesca che Hitler, entusiasta del risultato, conìò il verbo *coventriren*, distruggere integralmente.¹³

Quella guerra che Gerald Weinberg ha definito, in opposizione alla Grande Guerra, la Grandissima, «the Greatest War»,¹⁴ fu infatti il conflitto che, più di ogni altro nella storia, alterò drasticamente non solo il modo di combattere e quindi gli effetti degli scontri (in termini puramente quantitativi, l'inedita capacità distruttiva delle nuove macchine di morte), ma la percezione stessa della guerra, avendo toccato, in questo caso, i civili

⁸ C. Stuparich, *Impressione*, da *Cose e ombre di uno*, a cura di G. Stuparich, Roma, Edizioni della Voce, 1919, la leggo in *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, a cura di A. Cortellesa, Nuova edizione accresciuta, Milano, Bompiani, 2018, p. 308.

⁹ G. Ungaretti, *Vita d'un uomo* cit., pp. 89 e 84.

¹⁰ A. Cortellesa, *Fra le parentesi della storia*, in *Le notti chiare erano tutte un'alba* cit., p. 29 (ma si vedano, sull'ambiguità di questa guerra "di posizione" la cui Zona fu però anche il «regno della distanza» le pp. 29-35, corsivo nel testo).

¹¹ Se è vero che fu proprio durante la Prima guerra mondiale che vennero collaudati i bombardamenti sui civili, lo è anche il fatto che, durante la Seconda guerra mondiale, questi divennero pratica indiscriminata, prendendo il nome di *moral bombing* (cfr. S. Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo fra Otto e Novecento* [1983], trad. it. B. Maj, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 387ss, specie 393-396; A.G.V. Simmonds, *Britain and World War One*, London, Routledge, 2012, p. 162; e W.G. Sebald, *Storia naturale della distruzione* [2011], trad. it. A. Vigliani, Milano, Adelphi, 2004).

¹² Cfr. K. Lowe, *Il continente selvaggio: L'Europa alla fine della seconda guerra mondiale* [2012], trad. it. M. Sampaolo, Roma-Bari, Laterza, 2015, in particolare i paragrafi 1, «Distruzione fisica», pp. 5ss., e 7, «Paesaggio di caos», pp. 76ss.

¹³ K. Lowe, *Inferno: The Fiery Destruction of Hamburg, 1943*, New York, Scribner, 2007, p. 52.

¹⁴ G.L. Weinberg, *A World of Arms. Global History of World War II*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 3.

in misura ben maggiore dei militari:¹⁵ grazie soprattutto alla pratica dei bombardamenti strategici,¹⁶ la Seconda guerra mondiale, che fu mondiale per davvero (mentre la «Grande Guerra era stata una guerra europea, ma era diventata “mondiale” perché l'Europa era il centro del mondo, quando il conflitto era iniziato»),¹⁷ bussò alle porte di milioni e milioni di comuni cittadini, tanto che – per questa apparente contraddizione – la si potrebbe ribattezzare una guerra non solo mondiale ma domestica.

Peraltro, fu proprio con la Seconda guerra mondiale che l'intensificazione dell'esposizione mediatica dei conflitti raggiunse in misura considerevole il grande pubblico: se è vero che furono realizzati resoconti fotografici già della guerra di Crimea e della Guerra civile americana, come pure dei conflitti precedenti alla Prima guerra mondiale e della stessa Grande Guerra (le cui immagini però furono non di rado censurate), fu effettivamente a partire dagli anni Quaranta che il fotogiornalismo assunse un ruolo di primo piano nella documentazione degli scontri.¹⁸ Ossia allorché le foto di edifici diroccati, relitti di quartieri sventrati e carcasse di città fumanti – insomma, di quello che Tony Judt ha definito «il lugubre sfondo fisico»¹⁹ dell'Europa bellica e postbellica – si diffusero ampiamente in tutto il mondo, emblematizzando l'immagine di quello sterminato tappeto di macerie, che aveva ricoperto il vecchio continente al pari di un

¹⁵ «Since the era of air raids, civilians have their own war tales too: as an old woman explained to me once, in World War I “they fought among themselves out there”, but in World War II “we all were involved”» (A. Portelli, *The Battle of Valle Giulia: Oral History and the Art of Dialogue*, Madison (WI), University of Wisconsin Press, 1997, p. 7).

¹⁶ Sul tema cfr. W.G. Sebald, *Storia naturale della distruzione* cit.; K. Lowe, *Inferno: The Fiery Destruction of Hamburg* cit., il capitolo «A Brief History of Bombing», pp. 40-53.

¹⁷ E. Gentile, *L'apocalisse della modernità. La Grande Guerra per l'uomo nuovo*, Milano, Mondadori, 2008, p. 20.

¹⁸ G. De Luna, *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 19-20; *A fuoco l'obiettivo! Il cinema e la fotografia raccontano la Grande Guerra*, a cura di A. Faccioli e A. Scandola, Bologna, Persiani, 2014 (specie l'articolo di A. Faccioli, *Il cinema italiano e la Grande Guerra: rovine, eroi, fantasmi*, pp. 14-31); S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri* [2003], trad. it. P. Dilonardo, Milano, Mondadori, 2006, p. 35.

¹⁹ T. Judt, *Postwar. La nostra storia 1945-2005* [2005], trad. it. A. Piccato, Roma-Bari, Laterza, 2017, p. 25. «Agli occhi di chi viveva in quei giorni, l'effetto della guerra si misurò non in termini di profitti e perdite industriali, o sulla base del valore netto del PNL del 1945 in confronto con quello del 1938, ma nella semplice constatazione dei danni subiti dai propri paesi e comunità. È da questi che si deve partire se si vuole comprendere il trauma dietro alle immagini di desolazione e sconforto che colpiscono l'attenzione degli osservatori nel 1945 [...]. La rovina delle città era la prova più chiara – e fotogenica – della devastazione, ed è divenuta simbolo universale dell'orrore della guerra. Poiché la maggior parte dei danni era stata subita da abitazioni e appartamenti e un enorme numero di persone era senza tetto [...], questo desolato panorama urbano di macerie rappresentava la memoria e l'immagine più immediata della guerra appena terminata» (*ivi*, pp. 21 e 24; si veda, della prima parte, perlomeno il capitolo I, «L'eredità della guerra», pp. 19-53).

sudario, come il simbolo della guerra. «L'Europe était en ruine», avrebbe commentato amaramente Alain Robbe-Grillet: «vraiment en ruine».²⁰

Simili scenari costituirono d'altronde anche il teatro per alcune delle pellicole più celebri degli anni Quaranta e Cinquanta, come *Germania anno Zero* (1948), *The Third Man* (1949) e *Hiroshima mon amour* (1959). Fra queste, *Paisà* (1946) di Rossellini mostra emblematicamente un paesaggio in cui le macerie del presente si contaminano con le rovine del passato, offrendo un ritratto particolarmente efficace dell'Italia postbellica.²¹

III.

Poeti e scrittori attivi durante e dopo la guerra, che fecero esperienza diretta o indiretta delle atrocità di quel lunghissimo conflitto, al termine delle ostilità si ritrovarono ad abitare in un paesaggio devastato, sovraccarico delle macerie di città completamente distrutte dai bombardamenti. In Italia, furono in molti gli autori che – osservando il panorama irregolare di un paese in rovina – realizzarono l'inaggrabilità di quel momento storico, l'urgenza di dare voce a quei relitti urbani, che reclamavano ascolto e, in definitiva, la necessità di trovare un senso, nuovo e attendibile, per ciò che quelle macerie significavano. Così, le immagini delle strade trafitte dai crateri, dei palazzi sventrati, degli edifici rasi al suolo si tradussero variamente sulle pagine di chi, alla fine della guerra, quella guerra in qualche modo non la sentiva ancora passata, anzi. Proprio perché avevano iniziato a rinviare al presente e non più al passato²² – cioè a un tempo non più mitico o storico, ma individuale –, le macerie provocate dal conflitto trattenevano nel presente del dopoguerra il presente della guerra, cortocircuitando l'esperienza di vita di quanti, dopo il 1945, continuarono a sentirla ancora corrente, quella guerra: loro malgrado, inevitabilmente attuale. A differenza delle rovine, d'altronde, che «segnala[no] ancora la presenza sotterranea di un tempo circolare e, dunque, l'apertura della *possibilità costruttiva*» (una visione moderna, quale quella di Diderot; in breve, la *poetica delle rovine* di gusto romantico), le macerie rinviano invece a un tempo lineare, non più teso a un futuro rinnovamento ma oramai incuneato nella distruzione nella quale si è inceppato, restando presente (il senso storico, oramai contemporaneo, espresso dalla *politica delle macerie* novecentesca, colto bene da Walter Benjamin).²³

²⁰ A. Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, Seuil, 2005, p. 38.

²¹ Cfr. A. Habib, *L'Attrait de la ruine*, Crisnée, Yellow Now, 2011.

²² Cfr. M. Makarius, *Ruines* cit., p. 245.

²³ Cfr. B. Maj, *Sull'unità di senso della storia: tesi preliminari*, in «Discipline filosofiche», X/1 (2000), pp. 129-138, da cui proviene anche la precedente citazione, a p. 136.

Ciò che presero in carico la letteratura e l'arte del secondo dopoguerra è stata giustappunto la *politica delle macerie*, avvertendo come ineludibile l'esigenza di fare i conti con la storia; proprio perché le macerie, in special modo dopo il 1945, erano divenute effettivamente l'indice storico più attendibile della realtà postbellica. Un'eredità che non poteva essere rifiutata.²⁴

All'indomani della Seconda guerra mondiale, dunque, mezza Europa era ridotta a una distesa di macerie fumanti: e così l'Italia; con una differenza, però, a complicare il quadro, che fu immediatamente chiara a molti degli spettatori di quel disastro. Come riconobbe nitidamente Elio Vittorini sul primo numero del «Politecnico», rispetto alle macerie che ingombravano il suolo del vecchio continente, quelle del belpaese «sono [macerie] di città che avevano venticinque secoli di vita».²⁵ Qui il cortocircuito, le diverse pieghe del tempo che si increspano, confondendosi: in città dalla storia molto antica, dove ancora erano esibite dalle rovine del passato, ora il presente sgomitava per trovare il suo posto sotto forma di macerie.²⁶ Una convivenza che si impone non solo per stratificazione verticale, secondo un'ottica diacronica, ma per aggregazione orizzontale, imponendo una violenta simultaneità: solo a pochi passi di distanza, edifici distrutti vecchi di duemila anni o di pochi mesi. Rovine e macerie, le une accanto alle altre, senza soluzione di continuità.

Eppure, emerse in alcuni scrittori l'intenzione di sancire una linea di confine, un limite, prima che l'inerzia del futuro annullasse ciò che era stato del presente di guerra, trasformandolo in passato informe (ovvero, traducendo le macerie in rovine); risultava cioè necessaria l'istanza di far durare ancora un poco di più questi frantumi, mostrando a tutti quello che Natalia Ginzburg aveva chiamato nel 1946 «l'altro volto della casa, il volto atroce della casa crollata».²⁷ Occorreva insomma dare tempo al tempo, permettere a ciò che era andato distrutto durante la guerra di permanere, per continuare a raccontare la propria storia.

²⁴ Cfr. A. Cortellessa, *Eredità del fascismo*, in «Antinomie», 28 ottobre 2022, <https://antinomie.it/index.php/2022/10/28/eredita-del-fascismo/> (ultimo accesso: 12/9/2023).

²⁵ E. Vittorini, *Una nuova cultura*, in «Il Politecnico», 29 settembre 1945. Traggo la citazione da M. Borelli, «Il Politecnico» di Vittorini, Roma, Oblique studio, 2011, p. 5. Per dirla con Alain Schnapp, già dal XII secolo «on peut considérer qu'à Rome les ruines sont enfin domestiquées» (A. Schnapp, *Une histoire universelle des ruines* cit., p. 257).

²⁶ Sulla differenza fra rovine e macerie si veda la riflessione di B. Maj, *Idea del tragico e coscienza storica nelle "fratture" del Moderno*, Macerata, Quodlibet, 2003, pp. 15-29, sviluppata poi da E. Pirazzoli, *A partire da ciò che resta* cit., specialmente alle pp. 120-148; cfr. inoltre la prospettiva di G.P. Jacobelli, *Al fuoco! Per una Critica della Ragione monumentale*, Roma, Luca Sossella, 2020, p. 201; si vedano infine, come limpida esemplificazione della differenza fra rovine e macerie, i due testi contigui *Nota e Niente mimesi, nessun incanto* di A. Anedda, *Geografie*, Milano, Garzanti, 2021, pp. 96-97.

²⁷ N. Ginzburg, *Il figlio dell'uomo* [1946], in Ead., *Opere raccolte e ordinate dall'autore*, a cura di C. Garboli, Milano, Mondadori, 1986-87, vol. 2, pp. 836-837.

L'aveva capito bene Dino Buzzati in un articolo apparso sul «Corriere della sera» il 7 maggio 1948,²⁸ quando espresse un appello che, altrove, fu colto con diversa urgenza e immediatamente attuato;²⁹ la proposta di Buzzati era semplice: «prima che le case rovinare dalla guerra siano tutte rimesse in sesto, perché non sceglierne una e salvarla dalla ricostruzione, conservarla invece com'è stata ridotta dalle bombe, pochi moncherini di muri con in mezzo i mucchi di macerie». ³⁰ Questo perché «la sconvolta casa» significa per tutti «un conto sempre aperto da saldare», sicché, vedendo i ruderi, «basterà un minimo di coscienza perché ci si senta debitori, un debito che non ha rimedio perché le obbligazioni con i morti hanno scadenza all'infinito»; o, meglio, il debito sarà estinto giusto allorquando la gente non riuscirà più a ricordare l'epoca e la causa di quelle macerie, confondendole, appunto, con le rovine (un «bambino chiederà: "Che cosa sono questi sassi?". "Delle rovine – risponderà il padre malsicuro – rovine dell'epoca romana". "No no – dirà un passante avendo udito – più vecchie ancora dei Romani"). Ecco, l'imperativo: far resistere i resti. Su un versante collaterale, pur ammettendo la scandalosa innocuità delle macerie («c'è un problema della città, di cui appaiono l'ossa, la vita interna, il meccanismo. Esse si stendono sotto il sole come animali che mostrano, attraverso le ferite, le interiora aperte»), Carlo Levi riconosceva però le possibilità che queste nuove forme di vecchi edifici generavano giustappunto sul piano cronologico («spazi vuoti avvicinano cose lontanissime, fanno saltare secoli di storia»): alle «stratificazioni naturali» degli stili architettonici del passato si aggiungevano ora le «rovine della guerra». ³¹

E tanti altri furono gli scrittori che, dopo il 1945, in Italia, fecero i conti con l'eredità della guerra, rappresentando sulla pagina, per trattenerne la traccia, ciò che presto o tardi sarebbe scomparso dall'orizzonte, deglutito dal bisogno collettivo di voltare pagina.

Da nord a sud, il panorama della penisola per anni è rimasto invariato: una sterminata distesa di macerie. Dalla Milano di Quasimodo, con i suoi «mur[i] crivellat[i] di mitraglia», città che «è morta, è morta», nella

²⁸ Cfr. P. Giovannetti, *Paura di ricostruire. Buzzati e la Milano del dopoguerra*, in *Milano e la memoria: distruzioni, ricostruzioni, recuperi*, a cura di P. Giovannetti, S. Moretti, Milano-Udine, Mimesis, 2020, pp. 51-79.

²⁹ Si veda il caso di Oradour-sur-Glane (cfr. A. Tarpino, *Geografie della memoria. Case, rovine, oggetti quotidiani*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 133-177 e, più in generale, C. Woodward, *Tra le rovine* cit., pp. 189-204). Caso analogo, in Italia, fu quello di San Pietro Infine.

³⁰ Questa e le citazioni seguenti provengono da D. Buzzati, *Una casa almeno resti sinistrata*, in «Corriere della sera», 7 maggio 1948, leggibile ora qui: <https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/5d88e38e-ee84-4258-919b-1be899a80939/Articolo+Buzzati+-+maggio+48+.pdf?MOD=AJPERES> (ultimo accesso: 12/9/2023).

³¹ C. Levi, *La città, in Dopo il diluvio. Sommario dell'Italia contemporanea*, a cura di S.S. Nigro, Palermo, Sellerio, 2014, pp. 39-44: pp. 40 e 42.

quale il poeta cerca ancora «un segno che superi la vita [...] fra le tombe di macerie»,³² ma anche di Raboni, che rievoca «immagini della città oscura, della città sbranata»,³³ lui che, di trent'anni più giovane di Quasimodo (classe 1901), all'epoca dei fatti era ancora un bambino, a cui però rimase impresso a fuoco quel «profluvio di rovine»;³⁴ alla Genova di Caproni, «tutta tetto. / *Macerie. Castelletto.* [...] Genova di lamenti. / *Enea. Bombardamenti*»;³⁵ dal paesaggio fiorentino, dove Palazzeschi «non tarda a scoprire dei vuoti nel complesso delle città, come alle prime parole si scopre il vuoto di alcuni denti in una bocca»,³⁶ con la Firenze «assorta nelle sue rovine» vista da Saba «nel mille / novecentoquarataquattro, un giorno / di Settembre, che a tratti / rombava ancora il cannone»,³⁷ quella stessa Firenze che a Emilio Cecchi era parsa un «calcinato ossuario» di «deforme tritume»;³⁸ al paesaggio romano: quello della Roma di Elsa Morante, che da «santa e intangibile» diventa «un terreno rimosso che pareva arato, e che fumava» sul quale si innalzano lugubri «montagne di macerie»;³⁹ o quello dei «turchini / monti del Lazio» nel quale Pasolini si muove «tra le vecchie muraglie» (rovine di una civiltà trapassata) e «le macerie» attualissime (i cascami di una civiltà appena crollata);⁴⁰ o, ancora, quello di area ciociara a cui si rivolge Betocchi «passata appena la guerra, / di polverose rovine, di vuote finestre, / di pietre aguzze tremolanti»,⁴¹ in cui campeggia emblematico un «convento diroccato /

³² Così in vari componimenti raccolti in *Giorno dopo giorno*, del 1947: i versi citati provengono, rispettivamente, da *Milano, agosto 1943*, *Lettera e 19 gennaio 1944*, in S. Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura di G. Finzi, Milano, Mondadori, 1983, pp. 135, 128 e 130.

³³ G. Raboni, *La guerra*, in Id., *L'opera poetica*, a cura di R. Zucco, Milano, Mondadori, 2006, p. 740.

³⁴ G. Raboni, *È in un profluvio di rovine*, *ivi*, p. 1233.

³⁵ G. Caproni, *Litania*, in Id., *L'opera in versi*, a cura di L. Zuliani, Milano, Mondadori, 1998, pp. 173 e 178 (corsivi nel testo). Caproni ha meditato sulle macerie della guerra anche in testi in prosa, ad esempio *Invisibili rovine*, apparso per la prima volta il 12 maggio 1946 sull'«Unità» (ora in Id., *Aria celeste e altri racconti*, Milano, Scheiwiller, 2003, pp. 25-31): in cui si racconta di uno scenario postbellico nel quale campeggia «un illimitato numero di case crollate», «tante case distrutte», e di una città nella quale «era infinito il numero delle rovine» (p. 31).

³⁶ A. Palazzeschi, *Il paesaggio*, in *Dopo il diluvio* cit., pp. 138-143: p. 143.

³⁷ U. Saba, *Teatro degli Artigianelli*, in Id., *Il Canzoniere*, Torino, Einaudi, 1961, p. 23.

³⁸ E. Cecchi, *Tre volti di Firenze* [1953], in Id., *Firenze*, Torino, Aragno, 2017, p. 258.

³⁹ E. Morante, *La Storia*, in Id., *Opere*, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, Milano, Mondadori, 1990, vol. 2, pp. 445, 451 e 452. Mi permetto di rinviare, per un'analisi di questo passo di *La Storia*, a T. Gennaro, *La traccia dell'addio delle cose. Macerie urbane, umane e culturali nel secondo dopoguerra*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2017, pp. 51-54.

⁴⁰ P.P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003, p. 815.

⁴¹ C. Betocchi, *Vino di Ciociaria*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di L. Stefani, Milano, Garzanti, 1996, p. 233; ma si veda, dello stesso autore, anche, con diversa prospettiva, *Rovine 1945*, *ivi*, p. 122.

rifatto» (punto di convergenza fra costruzione antica, distruzione moderna e ricostruzione che confonde il passato e il presente);⁴² o, più sud, lungo il paesaggio fra Roma e Napoli, nel quale, nel 1944, Giorgio Bassani appunta lo sguardo per osservare il medesimo panorama: «Intorno macerie, macerie dappertutto, ardenti nella bianca luce»;⁴³ e, muovendosi ancor più a meridione, è sempre lo stesso scenario che ha visto il Gennaro di *Napoli milionaria!*, viaggiando «paise pe' paise [...] o ncopp' 'a na carretta... o ncopp' 'a nu staffone 'e treno... o a ppede... aggio cammenato cchiu io... che sacrileggio, ama'... paise distrutte»;⁴⁴ e così andando, fino alla Messina raccontata da D'Arrigo in *Horcynus Orca*: in quella «fantasima di città» ridotta come «un grande cimitero sotto la luna»,⁴⁵ «tutta avvalamenti e montagnole di macerie, con la pavimentazione delle strade [...] tutta slabbrata dai crateri aperti dalle bombe»,⁴⁶ il protagonista, 'Ndrja, vede solo la distruzione; e dovunque rivolge lo sguardo, «gli occhi li aveva sempre pieni di macerie».⁴⁷

IV.

«Un'Italia», quella postbellica, «di macerie e di polvere»,⁴⁸ per dirla con Vittorio Sereni: un intero paese occultato dai frantumi, dai resti semidistrutti. E potrebbe continuare ancora a lungo l'elenco delle menzioni, in poesia come in prosa, delle devastazioni belliche che hanno ridotto ai minimi termini il territorio italiano. Tuttavia, vale la pena di soffermarsi rapidamente, per concludere, su quegli autori che, negli anni Quaranta, Cinquanta e Sessanta (vale a dire gli anni in cui le città italiane, e non solo, restarono ingombre dei ruderi urbani non ancora smaltiti), hanno riconosciuto un presente intransitabile, la cui strada era per l'appunto ingombra di quelle macerie che impedivano al tempo di passare.

Bastino qui, per brevità, due casi paradigmatici.⁴⁹

⁴² Così in *Verso Cassino*, *ivi*, p. 236.

⁴³ G. Bassani, *Dove è passata la guerra* [1944], in *Id.*, *Racconti, diari, cronache (1935-1956)*, a cura di P. Pieri, Milano, Feltrinelli, 2013, pp. 316-319: p. 319.

⁴⁴ E. De Filippo, *Napoli milionaria!*, in *Id.*, *Teatro*, a cura di N. De Blasi e P. Quarenghi, Milano, Mondadori, 2005, vol. 2, *Cantata dei giorni dispari*, t. 1, p. 116.

⁴⁵ S. D'Arrigo, *Horcynus Orca*, Milano, Mondadori, 1975, p. 1222: «Il viale principale, che [...] una volta era grande e spazioso, ora, ai due lati, era tutto ingombro di mucchi di macerie e nel mezzo aveva un passaggio che pareva il letto secco di un fiume».

⁴⁶ *Ivi*, p. 1225.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ V. Sereni, *Saba*, in *Id.*, *Poesie e prose cit.*, p. 184.

⁴⁹ Altri casi eloquenti (che qui non è possibile trattare) sarebbero per esempio quelli di Zanzotto e Pasolini.

Nella raccolta *Il passaggio d'Enea*, pubblicata nel 1956, Caproni elegge giustappunto l'esule troiano, «solo nella catastrofe», quale emblema di un presente «che in spalla / un passato che crolla tenta invano / di porre in salvo»,⁵⁰ perché quella che il poeta racconta è proprio una transizione, un *passaggio* epocale (come chiarisce infatti il titolo della silloge, compiuto peraltro da chi fugge dalla distruzione di Troia verso un futuro non ancora certo): e lo spiegano bene i versi delle *Stanze della funicolare*, il componimento che elegge a vessillo il mezzo di trasporto capace di muoversi sopra la città, sopra i suoi resti, per cercare di superarli; tant'è che la funicolare diventa, nel testo, «arca» di salvezza su cui viaggiare «di detrito in detrito», su quel panorama devastato che arriva però a lambire anche i cieli – «fra le rovine d'aria»,⁵¹ con esplicito riferimento virgiliano – decretando così l'inaggrabilità dell'eredità bellica.

Con maggiore affondo, la riflessione di Raboni, nelle due opere in cui torna a fare più drasticamente i conti con la guerra vissuta nei suoi primi anni di vita: *Versi guerrieri e amorosi* (1990) e *Barlumi di storia* (2002). Nella prima raccolta l'operazione è chiara sin dall'apertura del libro, che si inaugura con un breve testo in prosa nel quale si inseguono momenti diversi del tempo che insistono però sul medesimo plesso storico, quello della guerra: le date relativamente occultate sono quelle del 10 giugno 1940, dell'agosto del 1943 (il mese dei bombardamenti di Milano: il primo, nella notte tra il 7 e l'8) e del 25 aprile 1945. Spartiacque icasticamente memorabile, scelto non a caso come emblema d'apertura della silloge, è proprio un edificio – il Teatro alla Scala, colpito dalla Royal Air Force la notte tra il 15 e il 16 agosto 1943 –, evocato nel tempo precedente al suo bombardamento, e che appare però come immagine al negativo, cioè come qualcosa che ora non è ma che presto sarà distrutta («nella facciata del teatro non si vede una sola crepa»)⁵²

⁵⁰ G. Caproni, *Il passaggio d'Enea. 2. Versi*, in Id., *L'opera in versi cit.*, p. 155.

⁵¹ G. Caproni, *Stanze della funicolare. 2. Versi*, *ivi*, pp. 137 e 139. Il riferimento virgiliano è quello dal primo libro del poema: «Disiectam Aeneae toto videt aequare classem, / fluctibus oppressos Troas caelique ruina [Vede la flotta di Enea dispersa per tutto il mare, / e i Troiani oppressi dai flutti e dalla rovina del cielo]» (Virgilio, *Eneide*, trad. it. L. Canali, Milano, Mondadori, 1991, pp. 128-129). Possibile che proprio questi versi avesse in mente Paul Celan in *Ein Lied in der Wüste*, quando parla di «macerie dei cieli», «Trümmern der Himmel» (P. Celan, *Poesie*, a cura di G. Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1998, p. 6, dove però è tradotto «cieli in frantumi»)?

⁵² Cfr. G. Raboni, *L'opera poetica cit.*, p. 755. Si tratta del paradosso già compiuto da Hubert Robert nel 1796 con il suo quadro della Grand Galerie del Louvre, a quei tempi ancora in allestimento, trasformata dal pittore francese in un palazzo in rovina, con un cortocircuito temporale che trasforma il non ancora (l'edificio in costruzione) in non più (l'edificio distrutto); un'operazione non dissimile sarà quella di Joseph Michael Gandy, che nel 1830 rappresenta il palazzo della Bank of England come una distesa di rovine: cfr. V. Curzi, *Conquistare il paesaggio: la pittura di paesaggio e le rovine*, in *La forza delle rovine cit.*, pp. 72-89; pp. 82-83. Il paradosso sarà poi ripreso da Sebald, in *Austerlitz*, all'interno della stazione di Liverpool

– difatti una foto dello stesso teatro, ma stavolta sventrato, campeggerà, una decina d’anni più tardi, sulla copertina del volume di Raboni *Alceste o la recita dell’esilio*. E a seguire, nei testi in versi, compaiono un «cimitero / d’ossa infrante e radici dissepolte», «crateri», «brandelli di insulse primavere», «giorni mitragliati», «oltraggio / dei vetri sconquassati dal passaggio / di fortezze volanti oltre le nubi», «un muro / smozzicato»⁵³ – fino alle *Reliquie arnaldine*, terza e ultima sezione composta, oltre che dalla magnifica versione della celebre sestina del *miglior fabbro*, proprio di «frammenti» (come chiama Raboni i versi estrapolati dalle canzoni di Arnaut Daniel),⁵⁴ ma stavolta della tradizione poetica medievale.

D’altronde, Raboni è stato instradato alla composizione di *Versi guerrieri e amorosi*, per sua stessa ammissione, da una citazione di Goethe, posta a esergo della seconda sezione della raccolta, che va presa come una dichiarazione di intenti: «Bisogna confessare che ogni poesia converte i soggetti che tratta in anacronismo».⁵⁵ E proprio anacronisticamente Raboni si rivolge al passato per lui ancora presente, specialmente nella successiva raccolta *Barlumi di storia*, la cui quinta e ultima sezione si apre stavolta, non meno programmaticamente, con l’immagine – già menzionata – di un «profluvio di rovine» (qualche pagina dopo si ricorderà ancora di Milano «in quel primissimo dopoguerra / con più macerie che case»),⁵⁶ un componimento in cui, ha commentato Rodolfo Zucco, si verifica la «serie di visitazioni agli incroci della storia individuale con la Storia del mondo al tempo dell’infanzia»;⁵⁷ a questa poesia segue la breve prosa che rievoca ancora una volta il primo bombardamento di Milano «quel giorno

Street, quando l’autore non riesce a capire se si trova «all’interno di una rovina o di un edificio ancora in costruzione» (W.G. Sebald, *Austerlitz* [2001], trad. it. A. Vigliani, Milano, Adelphi, 2013, p. 149); ovvero, è quello che Derrida ha chiamato il «futuro anteriore della [...] rovina» (J. Derrida, *Lettera a Peter Eisenman* [1989], in Id., *Adesso l’architettura*, trad. it. F. Vitale e H. Scelza, Milano, Scheiwiller, 2008, pp. 201-217: p. 212: «ogni architettura [...] porta in se stessa, in modi ogni volta originali, le tracce della sua distruzione a venire, il futuro anteriore della sua rovina»). Ai tempi di Robert, però, guardando il presente il pittore aveva intravisto un futuro possibile, l’abbaglio di uno scenario di là da venire, mentre lo scrittore tedesco – pur avendo superato lo spartiacque epocale del 1945 – rivolgendosi al suo presente non poteva non riconoscere negli edifici in ricostruzione, come in filigrana, le rovine di quel tempo di guerra, concluso eppure mai davvero passato.

⁵³ *Ivi*, pp. 760, 761, 767, 769, 781.

⁵⁴ *Ivi*, p. 792.

⁵⁵ *Ivi*, pp. 758 e 1640. Le considerazioni su macerie e anacronismo acquisiscono ulteriore profondità se messe a sistema con la riflessione di Reinhart Koselleck sulla «contemporaneità del non contemporaneo» (R. Koselleck, *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici* [1979], trad. it. A. Marietti Solmi, Genova, Marietti, 1986) e con quella, più recente, relativa alla «negazione della coevità» di J. Fabian, *Il tempo e gli altri. La politica del tempo in antropologia*, Napoli, L’ancora del Mediterraneo, 2000.

⁵⁶ *Ivi*, p. 1243.

⁵⁷ *Ivi*, dall’*Apparato critico* del «Meridiano», p. 1769.

d'ottobre del '42»:⁵⁸ e proprio sul finire di questo testo (dopo il tentativo di «salvare nell'emergenza una continuità almeno nominale fra presente e passato» – e quindi «“in campagna”» e non «“sfollati”» preferiscono dirsi i membri della famiglia di Raboni), affiora l'idea che rilancia, mostrando quanto sia stato oramai metabolizzato, il mandato di Goethe: quella cioè di un tempo che può essere percorso anche *à rebours*: «Non si doveva per forza percorrerla in salita, la strada verso Santa Maria del Monte [...]; una volta arrivati lassù avremmo fatto il percorso in discesa e, naturalmente, a ritroso. La storia, quelle volte, diventava un'altra».⁵⁹

E più complicata ancora si farebbe la storia se si considerassero ora le traiettorie dei poeti italiani oltreconfine, con la scoperta che il panorama di macerie nel quale si trovavano si estendeva ininterrottamente anche al di fuori d'Italia: è il caso di Zanzotto a Vienna⁶⁰ o di Sereni in Germania:

Tra quanto resta di macerie
e tutta questa costruenda roba
in vetro cemento acciaio
bel posto per riunioni e incontri.⁶¹

V.

Proprio il paese che aveva provocato la più grande e concentrata produzione di macerie della storia umana, ossia la Germania nazista, che con la Seconda guerra mondiale condannò buona parte d'Europa a ridursi a una distesa sconfinata di frantumi, nelle intenzioni del suo Führer e dell'architetto che ne aveva accompagnato i deliranti progetti, sarebbe dovuto sorgere per ironia della sorte seguendo una precisa «legge delle rovine». Secondo Albert Speer, infatti, «le costruzioni moderne sono indubbiamente poco adatte a creare quel “ponte di tradizione”» capace di collegare il presente al futuro, potere che invece risiede nei «monumenti del passato» in virtù del «valore che un edificio può avere visto come rovina».⁶² La *Theorie von Ruinenwert*, che tanto infiammò Hitler, era stata ideata pensando a un piano urbanistico che avrebbe costruito «edifici capaci di eguagliare, in pieno sfacelo, dopo centinaia (anzi, secondo il

⁵⁸ *Ivi*, p. 1236.

⁵⁹ *Ivi*, pp. 1236-1239.

⁶⁰ A. Zanzotto, *A Vienna* [1955], in Id., *Luoghi e paesaggi*, a cura di M. Giancotti, Milano, Bompiani, 2016, pp. 186-197.

⁶¹ V. Sereni, *Revival*, in Id., *Poesie e prose cit.*, p. 262; cfr. inoltre *Lopzione*, *ivi*, pp. 707-737.

⁶² A. Speer, *Memorie del Terzo Reich* [1969], trad. it. E. e Q. Maffi, Milano, Mondadori, 2007, p. 67.

nostro metro, migliaia) di anni, i monumenti romani»: ⁶³ edifici, dunque, pensati in anticipo come potenziali rovine. Non dovettero però passare millenni, e neppure secoli, affinché si presentasse lo spettacolo prefigurato romanticamente da Speer; ma i resti delle costruzioni distrutte non si trasformarono in rovine da ammirare, perché nessuno o quasi volle mantenerne traccia. Furono, più semplicemente, macerie da smaltire – che ingombrarono per anni e anni l'orizzonte tedesco (come quelle di tutto il vecchio continente), contaminandolo. ⁶⁴

Se il Novecento – come ha notato Marco Belpoliti ⁶⁵ – si è chiuso con due crolli dall'impareggiabile rilievo mediatico, quello del muro di Berlino ⁶⁶ e quello delle Twin Towers (quest'ultimo vero e proprio «monumento di un apocalisse urbana»), ⁶⁷ il nuovo millennio non ha smesso di produrre macerie. Dopo la Corea e il Vietnam, l'Iraq, l'Afghanistan, i Balcani, la Serbia e ora l'Ucraina (per restare nel raggio corto dell'orizzonte occidentale). Sembra proprio non esserci fine a questa catena interminabile di distruzione, anche se una fine possibile, per l'umanità del futuro, potrebbe essere quella ventilata da Wallace Stevens: aspettare fino quando non ci sarà più niente da distruggere, aspettare «until we go / To picnic in the ruins that we leave». ⁶⁸

⁶³ *Ibidem*. Anche il regime fascista, in Italia, sorge a partire dalle macerie, quelle dovute agli interventi edilizi di Roma documentate, dal 1936, da Mario Mafai nella sua serie pittorica *Demolizioni*: cfr. D. Fortuna, *Paesaggi di rovine nelle arti figurative del Novecento*, in *La forza delle rovine* cit., pp. 90-103.

⁶⁴ Cfr., allargando la prospettiva ai resti non solo urbani ma umani, M. Pollack, *Paesaggi contaminati. Per una nuova mappa della memoria in Europa* [2014], trad. it. M. Maggioni, Rovereto, Keller, 2016; si vedano inoltre, per arricchire il quadro, le riflessioni di P. Violi, *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani, 2014.

⁶⁵ M. Belpoliti, *Crolli*, Torino, Einaudi, 2005.

⁶⁶ Per un suo componimento dedicato ai fatti del 1989 che si trova sulla pagina datata 18 gennaio di un'agenda del 1993, Giovanni Giudici aveva pensato di sigillare la poesia con una rima emblematica quanto, a ben vedere, utopistica: «Il prima che ci porta a questo poi // Mi condusse il mio prima a questo poi / Rima: fine – rovine» (Centro Apice, Fondo Giovanni Giudici, s. 6.5, b. 13, UA 32 – leggo i versi dalla tesi di dottorato di Carlo Londero, *Edizione genetica e studio critico della raccolta di versi Empie stelle (1993-1996) di Giovanni Giudici (1924-2011)*, con particolare riferimento alla sezione *Creusa*, a.a. 2015/2016, appendice II, p. 312; cfr. sul tema anche G. Giudici, 1989, in Id., *I versi della vita*, a cura di R. Zucco, Milano, Mondadori, 2000, p. 927: «E quando per soccorso di memoria / Otto e Nove – sussurro – l'anno che Tutto è successo / Primo pensiero è che anch'io un patatrà / Il mio Ottantanove l'ho appreso // Da allora e ancora ai miei futili eventi / Fedi usurpate mischiando e miserie / Crollato un muro altri muri altri stenti / Nella mia testa ammucciando macerie»).

⁶⁷ G.P. Jacobelli, *Al fuoco!* cit., p. 11.

⁶⁸ W. Stevens, *Dutch Graves in Bucks County*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di M. Bacigalupo, Milano, Mondadori, 2015, p. 502.