IN CERCA DELLA MEMORIA:
OGNI PROMESSA DI ANDREA BAJANI

ALESSANDRO MARTINI

Abstract. Quali rischi corre una società incapace di ascoltare i propri testimoni, che li lascia scomparire quasi distrattamente? Che cosa accadrà quando sarà partito anche l'ultimo testimone di un'epoca e degli eventi che l'hanno segnata? Sono alcuni dei quesiti che strutturano la riflessione di Andrea Bajani in *Ogni promessa* (2010), romanzo incentrato sul vuoto lasciato dalla scomparsa dei testimoni e sul percorso necessario per traghettare nel presente il loro lascito in maniera consapevole e produttiva. La scelta della postura adatta di fronte a tale perdita non è tuttavia scontata, e richiede un percorso di accettazione ed elaborazione del lutto: senza di esso non rimane altro che un fragile e sterile ripiego verso l'intimo, su cui è impossibile costruire un avvenire. Attraverso la storia di Pietro e di suo nonno reduce del corpo di spedizione italiano in Russia del 1943, Bajani tratteggia questo cammino in bilico tra pubblico e privato, al termine del quale ci si può riappropriare del presente proiettandosi verso un futuro nuovamente immaginabile.

Il confronto diretto e non mediato con i testimoni di un evento storico e con la memoria di cui essi sono depositari è reso possibile durante un periodo limitato nel tempo. Il passaggio degli anni e la scomparsa dei protagonisti degli avvenimenti portano con sé numerosi quesiti sul ruolo della testimonianza nella perpetuazione di quanto accaduto, obbligando a ripensare il passato e ciò che di esso è stato tramandato. Il trattamento del ricordo e della materia memoriale da parte di chi rimane diviene oggetto di interrogazione: "Una volta che le voci testimoniali di un evento scompariranno che cos'avremo in mano? Come elaboreremo quel vuoto? E allo stesso tempo come rifletteremo?" (Bidussa 5). Misurarsi con queste domande, esercizio essenziale per una società che tenti di abbracciare il passato proiettandolo in maniera consapevole e produttiva nel presente, senza cadere in sua museificazione — o peggio scivolare verso l'indifferenza —, impone di fare i conti con un vuoto incolmabile, una mancanza che mette la comunità dei vivi di

fronte a responsabilità inedite. In effetti, come spiega David Bidussa a proposito dei testimoni della Shoah, dopo la scomparsa dell'ultimo di essi prenderà avvio la dimensione della "postmemoria" (18 e segg.), ovvero un'epoca segnata dall'assenza di un segno vivo del periodo in questione, che richiederà la capacità di interpretare le fonti fino a quel momento accumulate, elaborandole. A quel punto, quando cioè i testimoni cui attingere saranno scomparsi, e diventerà quindi necessario considerare le storie e i ricordi da essi lasciati in quanto documenti, ci si verrà a trovare sullo spartiacque tra Novecento e attualità: potrà allora avvenire il passaggio tra queste due diverse temporalità.

Oltre che storiografico, il problema appena tratteggiato ha una pertinenza in campo letterario; tuttavia la questione si pone nei due diversi ambiti secondo coordinate solo in parte condivise e sovrapponibili: laddove lo storico si confronta, dagli anni Cinquanta del Novecento, e in modo particolare a partire dal processo ad Adolf Eichmann (Gerusalemme, 11 aprile — 15 dicembre 1961), con l'incorporazione della dimensione testimoniale nella scrittura della storia (Bidussa 116),¹ trovandosi di conseguenza a dover fare i conti con l'articolazione, evocata da Pierra Nora, tra quest'ultima e la memoria (citato da Bidussa 117–118), il romanziere dal canto suo si interroga sulla tipologia retorica di testo più adatta a rendere conto di un evento di cui egli è stato attore (diario o memoria, racconto o romanzo?), e sul valore — o meno — dell'esperienza diretta quand'essa diventi fondamento della pagina scritta.

Su questi ultimi due punti in particolare si pronuncia Beppe Fenoglio in un passo dell'Ur *partigiano Johnny* che vede protagonista Marino, un partigiano immortalato nell'atto di fissare sulle pagine di un taccuino il proprio percorso nelle bande autonome.² Sua intenzione è pubblicare un libro basato sugli appunti raccolti durante la guerra. La verosimiglianza della situazione (molti protagonisti

¹ Per una riflessione sulla produzione testimoniale, sull'evoluzione della figura del testimone, e sul posto della testimonianza nella narrazione della storia, cfr. Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*.

² Ur *partigiano Johnny* è titolo editoriale che si deve al gruppo di ricerca coordinato da Maria Corti impegnato nell'edizione critica fenoglianica (Fenoglio, *Opere*), e che indica il testo redatto da Fenoglio in lingua inglese ("fenglese," secondo la fortunata espressione coniata da Eduardo Saccone) presumibilmente negli anni Cinquanta, avente come soggetto le avventure del protagonista Johnny durante gli ultimi mesi della Resistenza. Tale frammento acefalo sarebbe l'unico superstite di una primitiva redazione in inglese della vicenda di Johnny a cavallo tra la fine degli anni Trenta e la Liberazione, da cui sarebbero in seguito scaturiti *Primavera di bellezza* e *Il partigiano Johnny*.

della Resistenza italiana hanno preso nota degli eventi e hanno pubblicato una raccolta di memorie nell'immediato dopoguerra)³ diviene per Fenoglio spunto di riflessione poetica: nelle pieghe di un dialogo dal marcato sapore meta-letterario, Marino illustra le ragioni del suo agire a Johnny, trasparente *alter-ego* dell'autore, e personaggio che fa prova di una riflessione matura e misurata sul fatto letterario. Johnny non condivide l'approccio del compagno alla scrittura e ribatte affermando che "The book of books on us will be written by a man is yet unborn, the woman will bear him in womb is not yet more than a baby now, growing in the midsts of our reports" (Fenoglio 242–43). Prendendo le mosse da una considerazione estetico-letteraria, motivata forse dalla paura di essere frainteso come l'ennesimo memorialista di guerra, e che proprio per questo insiste sulla necessità di elaborare un senso profondo, al di là della resa documentaria immediata, da dare a una stagione della storia che l'autore, in quanto protagonista degli eventi, sente sfuggirgli, il brano fenogliano adombra proprio la questione del passaggio del tempo, e del giusto posizionamento che uno scrittore deve tenere di fronte a esso e a quanto esperito. La riflessione di Johnny, scritta da un uomo che è stato partigiano e non ha cessato, nonostante le convinzioni veicolate dal suo doppio letterario, di comporre racconti e romanzi di argomento resistenziale alla ricerca del "libro dei libri," evidenzia il bisogno autoriale di una presa di distanza dall'esperienza vissuta. Quasi che l'essere stato protagonista di un evento comportasse una difficoltà supplementare: quella di superare una sua rappresentazione diversa dalla cronaca, limitata in quanto incapace di prendere le necessarie distanze dal contesto immediato, soffocante ogni possibile aspirazione all'universalità.

Se si segue la suggestione fenogliana, bisognerà allora attendere il periodo della postmemoria per una scrittura capace di sottrarsi efficacemente a un uso sterile e inerte dell'esperienza; è solo dopo l'«ultimo testimone» — sembra dire Johnny/Fenoglio — che la letteratura potrà aspirare a un ruolo di rilievo nell'elaborazione e nella trasmissione di quanto accaduto, grazie a un autore che non abbia alcun contatto con la materia storica al centro della sua opera. Ed è proprio un libro sul tempo che sfilaccia il legame con i testimoni, sul vuoto lasciato dalla loro morte, sulla memoria e la sua narrazione, e sul passaggio di consegne generazionale, quello che Andrea Bajani dà alle stampe sotto il titolo *Ogni promessa* (2010). Scritto da un autore nato nel 1975, la cui anagrafe sembra coincidere

³ Tra i numerosi scritti che incorporano al proprio interno il diario redatto nei giorni di guerra si possono citare i casi di Dante Livio Bianco (*Venti mesi di guerriglia partigiana nel cuneese*), Pietro Chiodi (*Banditi*), Ada Gobetti (*Diario partigiano*), Nuto Revelli (*La guerra dei poveri*).

casualmente con quella dettata da Fenoglio, il romanzo di Bajani è opera di uno scrittore che non ha vissuto in prima persona gli eventi storici evocati, in questo caso la spedizione del Regio Esercito italiano sul fronte orientale nel corso della Seconda Guerra mondiale (l'8a Armata Italiana in Russia — ARMIR). Attraverso la guerra, scelta nel caso di Bajani come in quello di Fenoglio perché in grado di inscrivere l'esperienza individuale all'interno di quella collettiva, l'autore si interroga sul tempo umano e sul tempo della storia, cercando di misurare la portata politica del gesto memoriale e i danni causati nel corpo sociale dalla rottura del legame tra generazioni e dal mancato ascolto del ricordo.

In effetti, di fronte al passaggio della storia con i suoi crediti e i suoi debiti, le sue grandezze e le sue miserie, le sue gioie e i suoi drammi che sono innanzitutto privati ma ovviamente anche pubblici, allo stesso tempo locali e universali, Bajani sottolinea la necessità della parola e della sua condivisione: un'eventuale fuga nella dimensione intima si rivelerebbe inadeguata di fronte all'enormità della sfida da raccogliere, e apparirebbe perciò in tutta la sua debolezza e insufficienza. Il romanzo prende allora le mosse proprio dalla volontà di mettere in guardia contro il rischio di un comodo richiudersi in sé e nel proprio nucleo familiare, in una sorta di vuoto pneumatico insensibile alle scosse della storia, in favore di un percorso personale che fagocita, escludendola di fatto, la dimensione collettiva dell'esistenza.

Ogni promessa si apre su una coppia, Pietro e Sara, fresca di trasloco in un nuovo appartamento. La tensione che si delinea fin dal principio è tra i due giovani da una parte e il mondo dall'altra. Il desiderio di un'interazione con i nuovi vicini si mescola alla difficoltà di misurarsi con loro:

Eravamo appena arrivati in quel palazzo, il trasloco era stato abbastanza sbrigativo, e come tutti i traslochi era stata un'audizione, i condòmini che ci guardavano dalla finestra e noi che cercavamo di non dire e non fare niente che potesse infastidirli, volevamo subito essere accettati. Così all'inizio sul balcone mettevamo solo fiori molto appariscenti, stendevamo i vestiti migliori, e ci mostravamo sempre la più affiatata delle coppie. (Bajani 3)

I termini dell'opposizione (noi e mondo) appaiono polarizzati, il primo maldestramente alla ricerca di un contatto con il secondo, e di un modo di entrare a far parte di una collettività vissuta per il momento unicamente come esclusione:

“Per le scale salutavamo tutti, io che mi presentavo e stringevo le mani dei vicini, e Sara che diceva sempre Noi, perché dire Noi era più rassicurante. E poi perché era romantico, era come rimettersi insieme ogni volta, come scegliersi di nuovo. E infine, e soprattutto, perché Noi era un auspicio” (Bajani 3). Tuttavia, più che al tentativo di contatto con il mondo del condominio, l’auspicio in questione è rivolto alla coppia, e riguarda il suo futuro, il progetto di allargare i confini del Noi grazie a un figlio: non più solo i due innamorati, ma il padre, la madre e un bambino. Tale desiderio apre in direzione del tempo che verrà, compresso in un brano che racchiude in poco più di una pagina tutto l’arco dell’esistenza e le tappe della vita dei due adulti che dicono Noi e dei loro figli:

Dentro il Noi che Sara pronunciava c’era tutta la vita che avremmo fatto insieme [...]. Noi che adesso siamo solo in due ma poi saremo in tre o quattro se non cinque, e vi riempiamo il palazzo di bambini che all’inizio piangeranno un po’, poi usciranno sul balcone [...], poi giocheranno da soli [...], poi li vedrete uscire dal portone per mano alla madre [...], poi li vedrete uscire da soli [...] e gli vedrete cambiar le andature [...], e poi cominceranno a portare a casa i fidanzati e le fidanzate [...], e andranno all’università [...] e li vedrete portare via le loro poche cose in un trasloco [...] e noi, noi madre e noi padre, ci vedrete all’improvviso orfani di figli [...], e poi vedrete delle pance crescere [...] e tutto ricomincerà, e sentirete piangere un’altra volta dentro casa e noi che allora invecchieremo tutto d’un colpo. (Bajani 4–5)

Quello vagheggiato sembra, per coloro che lo propongono, un modello sostenibile che si colloca in uno schema strutturante della società. Tuttavia “un figlio non voleva saperne di arrivare” (Bajani 5): di fronte allo scacco del percorso immaginato, la coppia diventa allora sempre più una forza centripeta potentissima, un buco nero che risucchia tutta la luce e la materia alla sua portata. Comincia così un percorso di ricerca nell’intimo, che è prima di tutto tentativo di individuare ciò che non permette la ripetizione del paradigma: “Ciascuno dei due avrebbe voluto entrarci, negli occhi dell’altro, prima scavalcare e poi buttarsi giù, lasciarsi scivolare lungo i condotti del corpo fino a raggiungere il posto dove tutto si bloccava” (Bajani 8). Il metodo proposto non sembra però maturare soluzioni: la gravidanza rimane un miraggio, senza che se ne conoscano le ragioni. Fin dalle primissime pagine del

romanzo il modello evocato entra in crisi. La scelta dell'autarchia mostra tutti i suoi limiti, poiché in caso di imprevisti porta alla fine fisiologica con il passare del tempo. Una coppia, chiusa come quella di Sara e Pietro nella fortezza dell'intimo, non può funzionare: i destini dei due si separano. Pietro, causa dell'impotenza *generandi* della coppia — Sara rimarrà incinta di un altro uomo — si trova allora da solo a dover fare i conti con un'ingombrante parte di non-detto riguardante il suo passato familiare: come se non si potesse immaginare un avvenire senza prima aver fatto i conti con il bagaglio del vissuto.

In un romanzo in cui la storia personale e privata è anche e forse prima di tutto pubblica e collettiva, l'impossibilità di assicurarsi una discendenza e l'incapacità di confrontarsi con le proprie radici sono da intendersi in quanto riflessioni sulla pertinenza dell'articolazione tra passato e futuro all'interno della struttura sociale. Non è infatti un caso che, lo stesso giorno in cui viene lasciato da Sara, Pietro apprenda la notizia della morte del nonno Mario, vecchio reduce dell'ARMIR. Congedatosi al rientro dal Don, Mario ha trascorso gran parte della vita in una clinica psichiatrica, traumatizzato dalla terribile ritirata dell'inverno del 1942. Ma prima di incominciare a soffrire di disturbi post-traumatici, l'ex-soldato è riuscito a fondare una famiglia, di cui è stato per tutta la vita dopo la Russia il tassello mancante: prima marito, poi padre, infine nonno assente. Mario incarna il non-detto nella vita dei suoi cari, in una famiglia in cui tutti lo avevano, se non proprio rimosso, per lo meno relegato in un cantuccio riposto. Ecco allora che, con la sua morte, Mario scoppia nella vita di Pietro. Dopo il suo personale 'ultimo testimone', incomincia per il ragazzo un lungo, tortuoso e periglioso cammino iniziatico nei meandri opachi del passato, in lotta con un "silenzio contuso" (Bajani 46) che ha avvolto come ovatta la sua vita e quella della sua famiglia. Per uscirne, con l'aiuto della "parola che salva tutti" (Bajani 47), il giovane si troverà nell'obbligo di riannodare un dialogo con quanto accaduto, tessendo nuovamente il legame che si è venuto a spezzare in seguito all'oblio in cui è sprofondata il passato. Appare chiaro che la difficile soluzione della crisi non passerà per un'introiezione rivolta come un auspicio al futuro: la premessa necessaria per una possibile catarsi è una lunga deviazione che permetta di portare il rimosso in superficie.

Sconvolta da questo evento, ma allo stesso tempo da esso resa più consapevole, la vita di Pietro si popola di presenze del passato, fantasmi che si manifestano alla maniera di una foto istantanea, via via sempre più netta: "All'inizio c'era soltanto una sagoma scura [...] poco a poco erano usciti anche i visi, venuti su sulla carta che prima era bianca, Matilde aveva gridato i fantasmi! Sono comparsi come

fossero emersi dall'acqua" (Bajani 20). Il processo di sviluppo fotografico — nel corso del quale un'immagine del passato compare poco per volta su un foglio bianco — ben si adatta a descrivere quanto in atto nella vita di Pietro, intendendo l'elemento acquatico, oltre che concretamente come reagente chimico grazie a cui il passato risale dall'abisso del rullino, come metafora dei meccanismi memoriali.⁴ Bloccato sulla carta, il passato è tuttavia presenza inerte e innocua con la quale non è possibile interagire. A proposito delle immagini ritraenti Mario conservate nei volumi della libreria di famiglia, si legge: "[Mario] lo trovavo sempre lì, sdraiato tra le pagine come se il libro fosse un cespuglio, stare in casa nostra senza farsi scoprire. Mi sembrava un segreto tra di noi, saperlo in casa accovacciato nella libreria che ci spiava mentre mangiavamo" (Bajani 38). Come anni prima nelle trincee russe, Mario è nascosto alla vista dei suoi cari, già quasi cadavere nella loro mente prima ancora di esserlo realmente. Pietro adolescente arriva addirittura a inventarsi la morte del nonno, per non dover spiegare agli amici i trascorsi bellici dell'uomo e giustificare le ferite da essi lasciategli. Tale uno spettro, il reduce parla dal cuore della notte, quando, nel corso di lunghe telefonate con la figlia (la mamma di Pietro), convoca i suoi demoni personali, egli stesso presenza d'oltremondo: "Poi c'era stato un periodo che la notte il telefono suonava. Lo sentivo squillare a lungo dentro il buio, la casa vibrava di quel suono, uno spiffero freddo che ci prendeva tutti" (Bajani 39). Tuttavia, troppo ingombrante per essere tenuto nascosto a lungo, troppo pesante per non venire condiviso, questo segreto di famiglia risale alla luce. È l'unico modo per Pietro di scampare allo scacco esistenziale di cui è vittima. Il primo passo verso il futuro sarà allora per il protagonista il riconoscimento di Mario come entità altra da sé ma costituita della stessa carne, e il successivo distacco da lui. È quanto avviene alla notizia della morte del reduce:

Sono corso in bagno, appena il tempo di arrivarci, far scivolare i pantaloni alle caviglie, e poi una scarica nel water. Sono stato lì seduto a lungo, le contrazioni a morsi feroci sulla pancia, il sudore giù tra le scapole e sulla fronte, le gambe che formicolavano. [...] A un certo punto ho capito che arrivava, una contrazione e sentirlo venire giù lentamente. Finché con un urlo è uscito fuori, prima un pezzo

⁴ In un'altra scena di sviluppo fotografico si ritrova lo stesso richiamo spettrale: "Mario veniva fuori così, poco alla volta, un fantasma che esce dal buio, il suo corpo e la sua faccia che prima si intravedevano solo, poi affioravano in superficie. [...] Poco dopo le foto erano appese a un cordino, sospese come spettri sopra il tavolo della cucina" (Bajani 101).

poi tutto il resto, il corpo di Mario rimasto lì dentro quindici anni, l'istinto di trattenerlo e di lasciarlo andare, respirare. (Bajani 48)

L'immaginata defecazione-parto del cadavere di Mario, ovvero del corpo morto della storia, prigioniero per quindici anni nelle budella del ragazzo, costituisce per Pietro, incapace di avere figli, l'unica discendenza al momento possibile: un parto del passato, non di un erede proiettato verso l'avvenire. Uscito allo scoperto, Mario domanderà adesso l'attenzione di cui è sempre stato privato: d'ora in avanti, suo nipote dovrà dedicarsi a una personale forma di paternità, crescendo e nutrendo ciò che per anni ha tenuto celato in sé, mentendosi come se non esistesse.

Tuttavia, il passato è nato morto: con uno spettro non ci si può confrontare, e le fotografie non bastano. L'occasione per recuperare la storia smarrita nelle nebbie del tempo e nelle involuzioni della follia sembra andata perduta per sempre. Per questo motivo, chi volesse impegnarsi a far riemergere un passato condiviso, in una prospettiva più ampia di quella familiare e secondo un approccio civico motivato dalla necessità di attualizzare quanto accaduto, andrà incontro a un'avventura da affrontarsi necessariamente in compagnia di una guida capace di unire due temporalità che parevano per sempre separate. Ecco dunque spiegata la presenza nel romanzo di Olmo, anch'egli reduce della campagna di Russia, chiamato a rivestire il ruolo di corpo vivo della storia, depositario di parte della memoria di una nazione. In un percorso il cui senso è da ricercarsi lontano dalla semplice coincidenza, Olmo abita nella casa in cui Pietro è cresciuto: si palesa così il legame che unisce la dimensione personale del protagonista e quella collettiva rappresentata dal soldato. Per esempio, durante la prima visita nella sua vecchia casa, è sintomatico il fatto che Pietro si trovi di fronte un appartamento completamente diverso da quello abitato anni prima, modificato da una ristrutturazione che ne ha rimodellato gli spazi. Fuor di metafora, si intende che il recupero di un passato immobile, che prendesse la forma di un appartamento idealmente immutato nonostante gli anni, è illusorio: l'azione del tempo è concreta, i muri cadono ma non scompaiono, vengono costruiti altrove.

Per Pietro, che dopo quello di Mario si trova in presenza del cadavere della sua vecchia casa, quasi un altro essere caro, e che deve perciò sormontare un secondo lutto, si tratta di un'ulteriore prova iniziatica modellata sul confronto con la morte: "Mi aggiravo per quell'appartamento cercando dietro ai muri la mia casa vecchia, non trovarla, sentire come un rantolo dentro. Stavo lì come davanti al corpo di un parente morto, ricomposto dentro la camera mortuaria, guardarlo e

non riconoscerlo, sentirlo morire per la prima volta davvero sotto quello sguardo” (Bajani 56–57). Pietro dovrà essere capace di osservare dietro l'apparenza di un salotto o di una cucina riorganizzata: i muri portanti sono sempre gli stessi, quanto cioè garantisce che il condominio non crolli. Quello che gli viene chiesto, e con lui al lettore, è uno sforzo per sormontare le limitazioni dovute alla comodità e le illusioni della percezione immediata: la memoria e il ricordo non sono automatici; al contrario, si guadagnano attraverso un gesto attivo della volontà; è quanto fa Pietro quando racconta a Olmo la casa della sua infanzia, di dove faceva colazione la domenica mattina, di come il padre si sedesse sul balcone e lui e la madre sul divano. Il passato rivive: “di colpo quelle presenze uscivano dai muri, mia madre, mio padre e io bambino, tutti seduti al tavolo in cucina, o sul divano, a guardare il panorama” (Bajani 57). Se, come sembra, è operante questa facoltà in grado di riavvolgere le lancette del tempo, riportando in vita il passato nonostante un presente mutevole, occorrerà allora nutrire ciò che è stato richiamato nel presente.

Questo dettaglio non sfugge alla madre di Pietro, che ha perso il padre, deperito — o non guarito — per la mancanza di attenzione portata al suo vissuto. La donna incomincia a cucinare quotidianamente per il nuovo amico del figlio, un uomo che rappresenta l'unico legame con un mondo sommerso. Il sostentamento di cui ha bisogno Olmo non è però solo fisico. Interviene in quest'ottica l'azione di Pietro, che sfama il passato con le parole, quelle dei pomeriggi passati insieme a Olmo a parlare della Russia. Nel corso di uno di questi incontri, l'ex-soldato mostra a Pietro la divisa indossata durante la campagna sul Don. Essa è rimasta per anni confinata in un armadio, scheletro vergognoso da nascondere, ennesimo cadavere dimenticato della storia, un disperso in più della disastrosa spedizione militare: “Quando poi [Olmo] richiudeva l'armadio, quel corpo impiccato in uniforme scompariva, come non ci fosse mai stato. [...] Un giro di chiave, e per il resto del giorno se ne stava in mezzo alla stanza come una bara tirata su contro un muro” (Bajani 84). L'unica soluzione per farlo rinascere è attraverso le parole, i discorsi che riportano in vita il tempo in cui dentro quella divisa, dentro quelle divise a migliaia identiche, c'erano uomini che in esse vivevano e in esse morivano:

Io pensavo a tutte le nostre parole, mie e di Olmo, a come poi arrivavano là dentro, dopo aver superato la barriera del legno, lontane, qualche volta sbagliate, trasformate in altro, si infilavano nelle maniche, nelle gambe dei pantaloni, gli gonfiavano prima il petto e le cosce, poi le spalle, il sedere, il sesso, la schiena, come davano forma

a quel vestito vuoto che c'era dentro l'armadio. E pensavo a quando invece non c'ero, quando non parlava nessuno. (Bajani 84)

Riesumata al pari delle altre presenze del tempo andato, l'uniforme viene a trovarsi al centro del passaggio di consegne tra generazioni, che fa ufficialmente di Pietro l'eletto per trasportare la memoria nella contemporaneità. Sarà lui il testimone 'dopo l'ultimo testimone', nel momento esatto in cui Olmo gli chiede di indossare la sua vecchia divisa. Evidentemente allo stesso modo in cui non era semplice ricreare l'appartamento smarrito, così è impegnativo vestire i panni del soldato: la stoffa è ruvida, i calzoni troppo corti, la giacca esageratamente stretta e pesante al punto da far inarcare le spalle. L'atto memoriale non è agevole, né tantomeno comodo o leggero: la rievocazione è causa di irritazioni e dolori; ma indossare l'uniforme del passato, riempirla nuovamente di carne e ossa, rappresenta per Pietro un dovere di fronte al quale non è permesso indietreggiare. Così abbigliato, il giovane viene ritratto in una fotografia che la madre inquadra accanto a quella di Mario soldato in Russia, a voler sovrapporre le due temporalità, quasi che il fatto di aver vissuto un'esperienza trovasse pieno compimento solo se continuato nel presente.

Simbolicamente investito del ruolo di continuatore della memoria rimossa, Pietro è adesso pronto per viaggiare in Russia sulle tracce di Olmo, e visitare i luoghi di cui l'uomo porta testimonianza. Solo così il passaggio di consegne potrà dirsi concluso. Il vecchio soldato rimane in Italia, ma in un certo senso accompagna Pietro. Questi si muove in Russia seguendo una cartina disegnata da Olmo più di sessant'anni dopo i fatti. La produzione di tale documento è costata una fatica tremenda, e in realtà, più che di una cartina, si tratta di un vero e proprio tentativo di duplicazione del mondo, la carta come supporto in grado di contenere l'universo, la tragedia collettiva della guerra insieme ai drammi individuali. Ritratti sul foglio vi sono il paese in Russia dove è avvenuta l'impiccagione di un giovane russo cui Olmo ha assistito, le biciclette appoggiate agli alberi, la gente in piazza, i bambini davanti a scuola. Tutti gli innumerevoli rifacimenti sono presenti nella versione definitiva, più o meno visibili, più o meno cancellati, perché non si può eliminare il mondo e la memoria di esso con un colpo di gomma: "Ma poi Olmo aveva portato via tutti quanti in un'unica passata, le persone travolte dalla gomma, che si era accanita furiosamente sotto la sua mano, e aveva investito uomini, donne e bambini. E però loro stavano ancora lì, resistevano, seppelliti dentro la carta e visibili all'occhio" (Bajani 150–151). La cartina conserva gli strati del tempo,

simile in questo alla mente nella quale si depositano in maniera indifferenziata i ricordi. Proprio all'interno di questo accumulo si inserisce l'azione fondamentale di colui che seleziona i ricordi, salvandone una parte: non tutto sarà recuperabile, e le scelte fatte svelano il loro senso poiché costituiranno il presupposto di un modo produttivo di intendere la memoria.⁵

Pietro tuttavia non sembra ancora in grado di muoversi da solo, impreparato a confrontarsi senza aiuti al passato che troverà presso il Don. Per questo porta con sé la voce di Olmo, mediante un telefono cellulare. Le chiamate tra i due, dal cuore della steppa verso l'Italia, sono in realtà telefonate nel tempo, in grado di riannodare i fili di una temporalità fino a quel momento sfilacciata: "Ero all'altro capo di una telefonata lunga quasi settant'anni, Olmo che telefonava dal 1943, e io che stavo lì in quella piazzola sterrata ai bordi dell'autostrada settant'anni dopo, non poter parlare per non rovinare tutto" (Bajani 171). In queste telefonate Pietro si sente come se stesse chiamando "da dentro gli anni della sua giovinezza [di Olmo]" (Bajani 199). Si aggiunga a questo un altro tassello della ricostruzione catartica del tempo interrotto che coinvolge non solo Pietro ma anche la sua famiglia: quando la madre del protagonista scopre che Olmo abita nella loro vecchia casa (fatto che ignorava fino a quel momento), vengono a fondersi in un percorso fluido di ricordo e di conciliazione con il passato diversi piani temporali, e con essi varie vite ed esperienze; la telefonata fatta da casa di Olmo, con il reduce accanto, suona come se la donna stesse chiamando il figlio non da un luogo dello spazio, bensì da un punto indefinito e impossibile nel tempo: "da un punto mancante di tanti anni fa. In quel punto mancante lei era seduta in cucina, nella nostra vecchia casa, e accanto a lei c'era Mario, mio nonno, un piatto e un bicchiere davanti" (Bajani 239–240). Olmo e Mario, controfigure l'uno dell'altro che si riflettono nello specchio degli anni, appaiono finalmente in parte identificabili; la madre di Pietro è seduta con Olmo come se fosse con il padre, Pietro è smarrito in Russia come il nonno e Olmo prima di lui: le ombre del passato si accorciano, la carne viva della ferita apertasi anni prima sta incominciando il lento processo di cicatrizzazione.

Oltre che da un rapporto sofferto con gli anni andati, i personaggi di Bajani sono accomunati da un vuoto che sembrano poter riempire a vicenda. Come in un puzzle, la società si costruisce incastrando vuoti e pieni: colmando la mancanza

⁵ Cf. Bidussa: "tutto non sarà trattenibile e per mantenere sarà necessario selezionare. [...] la memoria è un atto selettivo e deliberato e non un deposito indifferente di ricordi accumulati nel tempo" (3).

di una parte di passato nella vita di Pietro e della madre, Olmo supplisce al buco lasciato da Mario. Tenacemente attaccato all'oggi, testimone senza figli o una famiglia alla quale passare la propria esperienza, Olmo sembra non voler lasciare questo mondo prima di aver parlato della sua guerra. A tale compito assolve Pietro, orecchio attento ai racconti del soldato. Mario, quanto a lui, sembra essere la vera vittima della vicenda, l'uomo cui la guerra ha sottratto la famiglia e con essa la possibilità della parola salvatrice in quanto depositaria del passato: il suo sacrificio è tuttavia necessario per l'avvio del percorso di ricostruzione di coloro che restano. I destini dei diversi personaggi sono sigillati in una lunga parentesi fatta di silenzio e durata settant'anni: dapprima paralleli e muti, poi sempre più vicini. La chiave per un dialogo fruttuoso è racchiusa in una loro concezione eraclitea, dove divenire e permanere si oppongono per creare armonia a partire dalla discordia. Affermando sul bordo del Don che "l'acqua di allora non c'era già più da un bel po' " (Bajani 232), la guida di Pietro sembra voler sottolineare l'impossibilità di replicare la stessa esperienza. Pietro lo sa, come ha avuto modo di constatare nella sua vecchia casa.

Oltre che impossibile, la ripetizione identica è inutile: proprio il contrasto tra lo scorrere dell'acqua e il dimorare del luogo e del nome del fiume permette al giovane di trovare l'esatta misura per rapportarsi autonomamente al passato. Non più diminuito dalla mancanza che portava in sé, alleggerito dal peso schiacciante di un passato subito passivamente, il giovane può finalmente camminare da solo; non prima, però, di aver preso definitivamente congedo dalla sua *auctoritas*. Di fronte al fiume, Pietro cammina istintivamente verso l'acqua, fermandosi in riva ad essa, indeciso sul da farsi: a questo punto riceve la telefonata di Olmo. Con il suo sostegno, un soccorso per il momento indispensabile, avanza deciso, lasciandosi cadere in ginocchio e coprire dall'acqua fino al collo. Pietro allunga il telefono, in silenzio affinché il suo interlocutore possa ascoltare il maestoso Don, esattamente come nel 1942. Nessuna parola è necessaria tra i due uomini, idealmente riuniti in una comunione acquatica che si snoda da un capo all'altro del telefono, attraverso l'Europa, a cavallo di due secoli: "Poi non c'è stato nient'altro che questo bagno fatto insieme, respirarci piano come se lo guadassimo insieme durante la notte, attraversare senza farsi scoprire" (Bajani 236). Si intravede di nuovo la compressione delle diverse epoche, la sovrapposizione di più evi, vera costante della concezione temporale del romanzo. Grazie ad essa, Olmo rivive idealmente qualcosa di già esperito, mentre Pietro si cala in un passato non suo, di cui però si appropria gradualmente: il tutto simbolicamente alla presenza tutelare del Don, fiume a un

tempo del presente e del passato, identico a se stesso ma diverso e nuovo a ogni istante. Il viaggio di Pietro acquista ormai un senso definito; Olmo è il passato che deve essere traghettato con fatica nel presente: “E stare lì, il suo fiato dentro il mio orecchio, era come essermelo caricato sopra le spalle, provare a portarlo dall'altra parte del fiume” (Bajani 236). Operazione, questa, non senza rischi; a metà del guado, Pietro incespica in un masso nascosto sotto il pelo dell'acqua, perde l'equilibrio e lascia cadere il telefonino nell'acqua: “Olmo inghiottito in un attimo” (Bajani 236). Tuttavia, sopraggiunta in questo momento del percorso, la perdita non ne compromette l'esito. Per niente fiaccato, Pietro può camminare da solo; il vuoto fragile intorno a cui si era costruita la sua vita è stato oramai riempito, alla fine di un lungo cammino di ricerca. Il passato rappresentato da Olmo al telefono non è perduto per sempre nelle acque russe. Pietro se ne è fatto pienamente carico.

Battesimo laico che segna una seconda nascita, l'immersione nel Don non è senza conseguenze sulla vita di Pietro. Tuttavia, un percorso di recupero del passato che si limitasse alla sfera dell'intimità si rivelerebbe del tutto sterile, non sarebbe altro che l'altra faccia della fuga in direzione del sé che aveva intrapreso in compagnia di Sara. La condivisione è invece il modello da favorire: durante il volo di ritorno in Italia, Pietro lascia simbolicamente cadere sulla terra ciò che ha appreso durante il proprio cammino in Russia, come se si trattasse di ceneri da spargere. E immagina le persone accorrere a guardare quanto da lui lanciato: l'esperienza non ha senso se isolata ermeticamente; tante conoscenze incapaci di comunicare non fanno una società più consapevole. A questo punto, la conclusione del romanzo suona come il vero auspicio per il futuro: ad aspettare Pietro all'aeroporto c'è Sara, pronta a ricominciare con lui e insieme al bambino che la donna aspetta. Ora, e solo ora, Pietro può assumere il ruolo paterno: una posizione per lui vicaria, come vicario è stato il suo essere nipote di Olmo, ma pur sempre paternità. Nello stesso modo in cui, una volta accettata ed elaborata la condizione della post-memoria, si può accedere in piena coscienza alla contemporaneità, così, sorpassate le secche della non-memoria, è permesso immaginare un futuro.

Alessandro Martini, Université de Lyon - Lyon 3 / UMR 5317 - IHRIM

OPERE CITATE

Bajani, Andrea. *Ogni promessa*. Torino: Einaudi, 2010.

Bianco, Dante Livio. *Venti mesi di guerriglia partigiana nel cuneese*. Cuneo: Panfilo, 1946.

Bidussa, David. *Dopo l'ultimo testimone*. Torino: Einaudi, 2009.

Chiodi, Pietro. *Banditi*. 1946. Torino: Einaudi, 2015.

Fenoglio, Beppe. *Ur partigiano Johnny*. A cura di John Meddemmen. Trad. a fronte di Bruce Merry. *Opere* vol. I, tome 1. Dir. Maria Corti. Torino: Einaudi, 1978.

Gobetti, Ada. *Diario partigiano*. 1956. Torino: Einaudi, 2014.

Revelli, Nuto. *La guerra dei poveri*. 1962. Torino: Einaudi, 1993.

Wieviorka, Annette. *L'ère du témoin*. Parigi: Plon, 1998.