

Tommaso Gennaro  
Sapienza, Università di Roma

“Un’ombra divenuta eterna”  
Tracce esposte della memoria di guerra

Abstract

By a comparison between different points of view (above all, artistic and literary), this article aims to show how the conceptualization of time and human bodies have been distraught in the twentieth century, especially because of World War II. The artists and writers analysed are W.G. Sebald, Mathias Énard, Louis Le Brocqy, Claudio Parmiggiani and Roman Opałka.

I.

Fra le tante tremendamente memorabili nell’opera di Primo Levi, spiccano due immagini di atroce icasticità, poste quasi ad apertura e a sigillo estremo della sua parabola di scrittore: la loro carica emblematica è indice attendibile di una tendenza assai più comune; inoltre, anche in virtù dello scarto che porta dalla prima alla seconda, inquadrano con precisione una delle cifre più peculiari della produzione artistica e letteraria del secondo Novecento. La prima immagine compare ne *La tregua* (1963):

Nessuno di noi sapeva chi fosse costui, perché non era in grado di parlare. Era una larva, un ometto calvo, nodoso come una vite, scheletrico, accartocciato da una orribile contrattura di tutti i muscoli: lo avevano deposto dal carro di peso, come un blocco inanimato, e ora giaceva a terra su un fianco, acciambellato e rigido, in una disperata posizione di difesa, con le ginocchia premute fin contro la fronte, i gomiti serrati ai fianchi, e le mani a cuneo con le dita puntate contro le spalle. (1997, I, 309)

La seconda ne *I sommersi e i salvati* (1986):

Le ceneri umane provenienti dai crematori, tonnellate al giorno, erano facilmente riconoscibili come tali, poiché contenevano spesso denti o vertebre. Ciò nonostante, furono usate per vari scopi: per colmare i terreni paludosi, come isolante termico nelle intercapedini di costruzioni in legno, come fertilizzante fosfatico; segnatamente, furono impiegate invece della ghiaia per

rivestire i sentieri del villaggio delle SS, situato accanto al campo. Non saprei dire se per pura callosità, o se non invece perché, per sua origine, era materiale da calpestare. (1997, II, 1089)

In queste pagine, Levi ha mostrato l’esito scandaloso delle pratiche dei nazisti: il totale annientamento dell’individuo, spogliato di ogni cosa, anche di quel corpo che – se nei sopravvissuti, per quanto ancora fisicamente presente, è stato ridotto ai minimi termini dalla violenza corrosiva del lager (al punto da essersi ristretto dentro ai suoi stessi confini) – nei morti è stato al punto annientato da lasciare di sé solo un residuo inconsistente. Ma mentre la “larva” accartocciata presente nella *Tregua* è, accidentalmente, il prodotto di scarto di quella “macchina per ridurre a bestie” (1997, I, 35) orientata al totale annientamento che era il campo, quello che insomma Günther Anders avrebbe definito un “re residu[o] antieconomic[o] di vita” (2003, 254), vent’anni più tardi, nel suo testo-testamento, con algida e lancinante chiarezza lo scrittore italiano esibirà con l’altra immagine, stavolta ben più radicale, qual era il vero prodotto finale di quei luoghi (nonché il lascito più doloroso della Seconda guerra mondiale): solo “cenere”.

Ma una traccia, esigua quanto indelebile, come appunto delle ossa fra la cenere, un resto, dunque, qualcosa – nonostante tutto – rimane. È questo ‘ciò che resta’: dei salvati, ovvero l’“eccezione”, la “minoranza anomala” dei “superstiti [...] toccati dalla sorte”, di chi è tornato a raccontare “per delega”; ma, soprattutto, dei “sommersi”: i “testimoni veri” e “integrali”: cioè “chi non è tornato per raccontare”, “chi ha visto la Gorgone” (1997, II, 1056-7). Un nucleo insopprimibile, per quanto oramai quasi del tutto estraneo all’identità di appartenenza, si radica a resistere. Ed è anche ciò che resiste nella memoria di chi, dopo la guerra, è tornato alla vita o di quanti, nelle generazioni successive, hanno visto riaffiorare lo scempio di quegli eventi senza mai averli vissuti veramente sul corpo (come nel caso dell’*Interminable Uncanniness* nelle seconde generazioni, cf. Gampel 1996). Si tratterà infatti proprio di un’emergenza: un ritorno alla superficie di quanto si credeva il tempo avesse definitivamente cancellato: sommerso, per l’appunto.

2.

Centrale nelle esperienze successive al conflitto mondiale (a partire da quello del 1914-1918) è un’alterazione nella percezione della dimensione spazio-temporale (Kern 1988, 117-66), che cortocircuita il presente di pace con quel passato di guerra la cui eco non smette di risuonare in un futuro sempre più incerto. Che d’altronde il nesso presente-passato, da intendersi tanto temporalmente quanto

spazialmente, sia il nodo essenziale della questione (in parallelo con la codificazione in ambito psicoanalitico del trauma quale paradigma post-bellico per antonomasia) lo si evince chiaramente dall'arte e dalla letteratura che, dopo il 1945, nello scorcio terminale del XX secolo e, con lunghi strascichi, ancora nel XXI, lo hanno spesso emblemizzato, esponendo secondo differenti tipologie espressive la radice del problema. È un dettaglio sintomatico, la cui frequenza si fa spia però di una tendenza tale da non poter passare inosservata.

Sono numerose le ragioni che hanno concorso storicamente a determinare una simile circostanza: ma alla base di questo scarto percettivo che altera i rapporti con lo spazio-tempo dei reduci di quella “guerra-mondo” (Aglan e Frank 2016), che toccò direttamente anche quanti non parteciparono di persona al fronte<sup>1</sup>, fra le tante, possono essere indicate due cause decisive: la presenza prolungata delle macerie sul territorio prima di guerra e poi di pace (Pirazzoli 2010; Gennaro 2017, 13-74) e la percezione della provvisorietà della vita non solo individuale ma collettiva che quel conflitto, più degli altri, aveva indotto (Scarry 1987; Anders 2003, 251-314). È questo proprio in virtù dell'assoluta pervasività di quella che può definirsi, a detta di Gerhard L. Weinberg, “the Greatest War” (1994, 3); il Secondo conflitto mondiale, infatti, a differenza di tutti i precedenti, e proseguendo nel solco tracciato dalla Grande guerra, penetrò direttamente nel tessuto urbano (in specie per merito dei bombardamenti aerei su obiettivi civili, praticati indifferentemente da entrambi gli schieramenti), andando così a portare la violenza degli scontri nelle case come nelle trincee: “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’” (Portelli 1997, 7). Si può anzi sostenere, come hanno fatto molti storici negli ultimi anni, che di guerre mondiali non ce ne furono due, bensì una sola, che durò trent'anni, dal 1914 al 1945, definita di recente da Enzo Traverso “la guerra civile europea” (2008): e ciò in virtù di quell’*“estensione del tempo di guerra”* che, secondo Giancarlo Alfano, ha implicato “una sovrapposizione di situazioni e immagini” (2014, 76) fra i due conflitti che avrebbe spinto la cosiddetta Seconda a portare a termine il “lavoro lasciato a metà” dalla Prima (Kershaw 2016, 398). “Il ricordo della prima campagna bellica dell'era tecnologica”, ha chiarito in proposito Andrea Cortellessa, “assurge insomma a paradigma della *sostanza traumatica del mondo*, e questo sebbene alla Grande

---

<sup>1</sup> I morti civili della Seconda guerra mondiale sono stati, per la prima volta nella storia, superiori a quelli fra i militari: e, per quanto le cifre siano ancora discusse, la stima indica un numero complessivo di vittime pari a circa quaranta milioni, il quadruplo di quelli della Grande guerra (Kershaw 2016, 397-sgg.).

Guerra ne sia seguita un’altra, infinitamente più distruttiva, che ha conosciuto gli orrori assoluti dei bombardamenti strategici e dello sterminio razziale. Come se nella memoria collettiva fosse da sempre sedimentata l’idea di un’*unica lunga guerra* durata trent’anni, che occupi per intero la prima metà del ‘secolo breve’” (Cortellessa 2018, 21).

Il corpo umano e urbano sono al centro della questione. La visione delle macerie innocultabili e la consapevolezza della propria provvisorietà esistenziale sono infatti i connotati dell’orizzonte cognitivo-esperienziale di quanti, nell’immediato post-1945, si ritrovarono a “vivere all’ombra della bomba” (Kershaw 2016, 467): perché, come ha scritto Elena Pirazzoli, “questo nuovo tipo di guerra annulla la forma, la annienta, sia quella del corpo umano, sia quella della città: il corpo viene *disperso*, gli edifici e la stessa articolazione urbana vengono cancellati, ridotti a segni sul terreno, percepibili solo dall’alto, come nelle sezioni archeologiche” (2010, 123). Uno spazio ricolmo delle macerie di un tempo passato e un tempo spogliato della certezza di uno spazio futuro: sono questi i tratti ambivalenti ma non contrastanti con cui si articolano molte delle poetiche secondonovecentesche orientate, esplicitamente o implicitamente, a ripensare la guerra, e che molto spesso si sono declinate proprio in modo obliquo e indiretto probabilmente a causa del magistero di quelli che sono (non solo secondo Adorno) i due dioscuri della letteratura post-bellica: Samuel Beckett e Paul Celan. Entrambi non parlarono mai direttamente della guerra: il poeta rumeno, che si riferiva all’Olocausto definendolo ellitticamente “das, was war” o “das, was geschehen ist” (“ciò che è stato”, “ciò che è accaduto”), scrive in un tedesco “precipitato nell’aporia di una lingua madre di vittime e carnefici [...]”: come sola lingua nella quale far rivivere la memoria degli sterminati” e, l’ha spiegato Camilla Miglio, “ripristina una dignità perduta, testimoniando per chi non ha potuto più farlo”, scontando però il fatto che “sono proprio l’esperienza, la memoria dello sterminio, ciò cui la parola non può accedere direttamente. Il linguaggio gira dunque intorno alla sostanza non nominabile, ma non per questo irreale o dimenticata” (2005, 69; 112; 101). Mentre nell’opera dell’autore irlandese scritta dopo il 1945, a partire cioè dall’adozione del francese, la “scelta di campo, emotiva ed etica” di Beckett è stata quella di “ricominciare a prendere la parola dalla ‘capitale delle rovine’, anzi di ‘interiorizzare’ queste rovine e farne la propria lingua” (Frasca 1999, XXXIX) per esprimere letteralmente la realtà post-bellica; come ebbe a chiarire Ernst Fischer, “la parola Auschwitz non compare mai, ma tutto ciò che [Beckett] ha scritto lo ha fatto nelle ceneri di Auschwitz” (Adorno 2012, 52).

E dunque di frequente alla messa in scena di una riduzione del tempo – visto scorrere come dentro un imbuto, destinato a consumarsi in un andamento progressivamente regressivo e che porta all'esaurimento tanto della materia che ne vive quanto dei supporti che tentano di conservarne una traccia durevole – è corrisposta un'intensificazione dello spazio, che si rivela allo sguardo degli artisti spalancandosi in una stratificazione geologica, dove non solo le macerie della guerra restano incuneate nel territorio del presente, ma si aprono faglie e voragini ricolme di storia e di morte. Da ciò è possibile desumere l'insorgenza di due compenetranti visioni del mondo, secondo le diverse modalità espressive maturate da artisti e scrittori che hanno operato dal 1945 a oggi. Da una parte, seguendo il primo caso, si dipana una temporalità a flusso continuo, caratterizzato da una lenta ma ininterrotta e graduale riduzione di tutti gli elementi, dello spazio, del tempo stesso (per cui quello in corso è il flusso di una corrente destinata a una progressiva dissoluzione); dall'altra, nel secondo caso, si consolida una visione stereometrica nella quale il passato e il presente si combinano fra loro, costituendo un tempo poliedrico e simultaneo fondato sulle macerie esposte della guerra (vale a dire un tempo nel quale l'oggi mostra sempre le tracce dello ieri).

3.

Nell'opera di Claudio Parmiggiani, autore delle *Sculture d'ombra* o *Sculture di cenere*, si ritrova la tendenza, espressa dall'autore stesso, a “lavorare con tutto quello che si disperde, che è impalpabile, inafferrabile, con la parte più duratura: l'ombra, la polvere, la cenere” (2010, 84-5). Delle sue *Sculture*, Parmiggiani ha scritto che “Hanno origine dal silenzio, dall'ombra, dai falò dell'estate [...], dalle montagne di occhiali, di scarpe, di dentiere ammassati nel campo di Auschwitz [...], dagli spettri di cenere contro i muri di Hiroshima [...], dagli autodafé, dalle macerie di Stalingrado dove sono nato, dalla poesia di Paul Celan [...]” (23). Per quanto l'autore non abbia avuto contatti diretti con la Seconda guerra mondiale (è nato, nel 1943, non a Stalingrado, ma a Luzzara), la sua scelta di impiegare come materiali d'uso “l'ombra, la polvere, la cenere” è dovuta al fatto che, come ha dichiarato, “Se osservo attorno a me non intravedo un paesaggio tanto diverso da quello suggerito in queste opere e con questi materiali” (312). La sua opera inscena dunque una “dialettica fra piani temporali” (Cortellessa 2010, 402), nei quali il passato si fa lo strumento per l'edificazione del presente; nel presente il passato della guerra resiste, occultato ma sempre pronto a riemergere. Le sue *Sculture*

sono infatti la traduzione delle ombre dei morti impressionate sui marciapiedi di Hiroshima: così “quella di Parmiggiani appare come tra le più drastiche mozioni riduttive riguardanti la forma e la sua crisi entro la più ampia interrogazione sul tempo e sull’esistenza” (Corà 2003, 105).

Parimenti, una visione del tempo postbellico nella quale il passato non si cancella dal presente è quella offerta dallo scrittore tedesco W.G. Sebald nel romanzo *Austerlitz* (2001). Ambientato negli anni del dopo guerra, quest’opera è una formidabile riflessione sul tempo volta a mettere in scena l’ambivalenza dell’epoca attuale, che rivela di continuo le tracce degli eventi dai quali è sorta, e che pertanto – come ha notato Marianne Hirsch – “provokes us to scrutinize the unraveling link between present and past” (2008, 125). Il protagonista del libro sostiene: “mi sono sempre ribellato al potere del tempo escludendomi dai cosiddetti eventi temporali, nella speranza [...] che il tempo non passasse, non fosse passato, che mi si concedesse di risalirne in fretta il corso alle sue spalle, che là tutto fosse come prima o, per meglio dire, che tutti i punti temporali potessero esistere simultaneamente gli uni accanto agli altri” (2013, 113). Egli ha una visione del tempo spaziale, come una figura nella quale coesistono simultaneamente più tempi (attuali, trascorsi, da venire, in sincronica compresenza): “[...] noi non comprendiamo le leggi che regolano il ritorno del passato, e tuttavia ho sempre più l’impressione che il tempo non esista affatto, ma esistano soltanto gli spazi differenti, incastrati gli uni negli altri, in base a una superiore stereometria, fra i quali i vivi e i morti possono entrare e uscire a seconda della loro disposizione d’animo” (199).

Le ragioni di una simile convergenza fra passato e presente, già emerse in precedenza nel libro – quando l’autore rivela che “qualcosa ci dice che gli edifici sovradimensionati gettano già in anticipo l’ombra della loro distruzione e, sin dall’inizio, sono concepiti in vista della loro futura esistenza di rovine” (26) – si chiariscono dentro la stazione di Liverpool Street di Londra: dacché “la stazione nuova sorgeva letteralmente dalle macerie della vecchia”, il protagonista vive la spaesante incomunicabilità con il proprio tempo, arrivando a chiedersi se si trova “all’interno di una rovina o di un edificio ancora in costruzione” (149). Il presente è dunque il fulcro in cui ciò che non è più (le macerie della guerra passata) e ciò che non è ancora (la costruzione della città futura) si incontrano saldandosi in una dimensione incomprensibile: lo storico dell’arte Michel Makarius aveva opportunamente notato, per altri versi, come “à partir de 1945, les ruines ne renvoient plus au passé, mais au présent” (2011, 245); proprio perché l’eco della catastrofe bellica, per via della sua devastazione senza precedenti, non può smettere di durare.

Passando ora all'altro versante espressivo maturato all'indomani della guerra, si prenda l'opera di Roman Opałka, nato nel 1931 in Francia da genitori polacchi. A partire dal 1965, egli dà il via al suo progetto pittorico *Opałka 1965 / 1 - ∞*, al quale attenderà fino alla morte, nell'agosto del 2011. L'opera è la trascrizione su tela del tempo che passa sotto forma di numeri. Opałka iniziò a riempire tele nere, tutte delle stesse dimensioni (196 x 135 cm) e chiamate dall'artista *Détails*, con una serie progressiva di numeri ascendenti che non si interrompe nel passaggio da una tela all'altra. Non si tratta del tempo assoluto, ma di quello singolare proprio solo all'individuo. Dal 1972, Opałka ha introdotto alcune varianti al suo lavoro: la più significativa è l'aggiunta di una percentuale di colore bianco alla colorazione nera che ricopre le tele prima che vengano segnati i numeri su di esse; questa percentuale aumenta ad ogni nuovo *Détail* che il pittore ha inaugurato. Una simile operazione, sotterranea e riconoscibile solo dispiegando sinotticamente i vari *Détails*, introduce un movimento opposto a quello *in progress* del tempo che si dipana: si tratta del gesto *in regress* di chi, scendendo dal flusso temporale la cronologia individuale, intuisce l'inevitabile esaurirsi del proprio tempo. Lo sfondo sempre più abbacinante si riduce, come il corpo dell'artista (che si è fotografato ogni giorno alla fine della giornata di lavoro), ad un progressivo svanimento mentre le cifre del tempo avanzano inesorabili. È la "scomparsa", l'ha ribadito Lóránd Hegyi, il "principio estetico principale" (2011, 24) di quest'opera.

Si noti qui come la svolta del pittore irlandese Louis Le Brocquy, classe 1916, sia per certi versi paragonabile alle modalità regressive di Opałka (e funzioni dunque come ulteriore riprova del discorso). Dopo la guerra, l'incontro con l'opera di quello che è stato il maestro inconsapevole di buona parte delle poetiche riduzioniste del secondo Novecento, Alberto Giacometti, avvenuto alla Biennale di Venezia del 1956, servì a Le Brocquy per abbandonare la sua maniera pittorica cubista *à la Picasso* (come risulta evidente dall'opera che lo stesso Le Brocquy presentò in quell'occasione, *A Family*, del 1951), per passare a quello che fu definito il suo "white period", iniziato nel 1958 con il quadro *Ecce homo*. Il titolo di quest'opera, da una prospettiva laica e disincantata, sembrerebbe proprio presentare quell'uomo nuovo post-bellico che ha fatto finalmente i conti con la storia. Nella tela dell'artista irlandese il bianco abbacinante che tende sempre più verso il centro del quadro intacca il corpo del soggetto, che si addensa isolato, in un chiarore smagliante, mostrando ciò che resta di una figura umana: essenzialmente un 'povero cristo' anonimo, una sostanza filiforme, un principio verticale che condensa icasticamente l'essenza umana all'indomani del 1945 – proprio come i torsoli erosi a cui lavorava indefessamente, già dal 1934 (ma con tutt'altre intenzioni), Giacometti.

Infine, si prenda il romanzo *Zona* (2008) di Mathias Énard (nato in Francia nel 1972). Questo libro, costituito da una sola, lunga frase di 500 pagine, è il racconto sotto forma di flusso di coscienza di un viaggio in treno da Milano a Roma (Giancotti 2017, 214-29). Nel corso di 24 capitoli (come quelli dell’*Iliade*), il protagonista si trova al cospetto di una “folla di cadaveri” (Énard 2012, 72) immaginati o anche solo ricordati che popolano la sua mente. Énard incrocia il flusso orizzontale del presente che anima il suo romanzo (di cui sono simboli evidenti il viaggio in treno e la narrazione post-joyciana) con la visione verticale del passato, indagato secondo un’ottica geologica: “sotto i sedimenti del fiume, sotto i morti di una delle prime battaglie di Bonaparte in Italia, sotto le tonnellate di polvere portate dal tempo si trovano gli scheletri dei pachidermi vincitori dei Romani ma vinti dalla neve” (98). Alla vista della memoria del protagonista, che cerca “un posto nuovo senza ricordi senza rovine sotto i piedi” (361), affiorano infatti i morti di ogni guerra che, sin dall’antichità, si è svolta nel teatro del Mediterraneo: da quella del Peloponneso ai massacri in Kosovo, dallo scontro fra Ettore e Achille alle stragi naziste. Qui le tracce del passato emergono letteralmente dalla terra facendo inciampare il normale scorrere del tempo presente: per ricordare come il sangue di ieri nutra ancora la vita di oggi: “[...] tombe fosse comuni carnai una nuova cartina un’altra rete di tracce di strade di ferrovie di fiumi che continuano a trascinare cadaveri resti frammenti grida ossa dimenticati onorati anonimi o spinti sulla ribalta della Storia misera pergamena che invano imita il marmo [...]” (29-30).

Parmiggiani, Sebald, Opalka, Le Brocquy, Énard sono tutti “figli della guerra” (Cortellessa 2007) che, se pure in alcuni casi non hanno vissuto direttamente le conseguenze di quel secondo conflitto globale e atomico, hanno sentito e continuano a sentire risuonare nel presente la memoria del passato. Perché la guerra, di fatto, l’hanno vissuta; la loro opera lo testimonia, e non si tratta certo di un’operazione anacronistica: anzi, è quanto mai attuale. La ragione sta forse in quella dimensione “essenzialmente *interpersonale*” che, secondo Sergio Finzi, ha assunto il “trauma della guerra”: “non passaggio di sintomi ma di persone”, e dunque, più propriamente, “contagio”, per cui “*uno* ne soffre nella carne, per non dire nelle cellule” (1989, 137).

Agli occhi del mondo quello odierno è un tempo poco chiaro, come se fosse coperto da un’ombra mai scomparsa. Si tratta dell’ombra gettata dai funghi atomici sui cieli giapponesi, non ancora diradata; dell’ombra dei corpi rimasti impressionati sui marciapiedi di Hiroshima e Nagasaki dopo la detonazione, che non può essere cancellata. “Un’ombra” – come ebbe a dire Günther Andres, recatosi in Giappone negli anni Cinquanta per comprendere meglio le

conseguenze della catastrofe – “resasi autonoma. Un’ombra divenuta eterna” (2014, 134). E la vita in questa zona buia si fa consapevole della sua provvisorietà.

4.

*Il Galateo in Bosco* (1978) è forse il libro più celebre di Andrea Zanzotto: in quest’opera di fine Novecento, in un cortocircuito temporale solo apparente, la Prima guerra mondiale (e non la Seconda) riemerge in modo osceno da un paesaggio (la selva del Montello) che, sintomaticamente, non è riuscito a inghiottirla per intero e ne rivomita ancora oggi le macerie, i resti, i detriti insanguinati. Il poeta espone così una stratigrafia plurisecolare nella quale sono combinati, in uno scarto diacronico vertiginoso, i trionfi della cultura cinquecentesca (la composizione del *Galateo* di Della Casa, 1551-1555) e gli orrori della catastrofe bellica (le offensive degli austriaci nel 1918, dopo la rotta di Caporetto): eventi lontani eppure compressi, carichi “della vertigine del passato”, schiacciati fra i “megasecoli” della storia (Zanzotto 2011, 508). Qui dunque Zanzotto procede, in versi oramai celebri, “tra quell’incoercibile sanguinare / ed il verde dell’argenteizzare altrettanto incoercibili, / in quel grandore dove tutti i silenzi sono possibili” e si imbatte negli ossari di guerra, ritrovandosi a camminare improvvisamente “tra pezzi di guerra sporgenti da terra” (532). Sono “pezzi” della Grande guerra, ancora incistati nel territorio, nonostante il tempo di pace nel quale vive il poeta e nonostante a quella guerra ne sia seguita un’altra, assai peggiore. Le macerie del conflitto, pare di capire, fanno parte del paesaggio (Giancotti 2017, 180-90): dall’ “orizzonte / che si vaiola di crateri” di Ungaretti allo spazio di Zanzotto e Parmiggiani, Opalka, Sebald, Le Brocqy, Énard: ininterrottamente. Lo spazio insomma di una guerra non Grande ma Grandissima, che ancora dura in concreto, non solo nella memoria.

Ma c’è un altro verso di Zanzotto, meno noto eppure duro come pochi, che racconta senza mezzi termini la condizione orrendamente provvisoria dei soldati sul campo: “quando come a pidocchi si sentenziavano destini” (2011, 597). Non è un controcanto bruciante del più celebre Ungaretti – “Si sta come / d’autunno / sugli alberi / le foglie” (2009, 125) –, nel quale, se non altro, è possibile aggrapparsi alla speranza che quella stagione passi presto per dare spazio a un periodo più vitale; l’indicazione temporale di Zanzotto è volutamente meno esplicita, volta com’è a chiarire il verso immediatamente precedente (“Nell’ora che più intenta al

suo banco squartava la battaglia”) senza però determinare la durata di quell’esperienza: non puntuale (col rischio di risultare episodica) ma durevole, e persistente, com’è stata appunto quella Grandissima Guerra lunga trent’anni. E se dunque oggi possiamo ancora incontrare le macerie del conflitto globale, i suoi “pezzi”, senza riuscire a dimenticarne le memorie da una condizione *post eventum*, è forse perché quell’ “ora” della “battaglia” al momento si è arrestata: non è trascorsa, né tantomeno è finita del tutto; solo, temporaneamente, si è fermata; e non per questo gli uomini hanno smesso di essere altro che esseri effimeri pronti a spazzarsi via a vicenda.

Al lieve cadere delle foglie di Ungaretti si sostituisce così, giusto sessant’anni e due bombe atomiche dopo, la sorte ineluttabile dei “pidocchi” nel verso di Zanzotto; non è disprezzo irrisorio per quei morti, ma, al contrario, ricordo persistente della loro sorte, la più infame, quella destinata da sempre agli ultimi (i quali, lo ricordava Levi, non verranno più a raccontarci quanto hanno subito): espulsi dal paesaggio della vita senza alcun riguardo, come se la Storia se li fosse grattati via distrattamente.

## Bibliografia

Adorno, Theodor. 2012. *Essere ottimisti è da criminali. Una conversazione televisiva su Beckett*. A cura di Gabriele Frasca. Napoli: l'ancora del mediterraneo.

Aglan, Alya, e Robert Frank (a cura di). 2016. *La guerra-mondo 1937-1945*, 2 voll. Torino: Einaudi.

Alfano, Giancarlo. 2014. *Ciò che ritorna. Gli effetti della guerra nella letteratura italiana del Novecento*. Firenze: Franco Cesati.

Anders, Günther. 2003. *L'uomo è antiquato. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, traduzione italiana di Laura Dallapiccola. Torino: Bollati Boringhieri.

Anders, Günther. 2014. *Diario di Hiroshima e Nagasaki. Un racconto, un testamento intellettuale*. Milano: Ghibli.

Corà, Bruno. 2003. "Claudio Parmiggiani: l'artista seduto davanti alle rive segrete dell'eternità". In *Parmiggiani*, a cura di Peter Weiermair, 95-129. Milano: Silvana Editoriale.

Cortellessa, Andrea. 2007. "Una vita esposta". In *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli*, a cura di Andra Cortellessa, V-XII. Firenze: Le Lettere.

Cortellessa, Andrea. 2010. "L'ombra, l'opera". In Claudio Parmiggiani, *Una fede in niente ma totale*, a cura di Andrea Cortellessa, 397-415. Firenze: Le Lettere.

Cortellessa, Andrea. 2018. "Fra le parentesi della storia". In *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, Nuova edizione accresciuta, a cura di Andrea Cortellessa, 11-87. Milano: Bompiani.

Énard, Mathias. 2012. *Zona*, traduzione italiana di Yasmina Melaouah. Milano: BUR.

Finzi, Sergio. 1989. *Neurosi di guerra in tempo di pace*. Bari: Dedalo.

Frasca, Gabriele. 1999. "Introduzione." In Samuel Beckett, *Le poesie*, a cura di Gabriele Frasca, V-LX. Torino: Einaudi.

“Un’ombra divenuta eterna”, SQ 18 (2020)

Gampel, Yolanda. 1996. “The Interminable Uncanniness.” In *Psychoanalysis at the Political Border: Essays in Honor of Rafael Moses*, edited by Leo Rangell and Rena Moses-Hrushovski, 85-96. Madison: International University Press.

Gennaro, Tommaso. 2017. *La traccia dell’addio delle cose. Macerie urbane, umane e culturali nel secondo dopoguerra*. Roma: Sapienza Università Editrice.

Giancotti, Matteo. 2017. *Paesaggi del trauma*. Milano: Bompiani.

Hegy, Lóránd. 2011. “Radicalità e responsabilità. Aspetti etici nell’operato artistico di Roman Opalka”. In *Roman Opalka. Il tempo della pittura*, a cura di Ludovico Pratesi, 16-27. Venezia: Marsilio.

Hirsch, Marianne. 2008. “The Generation of Postmemory.” In *Poetics Today*, 29:1. 103-128.

Kern, Stephen. 1988. *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo fra Otto e Novecento*, traduzione italiana di Barnaba Maj. Bologna: Il Mulino.

Kershaw, Ian. 2016. *All’inferno e ritorno. Europa 1914-1949*, traduzione italiana di Giovanni Ferrara Degli Uberti. Roma-Bari: Laterza.

Levi, Primo. 1997. *Opere*. A cura di Marco Belpoliti, 2 voll. Torino: Einaudi.

Löwenthal, David. 1985. *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press.

Makarius, Michel. 2011. *Ruines*. Paris: Champs arts.

Miglio, Camilla. 2005. *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*. Macerata: Quodlibet.

Parmiggiani, Claudio. 2010. *Una fede in niente ma totale*. A cura di Andrea Cortellessa. Firenze: Le Lettere.

Pirazzoli, Elena. 2010. *A partire da ciò che resta. Forme memoriali dal 1945 alle macerie del Muro di Berlino*. Bologna: Diabasis.

Portelli, Alessandro. 1997. *The Battle of Valle Giulia: Oral History and the Art of Dialogue*. Madison: University of Wisconsin Press.

Scarry, Elaine. 1987. *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. Oxford: Oxford University Press.

Sebald, Winfried G. 2013. *Austerlitz*, traduzione italiana di Ada Vigliani. Milano: Adelphi.

Traverso, Enzo. 2008. *A ferro e fuoco: la guerra civile europea, 1914-1945*. Bologna: il Mulino.

Ungaretti, Giuseppe. 2009. *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*. A cura di Carlo Ossola. Milano: Mondadori.

Weinberg, Gerhard L. 1994. *A World at Arms. Global History of World War II*. Cambridge: Cambridge University Press.

Zanzotto, Andrea. 2011. *Tutte le poesie*. A cura di Stefano Dal Bianco. Milano: Mondadori.

Tommaso Gennaro, PhD in Intercultural Studies (Sapienza – University of Roma), has been a post-doc fellow at Sapienza in Cultural Anthropology and Romance Philology (research topic: the book burning, from the symbolization to E. Canetti and R. Bradbury). Author of several publications (including two monographs: *La traccia dell'addio delle cose. Macerie umane, urbane e culturali nel secondo dopoguerra*, 2017; *Irishless. Samuel Beckett e la cultura europea*, 2018), he studies Comparative Literature with a focus on the 20th century.