



FORME DIVERSE DELLA STESSA ESPERIENZA LA PRIGIONIA MILITARE NELLE RI-SCRITTURE DI ORESTE DEL BUONO

ANNA TAGLIETTI – *Università di Perugia*

Attraverso un'analisi tematica e narratologica del corpus di testi in cui Oreste del Buono tratta la propria esperienza di prigioniero militare durante la Seconda guerra mondiale, l'articolo indaga la funzione di questa fattispecie storica e personale entro il dispositivo intertestuale caratteristico dell'autore e ne discute l'apporto alla costruzione di un personale sistema espressivo. Le messe in forma letterarie dell'internamento sono studiate anche alla luce di sedi di edizione e relativi contesti, dall'immediato dopoguerra agli anni Ottanta, e osservate agire nella prospettiva di una finzione autobiografica che, rifuggendo programmaticamente la soluzione memorialistica, procede con il ritorno su alcuni episodi, dapprima scritti, quindi riscritti e/o ricombinati, per *iteratio* e *variatio* non lineari.

Through a thematic and narratological analysis of selected texts in which Oreste del Buono treats his own experience of military imprisonment during WWII, the article explores the role played by this historical and personal event in the intertextual system typical of the author. Also considering the editorial destinations and dates, over a span that goes from the early second post-war period to the eighties, the investigation aims to provide an interpretation of the function of each literary form the author chooses to write about confinement and tackles his creative perspective that deliberately refuses the form of memoir in favor of an autobiographical fiction in which the episodes are rewritten and recombined in different books via nonlinear processes of *iteratio* and *variatio*.

I «QUESTO SCRITTORE PIUTTOSTO ITERATIVO»¹

Nonostante l'indiscussa centralità della sua figura nell'industria culturale italiana del secondo Novecento, nei confronti della produzione letteraria di Oreste del Buono è stato spesso usato un certo snobismo. Chi gli dedica attenzioni critiche ragiona perlopiù sull'intellettuale poliedrico – scrittore, pubblicista, critico militante, traduttore, direttore di periodici, consulente editoriale – e, quandanche diversamente, la sua opera viene risolta per incasellamento rispetto alle tendenze più riconoscibili con cui si è confrontato nel corso di una estesa parabola creativa che, in ottant'anni di vita (1923-2003), ha visto oltre trenta pubblicazioni, tra narrativa, saggistica e drammaturgia.² Il suo «multiforme ingegno»³, come egli stesso ebbe a dichiarare, si sarebbe con costanza alacramente adoperato per «entrare in tutti i campi che toccavano la massa», senza porsi intenti educativi, ma per far fede all'autentico «compito della cultura: stimolare reazioni della massa»⁴. Dando uno sguardo ai titoli che ha firmato, la costante della curiosità balza agli occhi. Del

¹ MARIA CORTI, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, p. 105.

² Basti rilevare *ad exemplum* che il solo volume dedicato a del Buono è una validissima miscellanea che ne indaga però, in special modo, le eclettiche attività di operatore culturale: GIOVANNA ROSA (a cura di), *L'infaticabile OdB*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2016.

³ ERMANNO PACCAGNINI, *La sintassi del disagio*, in ORESTE DEL BUONO, *Facile da usare*, Milano, Isbn Edizioni, 2009, pp. 108-122, p. 108.

⁴ ROBERTA CESANA, *Il lavoro editoriale di Oreste del Buono*, in *L'infaticabile OdB*, cit., p. 19.

Buono si muove in uno spazio espressivo senza limiti e, difatti, un connotato che non manca di essergli attribuito è lo sfrontato nomadismo, che esige richiami a categorie trasversali e sfugge alle briglie critiche.⁵

Presidiato dall'inclinazione rivendicata allo sperimentalismo, questo inorganico «arcipelago»⁶ letterario si articola invero intorno a un nucleo tematico seminale ricorsivo che – si può dire semplificando – poggia sostanzialmente sul dato biografico, ovvero sull'analisi al microscopio dell'esistenza dell'autore, fatta a pezzi e ricomposta nei testi, usando coordinate letterarie diverse. Nell'intera produzione sono disseminati i frammenti del racconto di vita, quasi che l'opera si fosse andata configurando, al di là degli schemi memorialistici, come una sorta di grande «scrittura dell'io a puntate». Si tratti di una prima o di una terza persona narrante, il materiale autobiografico reagisce, quindi, inevitabilmente, con il particolare trattamento dei personaggi principali, che, col variare delle forme, affrontano di riflesso traiettorie di mutamento verso l'incremento delle identità e delle figure.

L'attività creativa si costruisce così intorno a continue rimodulazioni non lineari di episodi, scritti, quindi riscritti e/o ricombinati. È questo anche il caso dei fatti che riguardano la deportazione e l'imprigionamento biennale nel lager nazista per militari di Gerlospass, tra le montagne nei pressi di Innsbruck, e del rimpatrio in una Milano devastata alla vigilia del 25 aprile 1945, dopo vari e rocamboleschi tentativi di fuga.⁷ Una porzione consistente della bibliografia di del Buono ruota infatti attorno alla vicenda dell'internamento, che, dall'immediato dopoguerra fino alla fine degli anni Ottanta, viene informata in testi differenti: *Fine d'inverno* (in «Uomo. Quaderno di letteratura» 1945), *Racconto d'inverno* (Edizioni di Uomo 1945), *Fare lo sciopero* (in «Il Politecnico» 1946), *Gli ultimi chilometri* (in «Paesaggio» 1946), *La parte difficile* (Mondadori 1947, Rizzoli 1975), *Né vivere né morire* (Mondadori 1963), *I peggiori anni della nostra vita* (Einaudi 1971), *Tornerai* (Einaudi 1976), *Se mi innamorassi di te* (Longanesi 1980), *La nostra classe dirigente* (Mondadori 1986), *La debolezza di scrivere* (Marsilio 1987).

Assumendo la diacronia delle pubblicazioni a criterio ricognitivo dei rimandi intertestuali, non si può che principiare la ricostruzione con il primo testo dedicato all'internamento: *Fine d'inverno*, un racconto alla terza persona della vicenda occorsa a Tommaso, prigioniero militare neo-dimesso dall'ospedale del campo e reinserito nella baracca dei compagni che stanno organizzando uno sciopero dai lavori forzati. Il romanzo *Racconto d'inverno* ne è un'estensione, e tratta la vita del medesimo Tommaso nella fase detentiva che precede la malattia e il ricovero. *Fare lo sciopero* vede invece un cambio di prospettiva, dalla terza alla prima persona, e si occupa in forma breve di quanto accaduto all'anonimo protagonista, un internato dalla salute ancora cagionevole dopo il ricovero, che partecipa a uno sciopero contro i detentori. *Gli ultimi chilometri*, in cui si torna al narratore esterno onnisciente, mette in

⁵ È significativo segnalare che dopo i due volumi sull'opera di Luciano Bianciardi, Isbn Edizioni ha dedicato l'altro progetto editoriale di «Antimeridiano» a del Buono. Nel suo caso solo il primo dei due volumi attesi, *Romanzi e racconti*, ha visto la luce prima della cessazione delle attività della casa editrice.

⁶ GUIDO DAVICO BONINO, *L'opera come un arcipelago*, in ORESTE DEL BUONO, *L'antimeridiano. Romanzi e racconti*, vol. I, Milano, Isbn Edizioni, 2010, pp. V-XXVIII.

⁷ Per un maggiore dettaglio sulla vicenda si rinvia a NICOLETTA DEL BUONO, *Testimonianza*, in O. DEL BUONO, *L'antimeridiano*, cit., pp. XXXVII-XXXVIII.

scena il rimpatrio di Giulio e del compagno Pietro che ha ottenuto un permesso per malattia ma tragicamente non riesce a raggiungere la propria abitazione perché viene colpito dalle mitragliate di un aereo nemico all'ultimo posto di blocco. L'anno successivo, con la pubblicazione della *Parte difficile*, si chiude la prima finestra produttiva sul tema. È in questo romanzo che la componente finzionale guadagna significativamente campo: qui, il protagonista, dal nome parlante Ulisse, è infatti un ex IMI (Internato Militare Italiano) che sta scrivendo le proprie memorie in carcere dov'è detenuto per aver ucciso la moglie del fratello, anch'egli prigioniero militare ma negli Stati Uniti, di cui si era innamorato.⁸

Le stesse trame letterarie di prigionia sono riprese in dimensione massiva in un libro dai connotati singolari e dal titolo emblematico, *Né vivere né morire*. Nel testo, la cui gestazione dura un ventennio, viene introdotto il tema del rapporto conflittuale tra autore e necessità di scrivere. Alla storia principale, che nulla ha a che vedere con le vicende delbuoniane (*fiction* pura), sono interpolati i fatti della propria biografia reale e letteraria, tramite associazioni che avanzano senza nessi logici chiari. La voce in prima persona riesuma autocriticamente alcuni significativi *flash* delle vite vissute e scritte di del Buono e li intesse mostrando le partiture del ragionamento.⁹ Nel secondo capitolo del libro risale alla malattia e alla cacciata dall'ospedale del campo e ad altri episodi di prigionia già narrati altrove, quali la prima cena coi genitori al rientro a casa e il tentativo di parlare loro dell'internamento ricevendo in risposta poca predisposizione a essere ascoltato.

Solo in apparenza più immediata – il protagonista parla alla prima persona e si chiama Oreste – sembra la soluzione scelta per *I peggiori anni della nostra vita*:

A forza di scrivere di faccende che non conosco ho paura di avere perso quasi ogni fiducia nella realtà. Se provassi a scrivere di quanto conosco? Ma non sono sicuro di possedere un solo dato esatto al mio proposito, a partire dall'inizio.¹⁰

⁸ Facendo appello alle riflessioni di Casadei che, circoscrivendo i contorni del romanzo secondo-novecentesco, scrive di «romanzi che tendono ai limiti, ossia di più che romanzi, testi narrativi senza più l'obbligo di una trama romanzesca, che nascono dopo il completamento della parabola della forma-romanzo classica e modernista» (ALBERTO CASADEI, *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*, Roma, Carocci, 2000, p. 241), possiamo includere la *Parte difficile* della categoria del romanzo. Sussistendo inoltre «la menzione preliminare, approntata da una narrazione in prima persona, che metta in chiaro [...] la non identità del narratore col personaggio principale (narrazione omodiegetica)» (CESARE GRISI, *Il romanzo autobiografico*, Roma, Carocci, 2011, p. 30), ne si può parlare in termini di romanzo autobiografico: un testo in cui non c'è identità tra protagonista e autore, ma le vicende del primo sono ispirate liberamente a quelle del secondo, in una cornice di inverosimiglianza manifesta.

⁹ Per la sua struttura complessa e dissestata, *Né vivere né morire* è il testo che maggiormente subisce l'influsso coevo delle neoavanguardie. Il libro viene candidato da due delle sette giurie nazionali (italiana e francese) al Prix International de Littérature e nel 1969 viene tradotto da Gallimard. Del Buono conquista così il titolo di «Butor italiano» (cfr. ANDREA CHIURATO, *La retroguardia dell'avanguardia*, Milano, Mimesis, 2011, p. 215). Purtuttavia, va sottolineato che anche rispetto a questa *air du temps* egli adotterà «una posizione problematica, defilata e poco propensa ad ogni forma di consorteia» (ID., *L'arcipelago postmoderno. Oreste Del Buono e gli anni Settanta*, in «Enthymema», VII (2012), pp. 443-452, p. 443).

¹⁰ ORESTE DEL BUONO, *I peggiori anni della nostra vita*, Torino, Einaudi, 1971 (d'ora in poi, *PANV*), p. II.

Con queste parole inaugura il libro fino ad allora più autobiografico.¹¹ Nel corso di un racconto per brandelli, l'autore propone il proprio «inventario dell'esistenza»¹², inserito nel contesto sociopolitico degli anni cruciali in cui ha vissuto: in una *mise en abyme* ripetuta riproduce il rientro dalla prigionia (già trattato nella *Parte difficile* e in *Né vivere né morire*) e la partecipazione alle intraprese culturali della rivista «Uomo. Quaderno di letteratura» e della sua costola editoriale, le Edizioni di Uomo (per cui ha pubblicato rispettivamente *Fine d'inverno* e *Racconto d'inverno*),¹³ affrontando le questioni cardinali della vanità del desiderio di essere scrittore e del rapporto con l'istanza neorealista.

Cinque anni dopo esce *Tornerai*, un libro in cui la disunione delle parti viene marcata dalla separazione istituzionale delle porzioni di testo, che costituiscono *de facto* brani sciolti anche sul piano stilistico, immaginati come brevi spaccati delle vite di figure caratteristiche riconducibili alle identità che del Buono stesso ha assunto per sé («Diario di un volontario», «Diario di un prigioniero», «Diario di un reduce», «Diario di un superstite» per ricordare solo i più attinenti alla prigionia).¹⁴ In *Se mi innamorassi di te* l'incursione di sé nell'opera percorre una strada ancora differente: il romanzo d'invenzione non è altro che una parodia, scopertamente ispirata alla vita del suo autore: il protagonista è lettore specializzato per una casa editrice.

Nel 1986 dà alle stampe una sorta di cronistoria del fascismo intervallata agli eventi della propria vita, *La nostra classe dirigente*, un testo in cui, poggiando sui sincronismi storico-biografici – del Buono si arruola contestualmente all'armistizio e rientra a Milano nei giorni della Liberazione –, il resoconto degli ultimi giorni del fascismo si intreccia con le vicende militari dell'eroe di famiglia, lo zio Teseo Tesei, e con la personale traversia di giovane volontario in partenza per la guerra. Nel 1987 esce *La debolezza di scrivere*, summa di tutta la produzione e segmento conclusivo della saga di prigionia. All'imperfetto e da una prima persona singolare, lungo venticinque capitoli, è detta la storia di Oreste del Buono, dalla «notte tra 22 e 23 aprile 1945 o tra

¹¹ Il requisito di coincidenza onomastica del patto autobiografico lejeuniano è rispettato, così com'è presente la dimensione veridica e non finzionale (PHILIPPE LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975).

¹² SILVIA SARTORIO, *Oreste del Buono narratore. Notizie per una storia editoriale*, Milano, Biblioteca Comunale, 2016, p. 50.

¹³ Tra gli ideatori delle due avventure editoriali, progettate nei primi mesi del 1943: Domenico Porzio, Marco Valsecchi e lo stesso del Buono, che in seguito sarebbe stato invitato a scrivere delle sue esperienze di guerra su quelle pagine.

¹⁴ Intendendo, con Donnarumma, l'*autofiction* quale «narrazione in cui, come in un'autobiografia, autore, narratore e protagonista coincidono; ma in cui, come in un romanzo, il protagonista compie atti che l'autore non ha mai compiuto, e ai fatti riconosciuti come empiricamente accaduti si mescolano eventi riconoscibili come non accaduti» (RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 130), si potrebbe proporre un'inclusione *ante litteram* del testo di del Buono entro questa dimensione scrittoria. Ciononostante va detto che, pur nello sperimentalismo decostruttivo, in del Buono resta sempre saldo un elemento fondativo che ha a che fare con l'essenza del romanzo: la «pluridiscorsività sociale, a volte plurilinguismo, e plurivocità individuale artisticamente organizzate» (MICHAEL MICHAJLOVIČ BACHTIN, *Dalla preistoria della parola romanzesca* (1975), in ID. *Estetica e romanzo* (1979), trad. it. di CLARA STRADA JANOVIC, Torino, Einaudi, 2001, pp. 453). Non a caso nel suo manifesto letterario, *La narrativa integrale*, in controtendenza rispetto alle parole d'ordine di quel torno d'anni, propone una riabilitazione delle essenze ottocentesche del personaggio e del romanzo tradizionale (cfr. ORESTE DEL BUONO, *La narrativa integrale*, in «Quaderni milanesi», 2 (1961), pp. 85-95).

23 e 24»¹⁵ fino al giorno della pubblicazione del suo primo romanzo. Il libro reca in calce la data di composizione «Gennaio 1987» (*DS*, p. 126) ed è seguito da un'appendice dal titolo "Un fatto, due versioni", dove si allegano i racconti *Fine d'inverno* e *Fare lo sciopero*. In questo modo, a chiusura di un cerchio aperto nel 1945, viene disposto uno spazio paratestuale per l'ostensione del nesso che lega l'ultimo libro autobiografico coi primi due, che vere biografie non sono.¹⁶

2 NEL CANTIERE DELL'OPERA APERTA

A prima vista, per dar nome all'incidenza nella riproposizione della stessa circostanza in forme diverse ci si potrebbe appellare al concetto di trauma e alla dinamica freudiana della *Nachträglichkeit*.¹⁷ Il moto in differita è certamente riferibile alla scrittura di del Buono, dove la ri-presentazione implica una nuova ricerca di senso. Non si può dire però che i fatti in questione siano stati oggetto di rimozione né che questi tornino uguali *après coup*. Il suo è piuttosto un sistema di elaborazione a parole dell'evento, che si attua attraverso immaginazioni sempre differenti dell'evento stesso. In questo schema, la riproposizione ha prerogative specificatamente letterarie e si dà nell'esercizio di continua approssimazione al risultato sperato.

Non mi converrebbe cominciare da capo dalla prima riga della prima pagina del primo dei miei libri? [...] come se, primo, secondo, terzo, e così via, l'argomento cambiasse. [...] Se riuscissi, dicevo, a saldare il primo il secondo romanzo e magari, perché no?, l'appetito vien mangiando, naturalmente si dice così per dire secondo e terzo e così via, romanzo, avrei il mio, il mio, il mio, vero testo.¹⁸

Solo certi nodi (non necessariamente psicologici) hanno dignità letteraria e in quanto tali vengono sondati e risondati per estrarne il maggior potenziale espressivo: «l'importante [...] è [...] non disperdersi, concentrare le proprie risorse su un dato punto e insistere sinché non succeda qualcosa» (*NVNM*, p. 1049). Nell'economia della creazione, ogni oggetto raccontabile assume una funzione rilevante solo in ragione delle sue potenzialità di oggetto da scrivere. Trattando di questi argomenti con la consueta ironia, nel corso di un'intervista con Grazia Cherchi, del Buono propone la propria teoria dell'opera unica in movimento:

¹⁵ ORESTE DEL BUONO, *La debolezza di scrivere*, Venezia, Marsilio, 1987 (d'ora in poi, *DS*), p. 9.

¹⁶ Com'è noto, all'autobiografia è addebitato lo statuto problematico di genere poliforme e non normativo (cfr. JEAN STAROBINSKI, *Le style de l'autobiographie*, in «Poétique», 3 (1970), pp. 257-265). Con Mariani, si usi perciò a paradigma di servizio il seguente grado zero dell'autobiografia: «Auto-biografia: una persona parla di sé (*autos*); racconta la propria vita (*bios*) usando il *medium* della scrittura (*graphia*). [...] *L'autobiografia è il racconto della memoria che un individuo ha della propria vita*» (MARIA ANNA MARIANI, *Sull'autobiografia contemporanea*, Roma, Carocci, 2011, p. 9).

¹⁷ Cfr. SIGMUND FREUD, *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten*, in ID., *Gesammelte Werke*, vol. X, *Werke aus den Jahren 1913-1917*, London, Imago, 1946, ed. it., *Ricordare, ripetere e rielaborare*, in ID., *Opere*, vol. VII, *1912-1914 Totem e tabù e altri scritti*, Torino, Boringhieri, 1977.

¹⁸ ORESTE DEL BUONO, *Né vivere né morire* (1963) (d'ora in poi, *NVNM*), in ID., *L'antimeridiano*, cit., pp. 1208-1209.

Da sempre scrivo i capitoli di un solo romanzo. Perché ho sbagliato il primo che ho scritto e, quindi, ne riscrivo un altro. Con il massimo rispetto delle proporzioni, dev'essere capitato lo stesso a Giorgio Morandi quando ha disegnato o dipinto la sua prima bottiglia. Evidentemente, non gli è parsa venuta bene. Ci ha riprovato.¹⁹

In un percorso incostante di rimandi, il megaracconto «si realizza per accumulazione»²⁰, e i testi si possono ripensare insieme come parti di un unico macrotesto in cui «ogni termine della bibliografia [...] implica i precedenti o per dirla più pertinentemente: lo divora»²¹. Il lavoro di scrittura su di sé andrà quindi considerato alla luce dell'attitudine analitica dell'autore e della sua intenzione sorvegliata di posizionarsi rispetto alla scena letteraria, in un arco temporale dilatato che impone via via esigenze e problematiche differenti.

Nell'orizzonte di questo laboratorio critico autoriale, la messa in forma dell'esperienza privata e storica della prigionia prevede innanzitutto il confronto con le prerogative letterarie del dopoguerra. *Fine d'inverno* e *Racconto d'inverno* costituiscono di fatto i «primi documenti di guerra o di prigionia che si sono avuti in Italia e che hanno iniziato, se non proprio un genere, una linea di ricerca espressiva»²². In effetti, la vulgata critica ha a lungo ricondotto la produzione aurorale della bibliografia di del Buono alla temperie neorealista:

Nella letterarietà dell'autobiografismo di Del Buono entra in modo determinante questa componente neorealista [...]. Lo scrittore sposta alquanto verso la vita il suo punto di equilibrio fra vita e letteratura, non solo perché ciò rientra nel ritardato affermarsi di un illustre orientamento di poetica, ma anche perché ha approvato in modo personale e diretto le ragioni morali del neorealismo.²³

Seppur sia evidente la prossimità dei soggetti, sul neorealismo degli intenti che abiterebbe quei testi è necessario fare alcune precisazioni. Maria Corti, nel suo fondamentale contributo sul neorealismo, riserva una sezione a parte a Oreste del Buono e a Domenico Rea, in ragione di atipicità che non legittimerebbero a un tempo né di includerli né di escluderli una volta per tutte rispetto alla categoria standard. Per descrivere la natura dell'anomalo apparentamento di del Buono, Corti scompone la produzione '45-'47 in due momenti: una primissima fase debitrice degli stilemi prebellici ancora lontana dai concetti della produzione neorealista, e una fase successiva che di contro ne risente. *Fine d'inverno*, *Racconto d'inverno* e *Gli ultimi chilometri*, no-

¹⁹ GRAZIA CHERCHI, *Monoromanzo a puntate. Intervista con Oreste del Buono*, in «Panorama», 12 febbraio 1989, pp. 112-113, p. 112.

²⁰ CESARE DE MICHELIS, *Nota*, in O. DEL BUONO, *La debolezza di scrivere*, cit., p. 180.

²¹ GIULIANO GRAMIGNA, *Nota introduttiva*, in ORESTE DEL BUONO, *La parte difficile*, Milano, BUR, 1975 (d'ora in poi, *PD*), pp. 9-10.

²² M. CORTI, *Il viaggio testuale*, cit., pp. 72-73.

²³ SERGIO ANTONIELLI, *Oreste del Buono*, in *Letteratura italiana. I contemporanei*, vol. VI, Milano, Marzorati, 1974, pp. 1417-1435, p. 1425.

nostante la concomitanza di temi e umori, non sarebbero propriamente esempi di neorealismo, lo sarebbe piuttosto *Fare lo sciopero* e particolarmente *La parte difficile*, in cui la topica spirituale neorealistica diventerebbe grande protagonista *in absentia*, ancor più se osservato il testo alla specola della riedizione del 1975, in realtà già ultimata – a detta di del Buono – nelle immediatezze dell'uscita.²⁴ Come Corti dimostra, le varianti introdotte superano quelle ammesse dall'autore, che aveva liquidato il suo intervento a mera igiene di refusi. All'analisi comparativa tra le edizioni emerge anzi una strategia puntuale di retorizzazione dell'involucro testuale.²⁵ Ben oltre i confini del neorealismo convenzionalmente inteso, l'intento riaffermato nel 1975 è semplificare la resa stilistica del romanzo per ridurre all'osso ogni segmento superfluo dello stile. Rifuggendo il conformismo neorealista, del Buono avrebbe finito così paradossalmente per esaltarne le proprietà essenziali, in una postura ostinata fuori tempo massimo.

Finita la guerra, l'autore condivide con i coetanei lo stesso bisogno di realtà e la stessa necessità di porre all'attenzione del pubblico dei lettori quei fatti traumatici. E mentre tra gli addetti ai lavori il dibattito sui nuovi linguaggi tiene banco, dalle colonne del «Politecnico» non si sottrae alla disamina del panorama letterario, affrontando il fenomeno dirompente delle scritture del vissuto bellico, un territorio spinoso su cui anch'egli si sta misurando in prima persona:

In questo immediato dopoguerra abbiamo avuto addirittura un fiorire di pubblicazioni, volumetti e opuscoli – quando non ancora libri di molte pagine – che pretendono al documento, che intendono darci il diario del panorama di un periodo scuro e vivo insieme della nostra storia di uomini. Uomini usciti da esperienze diverse, ma tutte ugualmente, ferocemente sottomesse al dolore, hanno tenuto ad esporre le loro vicende, a trascrivere sulla carta le loro avventure ancora calde e traboccanti nella memoria.²⁶

Del Buono parla delle firme di questa grande schiera di testi come di uomini, non come di scrittori. La scelta si accompagna a un motto d'istintiva clemenza: chi ha vissuto cose terribili se ne libera terapeuticamente intraprendendo «con gli altri un consolante colloquio»²⁷. All'empatica comprensione segue però un netto giudizio di valore sulla legittima resa letteraria dei fatti:

Naturalmente non tutte queste pagine possono essere utili, non tutti questi diari sono destinati a restare, anche soltanto come documenti: dove la vanità e la presunzione si sostituiscono la buona fede di chi crede la propria vicenda significativa, interessante, incontriamo subito un suono vuoto e vergognoso di retorica, quasi di sopraffazione i sentimenti

²⁴ Cfr. M. CORTI, *Il viaggio testuale*, cit., pp. 72-73.

²⁵ Ivi, pp. 108-110.

²⁶ ORESTE DEL BUONO, *Documenti di una guerra*, in «Il Politecnico», 31-32 (1946), p. 85.

²⁷ *Ibid.*

veri, alla sincerità degli impulsi, alla memoria ormai cara di certi fatti, di certe date, di certi nomi. Questi tentativi di documentare un periodo tormentato hanno numerosi difetti: il loro interesse resta spesso circoscritto solo ad un certo numero di persone, quando la scrittura non riesce a superare i limiti dell'improvvisazione, a liberare i fatti, di cui le pagine sono dense, in una luce più sentita, appunto, spesso presentano visioni troppo parziali o esasperate, spesso addirittura ci forniscono dei risultati contrari alle loro intenzioni. Eppure, quando chi scrive raggiunge una pulita adesione dei suoi fatti e alla sua storia d'uomo, questi documenti della guerra hanno il valore di darci il senso, il senso disperato e accorante, di quella che è stata la crudeltà dei nostri ultimi anni, del male contro cui si sono battuti i migliori.²⁸

Tra le voci dell'intelligenza letteraria italiana di quegli anni si era sedimentata una vigorosa diffidenza nei confronti delle produzioni "di guerra e Resistenza", sorretta dalla convinzione che questi testi conducessero a una deriva peggiorativa delle istanze valorose del neorealismo aurorale di impronta multifocale e polifonica, lontano dal recente omogeneo deperimento stilistico spinto pericolosamente verso il documentarismo.²⁹ «L'attitudine di colui che scrive mosso da passioni pratiche per ottenere una immediata rispondenza nelle passioni sociali, politiche, morali del lettore» – ribadisce Fortini – «è profondamente diversa da quella di chi si propone l'espressione di immagine e di ritmo che è nell'opera d'arte»³⁰. A riprova del peso che l'accostarsi della letteratura al rango del documento ha avuto nella riflessione di chi ha lambito le istanze neorealiste, si leggano le parole di Calvino in proposito:

Le poche voci di veri scrittori furono soverchiate da una fiumana di libri grezzi, di voci anonime, di testimonianze sulle esperienze più crude, di nudi documenti della vita popolare, di tentativi letterari immaturi, di bozzetti naturalistici regionali, di una retorica popolaresca che si sovrapponeva alla realtà: tutti questi aspetti, buoni e cattivi insieme, caratterizzarono quello che è stato chiamato il neorealismo.³¹

In questo ordine ideologico, cui il Nostro partecipa, non si salvano coloro che hanno trasmesso gli eventi per gli eventi, ma coloro che vi hanno immesso ulteriore senso nel presente. Rispondendo ai presupposti condivisi da un'intera generazione, e contro quella – che definisce – «retorica» (ovvero la sterile forma, sia pure essa una forma scarna), del Buono intraprende d'ora e per il futuro una vera e propria crociata: si rifiuta di produrre resoconti documentali della guerra vissuta. Il neorealismo non costituisce per lui un'infatuazione stagionale, ma una tappa nel percorso di ricerca che lascia tracce da

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Si veda la partizione proposta da Elio Vittorini nel capitolo *Una definizione difficile* dell'*Inchiesta sul neorealismo*, a cura di CARLO BO, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1951, pp. 27-28.

³⁰ FRANCO FORTINI, *Documenti e racconti*, in «Il Politecnico», 28 (1946), p. 3.

³¹ ITALO CALVINO, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi* (1959), in ID., *Saggi*, a cura di MARIO BARENGHI, Milano, Mondadori, 1995, pp. 61-75, p. 67.

rianalizzare in seguito, a partire dal seme che ha germinato in guerra. Per comprendere a fondo le ragioni che sottostanno alla maturazione del suo posizionamento, si osservino i passaggi in cui descrive le circostanze della scrittura di lettere indirizzate alla famiglia in campo di concentramento. Nel ripensare alle apprensioni di allora è colto da imbarazzo e la preoccupazione di bello scrivere che lo impacciava in gioventù viene ora ridicolizzata dall'enormità degli orrori bellici:

Quando nel lager dov'ero finito ebbi la possibilità di inviare qualche riga ai miei, e avevo da formulare richieste di indumenti come braghe e calzerotti, la mia mano s'impuntava. Come osare metter nero su bianco simili volgarità? E tornavo a scrivere nel modo ricercato che scimmiettavo dai miei maestri d'adozione. La postkarte da prigioniero era eletta a sede di un esercizio per così dire di stile. E ai miei toccava constatare una volta di più che avevano un figlio demente.³²

La ricerca espressiva di del Buono, che prende forma nel contesto ricostruito e dalle esperienze descritte, non si arrende né alla genuinità della resa, né all'opposto suo superamento, ma interessa ad ampio spettro il ripensamento dei ruoli dello scrittore e della scrittura, passando per l'interrogazione e la messa alla prova delle soluzioni formali (forma breve/lunga, prima/terza persona, romanzo autobiografico, autobiografia). I punti di partenza irrinunciabili sono proprio l'allontanamento dalla trappola mistificatrice della retorica e la consapevolezza dell'inganno di poter ridurre lo spazio distorsivo tra fatto e detto. Per queste ragioni, ciascun testo-tassello viene licenziato allo stadio di semilavorato non del tutto compiuto, come una delle possibili risposte al problema irrisolvibile della rappresentazione.³³ Va da sé che, per l'efficacia di un simile meccanismo compositivo, la frammentarietà divenga qualità strutturante la sostanza intratestuale e artificio funzionale alla variazione sul tema.

3 RI-SCRIVERE LA PRIGIONIA

Per quanto riguarda l'internamento, i pochi fatti rappresentati sono agglutinati sostanzialmente attorno a tre fasi dell'intera vicenda: l'arruolamento, la detenzione, il rimpatrio.

L'arruolamento è narrato nei due testi in cui il tempo del racconto, simultaneo agli eventi, ne rispetta anche la cronologia; e, per come viene trattato, costituisce nient'altro che un passaggio transitorio propedeutico alla prigionia. Arruolamento e cattura diventano automatismi da inserire nel disegno più vasto del contesto extra-arbitrario della guerra: del Buono parte volonta-

³² O. DEL BUONO, *Documenti di una guerra*, cit., p. 85.

³³ Sulla scorta di una sollecitazione avanzata da Stefano Gallerani, per cui la svolta delbuoniana verso il principio letterario che vede il senso di un testo non esaurirsi nel dato materiale isolato ma tendere a compiersi nel divenire si porrebbe in tangibile sintonia con la sensibilità postmoderna, anticipandone gli sviluppi, Andrea Chiurato rinviene nell'insoddisfazione il minimo comune denominatore strutturante il suo progetto letterario destinato a priori all'insuccesso. Cfr. STEFANO GALLERANI, *Scritture private*, «Nazione Indiana», 21 marzo 2009, url <https://www.nazioneindiana.com/2009/03/21/scritture-private/> (consultato il 15 marzo 2023); ANDREA CHIURATO, *Quel che resta del romanzo. Oreste Del Buono e l'insoddisfazione di scrivere*, in «Otto/Novecento», 3 (2012), pp. 203-211.

rio col condizionamento familiare di dover confermare con pari onore i meriti militari dello zio materno. Ne parla estesamente in *Tornerai*, dove due capitoli sono dedicati alla storia d'Italia (“Ottobre sotto la pioggia” alla Marcia su Roma) e alla carriera in Marina dell'eroe di guerra Teseo Tesei (“La beccaccia di mare”). Qui, come già nella *Nostra classe dirigente*, il largo ricorso all'inserzione di documentazione burocratica è usato per intercalare il telaio storico a quello privato e per segnare la dipendenza del secondo dal primo.

Il trattamento dei fatti che riguardano lo svolgersi dell'internamento ha invece tono differente e interessa un numero maggiore di testi, sistematizzabili a scopo analitico in due blocchi consecutivi: uno che culmina con *La parte difficile* (1945-1947), e uno che giunge fino a *La debolezza di scrivere* (1963-1987); libri fondamentali, anche per i rimandi interni che li caratterizzano. In considerazione del parziale affrancamento dalla logica della *iteratio*, da questo schema andrà sottratto *Tornerai*, che necessita di un discorso a parte.

Quanto vi si legge non è frutto della rielaborazione di dati testuali già scritti, né verrà rimaneggiato in seguito. Anzi che ruotare intorno ad avvenimenti specifici – malattia, ospedalizzazione, dimissioni, sciopero, relazione amorosa –, come accade altrove, questa sconnessa finzione autobiografica si occupa dell'intimo del prigioniero, in presa diretta. Nei primi tre capitoli, “Ottobre sotto la pioggia”, “La beccaccia di mare” e “Diario di un volontario”, la scansione temporale è quella classica del *journal intime* e ogni sezione interna è corredata dal riferimento di data e luogo; dal “Diario di un prigioniero” in poi, le microsezioni sono intitolate per argomenti.³⁴ I brani, alla prima persona, in un presente indicativo dominato dalla paratassi di frasi non didascaliche fortemente allusive, tendono all'espressionismo e consegnano al lettore le sensazioni di chi sta scrivendo il proprio diario, in un regime di non mediazione razionale che sollecita l'intervento esogeno per essere decifrato. Attorno al nucleo di senso condensato nel titolo parlante si sviluppano brevi sequenze di catene frastiche autoconclusive:

LA SCELTA. L'ossessione è l'appello. L'appello. Il contrappello. Gli appelli. I contrappelli. Schierati giorno e notte, pietoso gregge di pezzenti, contati e ricontati dai mandriani. Ci contano e ricontano, conti e riconti non tornano mai. Intanto, noi tremiamo di quel bianco che dalle montagne, giorno e notte, si avvicina al campo, la neve, l'inverno, la minaccia, sempre meno minaccia e sempre più condanna, che la guerra continui.³⁵

Lo stile franto, tutto giocato sulle interruzioni, inscena quei vuoti di senso che il prigioniero esperisce continuamente. Il ritmo della costruzione nominale e l'allusività del lessico ricercato, insieme alla ripresa con variazioni minime di locuzioni e brevi frasi, riferiscono il metronomo del vacuo spaesamento del quotidiano e l'immutato scorrere di tempo e desideri. L'andamen-

³⁴ Il “Diario di un prigioniero” è suddiviso nelle sezioni: “occasioni”; “la pioggia”, “il sole non basta”; “la scelta”; “salvarsi”; “scongioro”; “un'ipotesi”; “ritornello”; “altre ipotesi”; “la verità”; “capitolazione”; “pane e sangue”; “avanguardie”; “il primo assalto”; “la neve”; “Gefangenennummer”; “un addio”; “i buoni samaritani”; “la montagna”; “panie”; “tregua”; “la scorciatoia”; “un'altra sera”; “la cosa più importante”.

³⁵ ORESTE DEL BUONO, *Tornerai*, Torino, Einaudi, 1976 (d'ora in poi, *T*), p. 83.

to del discorso riproduce l'impigrirsi della mente in prigionia – “un'ipotesi”, “altre ipotesi” e “capitolazione” vedono protagonista il domandarsi ossessivamente la ragione del perché sia andato volontario in guerra (*T*, rispettivamente pp. 85, 88, 90) –, *Leitmotiv* disturbante presente già in altri testi: «siamo in un meccanismo, non possiamo pensare»³⁶, si legge in *Racconto d'inverno*.

In *Tornerai*, il punto di vista sul lager è dunque “dal di dentro”. Una scelta che ha conseguenze rilevanti sulla codificazione dei fatti, osservati da vicino e non rielaborati a distanza. È l'autore stesso, laddove è presente, a sottolineare l'intromissione di quel varco ottico: *Fine d'inverno*, ove la narrazione procede per la maggior parte al passato, si chiude con l'apposizione finale della data di composizione, «aprile 1945»³⁷, così in *Racconto d'inverno* si legge «aprile-luglio 1945» (*RI*, p. 121), *Gli ultimi chilometri* termina con l'annesso parentetico «(settembre 1945)»³⁸, *La parte difficile* e *La debolezza di scrivere* sono tecnicamente due memoriali (uno fittizio e uno reale), e altrettanto lontani dal tempo letterario sono ostentatamente anche *Né vivere né morire* e *I peggiori anni della nostra vita*. La prospettiva dello sguardo retroattivo prevede l'esibizione dell'influenza esercitata dai momenti fondamentali della liberazione e del ritorno sulla lettura degli eventi precedenti. In questo ordine rinnovato, le cose hanno mutato di forma: sullo strato dell'esperienza della prigionia ha agito l'esperienza dell'accoglienza nel nuovo mondo del dopoguerra.

Dovendo elencare le circostanze che riguardano la permanenza nel campo nei testi citati, si potrebbero nominare in sintesi: le strategie di sopportazione delle condizioni detentive e climatiche, la malattia, lo sciopero e il rapporto amoroso con la giovane Kata. Oltre a questi pochi accadimenti che infrangono una sostanziale monotonia, le pagine di prigionia sono riempite per la maggior parte dai resoconti su stati d'animo e pensieri, che si ripresentano cadenzati e tendono agli estremi della noia e della sopraffazione per l'inattività. «Siamo tutti prigionieri» – si legge nel *Racconto d'inverno* – «a Tommaso giungono le voci, le parole abituali, ormai da tempo lise e sciupate nel meccanismo di questa prigionia, e lui la risente con tedio, la disperazione di riconoscersi in una condanna» (*RI*, pp. 10-11). La prigionia colonizza lo spazio interno del ragionamento e la mente viene ostruita da una costrizione peggiore di quella fisica, circoscritta alla detenzione:

La nostra è una storia di miseria, ma non riusciamo a liberarcene col non pensare ad essa: è in noi, la nostra storia, ed ogni momento grigio e squallido di questo non vivere, di questa nostra prigionia la costruisce. La sentiamo crescere nei giorni, nelle nostre parole, nei battiti del sangue e del cuore (*RI*, p. 8).

Fin dalle prime righe del romanzo l'accento viene posto sugli elementi di persistenza e permanenza della prigionia: «la prigionia è rimasta, la senti intorno come le dita di una mano che preme, pensiamo che sia l'inverno, la guerra, mutiamo i vocaboli, le parole, ma la prigionia rimane» (*RI*, pp. 9-10).

³⁶ ID., *Racconto d'inverno* (1945) (d'ora in poi, *RI*), in ID., *L'antimeridiano*, cit., p. 24.

³⁷ ID., *Fine d'inverno*, in «Uomo. Quaderno di letteratura», giugno 1945 (d'ora in poi *FI*), pp. 40-64, p. 64.

³⁸ ID., *Gli ultimi chilometri*, in «Paesaggio», 3-4 (1946), pp. 226-231 (d'ora in poi, *UC*), p. 231.

Il narratore è un prigioniero che osserva da fuori quanto accade al protagonista, suo compagno. Di questo passo, l'uso misto di terza singolare e prima plurale, come in *Fine d'inverno*, rinvia alla dimensione collettiva e pungola il lettore alla partecipazione.

Ad accrescere l'appannamento della mente del personaggio, già presente quando è in salute, concorre il sopraggiungere della malattia e lo stato febbricitante. È l'occasione per indugiare sulle sue percezioni aliene, che ne ostacolano la partecipazione lucida a ciò che avviene: Tommaso «stava dentro alla febbre come ad una casa, un vecchio edificio rovinato, pieno di morte e di insidie, con le tarantole gli scorpioni e i rumori tetri nel buio» (*RI*, p. 60). L'alterazione percettiva è però utilizzata sia da palliativo per tollerare la prigionia sia da filtro per la sua lettura profonda. Infatti, all'espedito fruttuoso della febbre lo scrittore fa nuovamente ricorso anche nei successivi racconti del ritorno. Nella *Parte difficile* il protagonista-narratore Ulisse attraversa perfino una essenziale evoluzione della natura del morbo: inizialmente si è portati a credere che i profili paranoici che lo contraddistinguono siano conseguenti al fisiologico smarrimento per il ritorno a casa e alla recrudescenza della malattia fisica non risolta, tuttavia, anche guarito, i medesimi aspetti permangono e anzi virano verso la nevrosi. In qualche modo, il manifestarsi dei sintomi è cagionato dalla prigionia:³⁹ «Non si trattava di quella prigionia, si trattava della mia prigionia. Una prigionia che ero riuscito a fabbricarmi io o che, forse, era stata sempre intorno a me dalla nascita»⁴⁰. Lo sdoppiamento paranoico del sé di Ulisse, tra colui che scrive e colui che agisce, è suggerito dal riferimento ripetuto al fatto che si senta attore, che pensi alla realtà fuori dal lager come a una finzione a cui deve prendere parte — da cui evidentemente il titolo. Un certo scivolamento della dimensione sensoriale del personaggio principale rispetto a quella normoregolata altrui è peraltro sempre proposto in del Buono: lo sguardo spostato distingue e allontana il protagonista da chi lo circonda e acuisce la distanza che egli avverte rispetto alle comunità di riferimento, siano esse quella dei compagni in prigionia, degli amici, dei colleghi o la famiglia.

Uno tra gli elementi di distinzione tra sé e gli altri risiede nel desiderio di ribellarsi alla passività coatta del campo di detenzione, cui intende opporsi con una spinta uguale e contraria. Già nei primi testi, infatti, il protagonista viene colto da stati frequenti di forte tensione che sembra poter deflagrare da un momento all'altro in violenza concreta. Si legga a tal proposito un passaggio di *Fare lo sciopero* in cui, percosso da una guardia tedesca, il prigioniero reagisce e si sente per ciò pervaso da eccitazione, resuscitata dall'istinto a resistere.

Gli occhi del tedesco erano larghi non capivano; mentre uscivo sentii la sua mano sulla mia spalla. Cercai di evitarla. Non poteva avere capito le mie parole, ma il tono. Il colpo mi eccitò, fu come una vampata di sangue e di febbre. Fuori nevicava, il paesaggio umido e squallido delle montagne mi entrò negli occhi abbacinandoli.

³⁹ La stessa traiettoria dalla prigionia verso la malattia fisica fino a quella mentale è vissuta da Albino Saluggia in *Memoriale* di PAOLO VOLPONI (Milano, Garzanti, 1962).

⁴⁰ ORESTE DEL BUONO, *La parte difficile* (1947), Milano, BUR, 1975 (d'ora in poi *PD*), p. 185.

Dovevo avere lacrime agli occhi. Un ragazzo ridicolo, pensavo, i soliti isterismi. Ma non si può continuare a tenere dentro il nostro furore, deve venire fuori un giorno. Non si può dire sì a tutti e a tutto.⁴¹

È sull'onda del residuo anelito vitale che ancora lo abita che si danno le uniche azioni effettive: il rapporto affettuoso con Kata, il tentativo di fuga e lo sciopero. Fatti, cioè, che si allontanano ontologicamente dall'idea di internamento e dalle (in)attività che lo caratterizzano. Ma per quanto queste iniziative si staglino rispetto alla invariabilità generale, si tratta in ogni caso di illusioni di realtà che hanno esito fallimentare: la relazione è problematica, la fuga non va a buon fine e lo sciopero non sortisce effetti. Il narratore commenta così i penosi tentativi di incontro carnale con Kata, alla presenza del padre di lei, militare nazista:

Ma non era gioia, era non vita. Questa è non vita, tutti i nostri gesti sono oppressi, manca il respiro, il calore, gli slanci, i gridi. Le mani di Tommaso sul corpo di Kata: un corpo ormai sciupato, senza freschezza e l'ambiguità della luce ancora lo proteggeva, lo salvava. Kata chiudeva gli occhi e Tommaso sentiva in sé ira, umiliazione: il volto di lei abbandonato tra i capelli arsi, l'inganno delle palpebre abbassate, delle labbra aperte. Sentiva in sé ira, rancore verso se stesso: si alzò, guardava il corpo offerto della ragazza senza comprendere, pensava a fuggire, uscire da quella stanza. Del padre di lei vedeva soltanto la schiena, grande, curva negli scoppiettii della stufa. Kata aveva aperto gli occhi, erano soltanto bianchi ora, offesi: anche lei umiliata, ma non dipende da lui, da noi tutti, irretiti da una sorte di miseria che batte sul mondo. Ora Kata pareva vergognarsi della sua nudità, si copriva il grembo con una mano, forse avrebbe pianto. Non parlava, è questo che attira Tommaso, il muto dolore del mondo (*FI*, pp. 52-53).

L'episodio viene riscritto in *Racconto d'inverno*:

E occorre anche essere insinceri, provarsi la capacità di un atto fisico. [...] Si sta spogliando e lei lo guarda. Ha vergogna del suo corpo, come di una cosa che non gli appartenga e per la quale provi ripugnanza, un senso distaccato di disagio. Poi scosta le coperte, tutti questi atti che si devono compiere senza amore. [...] Si è salvato fisicamente anche oggi, pensava questo gli rinasceva ancora un desiderio di vivere. Era come se guardasse Kata con altri occhi o lei fosse mutata, possiamo ancora avere delle illusioni, dei palpiti di affetto, di amore, o anche dei fremiti sessuali, non importa, importa accorgersi di avere una carne, di esserne consapevoli. Anche se fingiamo di esserci salvati, anche se fingiamo di avere dimenticata una condanna. [...] Anche la gioia fisica sembra lontana, proviamo soltanto le trafitture di un dolore atroce. Per questa finzione d'amore le ombre deformi si agitano contro la parete, con le teste irsute, le braccia esili, una finzione vergognosa che non può ingannare nessuno (*RI*, pp. 93-94).

⁴¹ ID., *Fare lo sciopero*, in «Il Politecnico», 18 (1946).

Le scelte operate in *Racconto d'inverno* vanno nella direzione di un maggior coinvolgimento del narratore, che interviene utilizzando la prima persona plurale e il "si" in forma sia passivante sia impersonale. Grazie all'impiego alternato della terza singolare e della prima plurale si avvicina e allontana rispetto alle scene, acuendo o riducendone la profondità emotiva. Una strategia che tende a mettere al riparo dall'asettico documentarismo, muovendo verso una possibile espansione dei contorni dell'esperienza.

Se la scrittura della prigionia è strutturata attorno ad alcuni avvenimenti topici, lo stesso vale per il racconto del ritorno, che si concentra sulla fase ultima dell'arrivo e solo negli *Ultimi chilometri* comprende anche il breve tratto terminale che lo precede. Escludendo la componente del movimento nello spazio e prediligendo le corde dell'immobilità (già paradigmatiche del racconto del lager), l'ossatura del plot ripercorre *en gros* le solite seguenti tappe: l'entrata a Milano, l'incontro/scontro con la portinaia e con la madre, la cena coi parenti, il bagno e il rischio di annegamento, la depressione seguita al rientro, la scrittura e il reinserimento nell'ambiente culturale-editoriale milanese.

Va notato fin da subito che sebbene nel senso comune il rimpatrio dovrebbe coincidere con l'apertura di una fase positiva della vita, in del Buono il ritorno viene al contrario orientato negativamente. Tutto, nella realtà, si dà diversamente che nelle attese.

Ero contento di tornare a casa: durante la prigionia avevo tanto pensato a un momento simile, alla felicità di tornare, ma non ci credevo molto. Ero stato disperato durante la prigionia e avevo passato momenti veramente brutti. Tutto il mio viaggio di ritorno fu pieno di contentezza e di apprensione (*PD*, p. 125).

Il ricongiungimento con gli spazi incomincia all'arrivo nella città prevalentemente anonimizzata, ma ovunque riconoscibile come Milano, e questa prima tappa comporta già un disorientamento: «le strade, le piazze così spoglie disorientano come una terra perduta» (*UC*, p. 231), «mi pareva persino di essere in un paese straniero» (*PD*, p. 127). Rientrando in Italia, malconco, con indosso gli abiti della prigionia, su di lui si posano gli sguardi sconcertati dei passanti: la disillusione perciò è una scoperta mutua, del personaggio nei confronti dell'ambiente e viceversa. La deludente visione dello spazio prepara il terreno al deludente incontro con gli affetti.

Nel primo libro che tratta del *nostos*, *La parte difficile*, il protagonista porta simbolicamente il nome Ulisse. Come ha rilevato Antonio Scurati, si può effettivamente sostenere che la secolare esperienza del reducismo di guerra abbia riprodotto nella realtà quella letteraria dell'eroe omerico, che sotto nuove, quasi, mentite spoglie e «con tutti i suoi stratagemmi, con tutti gli artifici e gli inganni di cui è capace» – si ricordi per del Buono ch'egli riesce a rimpatriare anzitempo, per un permesso di malattia –, «non muore e fa ritorno a casa; perché combatte e vince l'oscurità»⁴². Muovendo dall'elzeviro *Omero antimilitarista* di Calvino, anche Giancarlo Alfano ha evidenziato quanto simbolicamente la figura di Ulisse incarni la frattura generazionale tra i giovani uomini che tornano a casa e le faglie che li accolgono, dopo la Liberazione. Nella fase del ritorno il valore sociale del reduce si dissipa irrimediabilmente.

⁴² ANTONIO SCURATI, *Guerra e realismo in letteratura. Una comparazione tra antichi e moderni*, in «Il Ponte», LVII, 3 (2001), pp. 124-133, p. 128.

bilmente con la traumatica scoperta che della propria vicenda non interessa a nessuno.⁴³ In quel saggio Calvino provocatoriamente si domandava: «Cos'è infatti l'Odissea? [...] È la storia degli otto settembre, l'Odissea, la storia di tutti gli otto settembre della Storia: [...] il problema del reduce che torna stracciato e dimenticato da tutti»⁴⁴.

Su questa scia, avvenuto il ribaltamento della chiave odisseica nonché l'ulteriore tradimento di aspettative con la mancata agnizione da parte della donna, il reingresso in casa viene mediato in ogni testo dall'intervento della portinaia, o meglio, dalla sua intrusione nell'incontro tra il protagonista e la madre.

Avevo tante volte sognato in prigionia il momento del mio ritorno, che ora, proprio mentre ripeteva i movimenti sognati, mentre salivo come tante volte avevo immaginato gli scalini di casa mia, mi pareva di non provare una vera gioia, una vera emozione, ma di accettare un fatto impostomi come ne avevo accettati e subiti troppi.

Tante volte avevo immaginato la mia mano che si sollevava a suonare il campanello; invece suonò la portinaia e io stavo a guardare con odio la sua mano, con il polso grasso, la carne rosea.

Venne ad aprire mia madre. La portinaia cominciò il suo discorso, ma mia madre mi vide subito. "Ulisse" disse mia madre io l'avevo già tra le braccia, mentre piangeva piano, con dei piccoli singhiozzi, tenendo la testa appoggiata alla mia spalla. Stavamo fermi sul pianerottolo mia madre piangeva e inquietamente ripeteva il mio nome. Io non avvertivo nulla di preciso dentro di me: solo male alla testa e alle tempie per il sonno arretrato, per la stanchezza del lungo viaggio di ritorno (*PD*, pp. 128-129).

Le aspettative sono negate ancor prima che le attese possano convertirsi in fatti e le sensazioni del protagonista sono restituite in modo ambivalente: da un lato egli incolpa le persone per aver distrutto i suoi desideri e verso di loro nutre sentimenti di odio, dall'altro l'insoddisfazione per ciò che accadrà è presentita. La stessa scena si legge nei *Peggiori anni della nostra vita*, ma in questo caso il racconto si fa progressivamente asciutto e diretto (cfr. *PANV*, pp. 55-56) e, rispetto alla *Parte difficile*, la dinamica psichica ha minor peso. Liberatosi dell'alter ego, del Buono disvela l'intenzione autobiografica: il testo ora aderisce a sé e quel quoziente di distorsione mentale, che nel primo esempio giungeva a condurre Ulisse fino a commettere un omicidio e tentare il suicidio, viene sensibilmente ridotto. L'ultima riscrittura è proposta nella *Debolezza di scrivere*, in cui la tendenza all'oggettivazione del fatto viene portata definitivamente a compimento (cfr. *DS*, pp. 18-19). Nella *Parte difficile*, oltre alla ricordata osservazione attraverso i gangli alterati del ragionare, gli avvenimenti sono proposti come parte di un memoriale fittizio in cui si fa uso parco del discorso diretto e dove il locutore lascia uno spazio ristretto alle istanze altrui. Nelle successive soluzioni, invece, ci si trova sempre nell'orizzonte personale, ma vi è il ricorso a una lettura solo parzialmente introspettiva e anche altre voci trovano espressione.

⁴³ Cfr. GIANCARLO ALFANO, *Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Torino, Aragno, 2012, pp. 103-104.

⁴⁴ ITALO CALVINO, *Omero antimilitarista* (1946), in ID., *Saggi*, cit., pp. 2118-19, p. 2118.

Successivi all'incontro con la madre sono gli altri momenti ritornanti nel racconto del rientro: il bagno e la cena. Entrambe le occasioni si svolgono alla presenza dei genitori, causali primarie di insoddisfazione, sia per le modalità dell'accoglienza sia per la postura ideologica (rinnegano il rifiuto del fascismo da parte del figlio). Il protagonista, pur sapendo di averli delusi, non riesce al contempo a dispiacersene — nella *Parte difficile* rincara sadicamente la dose innamorandosi della moglie del fratello ancora prigioniero e scatenando l'ira dei parenti che lo cacciano di casa. Come si evinceva dalla precedente citazione della *Parte difficile*, il personaggio è sopraffatto da un senso di oppressione provocato da chi lo circonda. Entro le mura di quello che era stato un rifugio si sente adesso paradossalmente imprigionato. I genitori intendono prendersene cura, desiderano fagli compagnia durante in bagno, ma lui reagisce all'ingerenza e chiude a chiave la porta della stanza. Dopo guardatosi allo specchio e metabolizzato di essere sopravvissuto alla guerra, il suo debole corpo si abbandona al piacere del bagno e perde i sensi, rischiando d'affogare. Riproposto in versioni ritoccate nella *Parte difficile*, nei *Peggiori anni della nostra vita* e in *Debolezza di scrivere*, è il momento in cui, per la prima volta, il personaggio si sente realmente vicino alla morte. Solo in questo frangente avverte il desiderio di lasciare la vita; una reazione che non aveva mai avuto nel lager, nemmeno da malato — si pensi, al contrario, al vitalismo cui tendeva da internato.

Con la particolare resa sulla pagina di questi episodi va modellandosi nei testi il motivo letterario della continuità tra prigionia e post-prigionia, e a ciò si accompagna una componente quasi nostalgica verso quella condizione odiosa a cui però l'ex prigioniero non può fare a meno di ritornare, abilitandola a unità di misura esistenziale. Il profilo di disallineamento tra sé e gli altri mette radici in prigionia e si trasforma, accentuandosi, nell'alienazione che caratterizza i sopravvissuti. Ma c'è di più, è in questo spaziotempo che si consolida la profonda disillusione nei confronti delle potenzialità della letteratura: prima della guerra aveva creduto che fosse da praticare come una missione in grado di arricchire le vite delle comunità, in prigionia la nozione stessa di comunità viene erosa dalle basi. Ed è un sentimento confermato al rientro, quando il tenore dell'accoglienza lo spiazza: i familiari non sono disposti ad ascoltare la sua storia e viene addirittura biasimato per non aver combattuto. La lacerazione dell'impossibilità di comunicare la propria esperienza è accresciuta dall'investimento da parte della medesima incomunicabilità della sfera della scrittura e, da rifugio, la letteratura si tramuta nella causa di nuova frustrazione. Il passaggio del lager descrive una svolta per la consistenza che l'esigenza di esprimersi *per verba* deve avere e per il peso morale da attribuirvi. Che la letteratura perda l'aura dell'anteguerra è questione affrontata ben presto. In *Fine d'inverno*, Tommaso confessa quel cambiamento prospettico ai compagni di prigionia, cercando audizione in chi può capirlo (cfr. *FI*, pp. 62-63), ma il profondo avvilitamento arriva quando deve parlarne con chi la prigionia non l'ha vissuta e gli chiede di scriverne (*PANV*, p. 82):

– Io credevo che... Sapete, in prigionia mi ero messo in testa l'idea che... credevo che la cultura, in confronto alla vita... che la vita, insomma, la vita...

La constatazione dell'impotenza era addirittura troppo patetica nella consuetudinerietà. Allora, non ce l'avrei proprio fatta a parlare sinceramente con qualcuno?

– Ci scriverai un racconto, sulla tua prigionia... –

Nel brano citato sono gli amici editori a spingerlo *obtorto collo*, ma lo scrivere è comunque un'esigenza innata contro cui l'intelletto si oppone con ostinazione. Questo desiderio viscerale, per quanto svuotato del valore che aveva avuto prima della prigionia, è qualcosa che irrazionalmente le sopravvive. In tal senso, Teresa Buongiorno ha parlato a ragione delle continue riscritture come di un processo infinito di «purificazione»⁴⁵, di espiazione di colpe.

Lo avevo capito in prigionia, quanto fossero inutili e grottesche le mie illusioni, le mie parole, i miei interessi, e ora non potevo davvero pensare di ricominciare. [...] Tutte le volte che avevo provato a scrivere, però, mi ero scoperto immancabilmente a non sapermi esprimere, a tradire le mie intenzioni. Lo dicevo a Domenico, e lui non voleva ammetterlo. Durante l'occupazione tedesca, lui e gli altri avevano pubblicato qualche numero di una rivista letteraria quasi clandestina. Mi avevano mandato al campo dove ero prigioniero un quaderno della rivista in cui avevano stampato un mio vecchio articolo: io avevo letto quelle pagine in prigionia, e mi era venuto da ridere e da piangere insieme, perché erano finite tante cose [...]. Cercavo di spiegarlo a Domenico, ma era difficile, e temevo di offenderlo (*PD*, p. 146).

Oltre a riconoscere di non riuscire a scrivere che cose falsate – e false: «sapevo di mentire in un modo e nell'altro» (*PD*, p. 157) – è consapevole che il radicale cambio di visione che lo ha attraversato non verrà compreso da chi non ha partecipato agli stessi fatti.⁴⁶ Nel testo intitolato significativamente *Debolezza di scrivere* del Buono racconta della pubblicazione di *Racconto d'inverno* e del fraintendimento provocato dalla generale inconsapevolezza nei confronti dello specifico dei campi di concentramento militari, dapprima confusi con i più drammatici campi di sterminio, e poi relegati a esperienza minore (*DS*, pp. 120-121):

Mi ritrovai così impacciato e vergognoso dover spiegare le differenze tra lager e lager ai miei amici. [...]
 – E tu cos'eri?..
 – Non eri, forse, deportato anche tu?..
 – Io ero internato militare... Tutta un'altra cosa..
 – Come tutta un'altra cosa?..
 – Oh, anch'io, allora, non sapevo bene la differenza... L'ho imparata poco a poco..
 – Ti vuoi spiegare?..

⁴⁵ TERESA BUONGIORNO, *Oreste del Buono o della continuità*, in «La Fiera Letteraria», 30 dicembre 1962, pp. 3-5, p. 3.

⁴⁶ È dato significativo che anche l'ex prigioniero Roberto Rebora, in una delle sue prose brevi, parla della sensazione del guardare alle proprie convinzioni di prima della prigionia rispetto alla letteratura constatando di aver sbagliato tutto: «Si ricordò di una sua antica ambizione letteraria... Sospirò. Tutto sbagliato qui, tutto deformato» (ROBERTO REBORA, *Quattro sogni*, in *Uomini e tedeschi. Scritti e disegni dei deportati*, a cura di ARMANDO BORRELLI e ANACLETO BENEDETTI, Milano, Casa di Arosio, 1947, pp. 201-207, p. 202).

– Vi spiego subito... Noi abbiamo avuto la possibilità di ritornare tutti o quasi tutti... Di loro, di questi qui, ne sono ritornati pochi, molto pochi... In teoria, non ne sarebbe dovuto ritornare nessuno... Se qualcuno ne è scampato, è stato per qualche difetto del sistema... Anche i sistemi più perfetti hanno dei difettucci...

– E come la mettiamo con il tuo libro?...

– Non potevi dircelo prima?...

– Cosa vi avrei dovuto dire?...

– Pensavamo che la tua esperienza fosse stata terribile... Che tu avessi sofferto...

La fattispecie dell'internamento militare, oltre alle già discusse caratteristiche intrinseche che ne rendono complessa la rappresentazione, pone un altro problema di dicibilità e di diritto di cittadinanza nel panorama editoriale, causato sulle prime dalla sua esclusione dal discorso pubblico e poi confermato da un procedimento di *damnatio memoriae*. Sebbene questa particolare prigionia abbia costituito un fenomeno di massa della Seconda guerra mondiale (un milione e trecentomila italiani), è stata «quasi sempre dimenticata o marginalizzata nella storia e nella memoria [...], in Italia più che altrove»⁴⁷. Il milione e duecentomila ex prigionieri italiani che tra il 1945 e l'inizio del 1947 era rimpatriato dai quattro canti del globo non aveva indotto stato e società civile all'accoglienza ch'essi immaginavano.⁴⁸ Si era assistito invece al rifiuto generalizzato di comprendere e includere il reduce nelle maglie della riedificazione del paese. A macerie appena sepolte, il prigioniero si fa ritorno di un rimosso incandescente e, pur con molte differenziazioni, l'atteggiamento della classe politica antifascista verso i reduci viene inevitabilmente condizionato dal precedente legame fra i reduci della Prima guerra mondiale – su cui Mussolini aveva esercitato un significativo ascendente – e Ventennio fascista.⁴⁹ Per un verso ci si impegnava quindi a risemantizzare quella vicenda e non riprodurre gli errori del passato, per l'altro si nutriva il sospetto verso ciò che quel corpo compatto avrebbe potuto diventare entro l'organismo statale democratico. Non è un caso che, per gli scrittori sopravvissuti, la continuità tra esperienza e successiva letteratura prodotta nonché tra prigionia e post-prigionia si manifesti nel comune sentimento dell'isolamento: Vittorio Sereni parla della prigionia come di un «angolo morto della storia»⁵⁰, Alessandro Natta

⁴⁷ GIORGIO ROCHAT, *Le diverse prigionie dei militari italiani nella Seconda Guerra Mondiale*, in *Le diverse prigionie dei militari italiani nella Seconda Guerra Mondiale*, a cura di LUIGI TOMASSINI, Firenze, Edizioni Regione Toscana, 1995, pp. 9-24, p. 9.

⁴⁸ Sul rimpatrio dei prigionieri militari si veda AGOSTINO BISTARELLI, *La storia del ritorno. I reduci italiani del secondo dopoguerra*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

⁴⁹ La complessa questione italiana dell'influsso del fascismo sulle politiche di accoglienza del reduce della Seconda guerra è affrontata in CLAUDIO PAVONE, *Appunti sul problema dei reduci*, in *L'altro dopoguerra. Roma e il Sud 1943-1945*, a cura di NICOLA GALLERANO, Milano, FrancoAngeli, 1985, pp. 89-106.

⁵⁰ VITTORIO SERENI, *L'anno quarantacinque* (1962), in ID., *La tentazione della prosa*, a cura di GIULIA RABONI, Milano, Mondadori, 1998, p. 88.

della «sensazione cupa e deprimente di essere rimasti isolati»⁵¹, Sergio Antonelli testimonia di essersi sentito «in fondo alla storia»⁵², Giorgio Chiesura dichiara in un'intervista: «avevamo resistito ma non avevamo vinto»⁵³.

Considerando, oltretutto sulla base dei presupposti ideologici fin qui ricostruiti anche sulla base dei dati storico-culturali immessi da ultimi, che il vero interesse della prigionia non risieda nel nudo testimoniarla ma nel sondarne differenti funzioni in letteratura, del Buono apre agli espedienti metaletterari e trasforma «il proprio narrare in soggetto del racconto stesso»⁵⁴. E per far ciò mette in scena se stesso che scrive i primi testi sulla prigionia. Nella *Parte difficile* porta avanti perfino uno sdoppiamento dei fuochi. In una sorta di intreccio chiastico, Ulisse è attore-personaggio in un fuoco, a disposizione dei meccanismi del regista-autore e del suo congegno letterario finzionale, e protagonista-scrittore nell'altro, in cui sta redigendo un memoriale e si scontra con le problematiche del mezzo letterario. La parte difficile non è recitata solo dal personaggio in commedia, ma anche dall'autore, che produce finzione nell'atto di scrivere.

La metanarratività rimpiazza l'irrealizzabile memoriale documentario perché la memoria stessa è strumento inaffidabile e fallace.⁵⁵ In questo ordine, in *Né vivere né morire* l'accusa contro l'affidamento nei confronti della veridicità della memoria serve a smontare la pretesa verosimiglianza di un altro oggetto letterario, l'autobiografia:

È così difficile dare un'interpretazione, un senso a una storia che si pensa d'aver vissuto, ma vissuto come?, c'è qualcosa di più infido della memoria? [...] maggiormente si insiste alla ricerca di una soluzione esatta, magica, redentrice, maggiormente si smarrisce l'orientamento nella caccia a una moltitudine di ombre, fantasmi fittiziamente, ironicamente dotati delle generalità presunte per noi all'anagrafe. A meno di scambiare deliberatamente la menzogna per la sincerità non si può avere l'autobiografia ma casomai le autobiografie (*NVNM*, p. 1089).

Appurata l'impossibilità di corrispondere alla realtà con il vero, del Buono rigetta la sua certificazione come criterio che regge il genere autobiografico e opta per una forma di menzogna esibita ovvero per un tipo di verità vicina a quella romanzesca che, come sappiamo, anche quando origina da fatti oggettivi non potrà mai corrispondere alla verità fattuale. Nella rappresentazione

⁵¹ ALESSANDRO NATTA, *L'altra resistenza. I militari italiani internati in Germania*, Torino, Einaudi, 1997, p. 53.

⁵² SERGIO ANTONIELLI, *Il campo 29* (1949), Roma, Editori Riuniti, 1975, p. 214.

⁵³ LAURA LEPRI, *Il caos e la storia. Laura Lepri intervista Giorgio Chiesura*, in «Leggere», 53 (1993), pp. 39-40, p. 40.

⁵⁴ C. DE MICHELIS, *Nota*, cit., p. 177.

⁵⁵ Tornando alla categoria critica di *autofiction* a cui del Buono, per certi versi, si avvicina, va rilevata l'attitudine alla critica dei modi e alla metanarratività, fondativa di questa tipologia di scritture dove «tendenzialmente, l'autofinzialista riflette sulla finta autobiografia che sta scrivendo e formula i suoi ragionamenti nell'opera» (LORENZO MARCHESE, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2014, p. 17).

letteraria, la soglia cognitiva dell'acquisizione del dato di mancata corrispondenza tra realtà e scrittura è posta tra il prima della prigionia e l'imprigionamento: «è inutile continuare con le parole di prima, di prima che la tua vita fosse recisa, è una menzogna inutile questa, una falsità contro il cuore, contro il tuo sangue» (*FI*, p. 46). In questa scansione si dà quindi una duplice attitudine rispetto alla nozione percepita del tempo, da un lato il tempo della vita viene misurato rispetto all'evento-cesura e dall'altro lo stesso evento esonda rispetto alle reali dimensioni che ha avuto, espandendosi e divenendo una condizione esistenziale assoluta:

Era inutile che Tommaso pensasse ancora al primo giorno di prigionia, quel giorno forse non ha valore: non è da allora che comincia la prigionia, ma dura da sempre, un peso che molti portiamo (*FI*, pp. 46-47).

Ma come abbiamo visto, l'immagine della prigionia si espande anche nei caratteri, non solo nel tempo interiore e, facendosi modo di stare nelle cose e nel mondo, può diventare all'occorrenza una fase positiva della vita.

Non avevamo nulla da immaginare davanti a noi, e, dietro, invece, avevamo da ricordare quel periodo che c'era apparso grigio e squallido e che ora invece si rivelava come l'unica stagione vitale della nostra esistenza. [...] Eravamo stati più vivi in prigionia (*PD*, p. 161).

L'affezione alla condizione di imprigionamento è qualcosa cui inizialmente lo scrittore resiste come nei confronti di una «relazione di dipendenza discutibile» verso un «infimo purgatorio» (*PD*, p. 96). È però solo assecondando questo avvicinamento che può compiersi il ribaltamento del baricentro di osservazione: per quanto nei fatti la prigionia abbia occupato un periodo ristretto della vita, è assunta ripetutamente a prospettiva privilegiata che dischiude visuali nitide. Senza dimenticare che l'urgenza di un ritorno riparatore alla prigionia è indotta anche dalla non accoglienza ricevuta al ritorno e al ruolo isolato di reduce che l'ex prigioniero si trova a impersonare nel dopoguerra.

Come nota Mario Barenghi, le massime fortune del discorso autobiografico vanno tradizionalmente di pari passo con le fasi di crisi: «quando si stenta a dare un senso agli avvenimenti collettivi, ripartire dalla propria storia personale appare la via più praticabile, e fors'anche la più onesta»⁵⁶. La vicenda delbuoniana, in ostinata peregrinazione e contaminazione tra le forme dello stesso referente, sembra infatti mossa più che dallo sperimentalismo fine a se stesso, da un impulso verso la ricerca dell'equazione perfetta che risponda al desiderio di coerenza e di senso imposto dai fatti nei confronti del linguaggio, un senso altro dal dato brutale, che sia riconoscibile non solo per sé ma universalmente. In definitiva, è in ragione degli elementi interni ed esterni di complessa ambivalenza che la caratterizzano che l'esperienza di prigionia si presta nel comporre un groviglio determinante da tentare di sciogliere, nella scrittura autobiografica continua:

⁵⁶ MARIO BARENGHI, *Ripartire dalla propria storia personale*, in *Tirature '10. Il New Italian Realism*, a cura di VITTORIO SPINAZZOLA, Milano, il Saggiatore, 2010, p. 43.

È vero che questa storia, che ho dovuto addirittura rinunciare a raccontare sino in fondo al mio ritorno a casa, è stata importante per me, forse essenziale, anche se ogni volta che ci ripenso, il suo significato mi pare cambiare in qualche modo. Certo, quella prima volta ho proprio cominciato a raccontarla con gusto, il gusto di sapermi vivo, dunque vittorioso di quella prova, tra quelle pareti ritrovate, quelle abitudini riconosciute. Con gusto, ma anche con un miscuglio di stupore e delusione, la delusione di dover constatare, nello stesso assaporarlo, la precarietà di quel gusto, la necessaria esiguità della tregua (*NVN*, p. 1090).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALFANO, GIANCARLO, *Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Torino, Aragno, 2012.
- ANTONIELLI, SERGIO, *Il campo 29* (1949), Roma, Editori Riuniti, 1975.
- ID., *Oreste del Buono*, in *Letteratura italiana. I contemporanei*, vol. VI, Milano, Marzorati, 1974, pp. 1417-1435.
- BACHTIN, MICHAÏL MICHAÏLOVIČ, *Dalla preistoria della parola romanzesca* (1975), in ID., *Estetica e romanzo* (1979), trad. it. di STRADA JANOVIC, CLARA, Torino, Einaudi, 2001.
- BARENGHI, MARIO, *Ripartire dalla propria storia personale*, in *Tirature '10. Il New Italian Realism*, a cura di SPINAZZOLA, VITTORIO, Milano, il Saggiatore, 2010.
- BISTARELLI, AGOSTINO, *La storia del ritorno. I reduci italiani del secondo dopoguerra*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- BO, CARLO (a cura di), *Inchiesta sul neorealismo*, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1951.
- BUONGIORNO, TERESA, *Oreste del Buono o della continuità*, in «La Fiera Letteraria», 30 dicembre 1962, pp. 3-5.
- CALVINO, ITALO, *Omero antimilitarista* (1946), in ID., *Saggi*, a cura di BARENGHI, MARIO, Milano, Mondadori, 1995, pp. 2118-19.
- ID., *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi* (1959), in ID., *Saggi*, a cura di BARENGHI, MARIO, Milano, Mondadori, 1995, pp. 61-75.
- CASADEI, ALBERTO, *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*, Roma, Carocci, 2000.
- CESANA, ROBERTA, *Il lavoro editoriale di Oreste del Buono*, in *L'infaticabile OdB*, a cura di ROSA, GIOVANNA, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2016.
- CHERCHI, GRAZIA, *Monoromanzo a puntate. Intervista con Oreste del Buono*, in «Panorama», 12 febbraio 1989, pp. 112-113.
- CHIURATO, ANDREA, *La retroguardia dell'avanguardia*, Milano, Mimesis, 2011.
- ID., *L'arcipelago postmoderno. Oreste Del Buono e gli anni Settanta*, in «Enthymema», VII (2012), pp. 443-452.
- ID., *Quel che resta del romanzo. Oreste Del Buono e l'insoddisfazione di scrivere*, in «Otto/Novecento», 3 (2012), pp. 203-21.
- CORTI, MARIA, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978.
- DAVICO BONINO, GUIDO, *L'opera come un arcipelago*, in DEL BUONO, ORESTE, *L'antimeridiano. Romanzi e racconti*, vol. I, Milano, Isbn Edizioni, 2010, pp. V-XXVIII.
- DE MICHELIS, CESARE, *Nota*, in DEL BUONO, ORESTE, *La debolezza di scrivere*, Venezia, Marsilio, 1987.
- DEL BUONO, NICOLETTA, *Testimonianza*, in DEL BUONO, ORESTE, *L'antimeridiano. Romanzi e racconti*, vol. I, Milano, Isbn Edizioni, 2010.
- DEL BUONO, ORESTE, *Documenti di una guerra*, in «Il Politecnico», 31-32 (1946), p. 85.
- ID., *Fare lo sciopero*, in «Il Politecnico», 18 (1946).
- ID., *Fine d'inverno*, in «Uomo. Quaderno di letteratura», giugno 1945, pp. 40-64.
- ID., *Gli ultimi chilometri*, in «Paesaggio», 3-4 (1946), pp. 226-231.
- ID., *I peggiori anni della nostra vita*, Torino, Einaudi, 1971.
- ID., *La debolezza di scrivere*, Venezia, Marsilio, 1987.

- ID., *La narrativa integrale*, in «Quaderni milanesi», 2 (1961), pp. 85-95.
- ID., *La parte difficile* (1947), Milano, BUR, 1975.
- ID., *Né vivere né morire* (1963), in ID., *L'antimeridiano. Romanzi e racconti*, vol. I, Milano, Isbn Edizioni, 2010.
- ID., *Racconto d'inverno* (1945), in ID., *L'antimeridiano. Romanzi e racconti*, vol. I, Milano, Isbn Edizioni, 2010.
- ID., *Tornerai*, Torino, Einaudi, 1976.
- DONNARUMMA, RAFFAELE, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014.
- FORTINI, FRANCO, *Documenti e racconti*, in «Il Politecnico», 28 (1946), p. 3.
- FREUD, SIGMUND, *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten*, in ID., *Gesammelte Werke*, vol. X, *Werke aus den Jahren 1913-1917*, London, Imago, 1946, ed. it., *Ricordare, ripetere e rielaborare*, in ID., *Opere*, vol. VII, 1912-1914 *Totem e tabù e altri scritti*, Torino, Boringhieri, 1977.
- GALLERANI, STEFANO, *Scritture private*, «Nazione Indiana», 21 marzo 2009, url <https://www.nazioneindiana.com/2009/03/21/scritture-private/> (consultato il 15 marzo 2023).
- GRAMIGNA, GIULIANO, *Nota introduttiva*, in DEL BUONO, ORESTE, *La parte difficile*, Milano, BUR, 1975.
- GRISI, CESARE, *Il romanzo autobiografico*, Roma, Carocci, 2011.
- LEJEUNE, PHILIPPE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- LEPRI, LAURA, *Il caos e la storia. Laura Lepri intervista Giorgio Chiesura*, in «Leggere», 53 (1993), pp. 39-40.
- MARCHESE, LORENZO, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2014.
- MARIANI, MARIA ANNA, *Sull'autobiografia contemporanea*, Roma, Carocci, 2011.
- NATTA, ALESSANDRO, *L'altra resistenza. I militari italiani internati in Germania*, Torino, Einaudi, 1997.
- PACCAGNINI, ERMANNO, *La sintassi del disagio*, in DEL BUONO, ORESTE, *Facile da usare*, Milano, Isbn Edizioni, 2009, pp. 108-122.
- PAVONE, CLAUDIO, *Appunti sul problema dei reduci*, in *L'altro dopoguerra. Roma e il Sud 1943-1945*, a cura di GALLERANO, NICOLA, Milano, FrancoAngeli, 1985, pp. 89-106.
- REBORA, ROBERTO, *Quattro sogni*, in *Uomini e tedeschi. Scritti e disegni dei deportati*, a cura di BORRELLI, ARMANDO e ANACLETO BENEDETTI, Milano, Casa di Arosio, 1947, pp. 201-207.
- ROCHAT, GIORGIO, *Le diverse prigionie dei militari italiani nella Seconda Guerra Mondiale*, in *Le diverse prigionie dei militari italiani nella Seconda Guerra Mondiale*, a cura di TOMASSINI, LUIGI, Firenze, Edizioni Regione Toscana, 1995, pp. 9-24.
- ROSA, GIOVANNA (a cura di), *L'infaticabile OdB*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2016.
- SARTORIO, SILVIA, *Oreste del Buono narratore. Notizie per una storia editoriale*, Milano, Biblioteca Comunale, 2016.
- SERENI, VITTORIO, *L'anno quarantacinque* (1962), in ID., *La tentazione della prosa*, a cura di RABONI, GIULIA, Milano, Mondadori, 1998.
- SCURATI, ANTONIO, *Guerra e realismo in letteratura. Una comparazione tra antichi e moderni*, in «Il Ponte», LVII, 3 (2001), pp. 124-133.
- STAROBINSKI, JEAN, *Le style de l'autobiographie*, in «Poétique», 3 (1970), pp. 257-265.
- VOLPONI, PAOLO, *Memoriale*, Milano, Garzanti, 1962.

PAROLE CHIAVE

Oreste del Buono; prigionia militare; Seconda guerra mondiale; memoria; autobiografismo; intertestualità; neorealismo



NOTIZIE DELL'AUTORE

Anna Taglietti è titolare di una borsa di ricerca presso la Fondazione Primoli di Roma. Ha conseguito il Dottorato di ricerca in Letterature moderne e comparate all'Università di Perugia, con una tesi sulla letteratura italiana prodotta a partire dall'esperienza della prigionia militare nella Seconda guerra mondiale. Ha scritto saggi sulle opere di Giuseppe Berto, Luciano Bianciardi, Giorgio Chiesura, Oreste del Buono e Curzio Malaparte. È autrice della monografia *Scrivere il centro e le periferie. Gli spazi della migrazione in Bianciardi, Ottieri e Parise* (Roma, Aracne, 2018) e curatrice del volume miscelaneo *L'Umbria di carta. Intellettuali e cultura letteraria dal 1860 a oggi* (Perugia, Morlacchi Editore University Press, 2022).

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ANNA TAGLIETTI, *Forme diverse della stessa esperienza. La prigionia militare nelle ri-scritture di Oreste del Buono*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 20 (2023)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.