

GIOVANNA ROSA

IL PARADOSSO DELLA «STORIA ROMANZO»

Il primo impegno di rilettura critica dell'opera di Elsa Morante, alle soglie del centenario della nascita, deve tendere innanzitutto ad attenuare lo iato che, per la maggior parte degli studiosi, ne divide l'attività letteraria in due stagioni irriducibili, quasi che i diciassette anni che separano *l'Isola di Arturo* dalla *Storia Romanzo*, segnino una netta cesura assiologica. Ancor oggi, almeno per coloro per i quali la scrittrice entra nel canone istituzionale del Novecento, vale quell'alternanza che accompagna la fortuna di alcuni fra i più importanti autori europei: *La chartreuse* o *Le rouge e le noir*, *Casa desolata* o *Grandi speranze*, *Guerra e Pace* o *Anna Karenina*, *i Booddenbrook* o *La montagna incantata*, *la Cognizione del dolore* o *Il Pasticciaccio*, *Il partigiano Johnny* o *Una questione privata*. Nel nostro caso, si fronteggiano sempre e solo le cronache familiari di *Elisa* (1948) e le memorie procidane (1957), lasciando in un cono d'ombra i romanzi successivi agli anni Sessanta: lo testimoniano gli ultimi due importanti saggi monografici, accolti in grandi volumi collettanei: *l'Isola di Arturo* di Alba Andreini, che compare nel secondo tomo delle *Opere - Il Novecento* della *Letteratura Italiana*, diretta da Asor Rosa per Einaudi; la *Lezione* su *Menzogna e sortilegio* a firma di Mengaldo, accolta nel quinto volume del *Romanzo*, curato da Franco Moretti¹. Un'unica eccezione, che appunto conferma la regola, il saggio dedicato da Spinazzola alla *Storia*, compreso nell'*Egemonia del romanzo*².

¹ ALBA ANDREINI, «*L'isola di Arturo*» di Elsa Morante, in *Le Opere. Il Novecento. La ricerca letteraria, Letteratura Italiana*, diretta da A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1996; PIER VINCENZO MENGALDO, *Menzogna e sortilegio. Lezioni*, V, *Il Romanzo*, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2003.

² VITTORIO SPINAZZOLA, *Morante, la storia di Ida e Usepe*, in ID., *L'egemonia del romanzo*, il Saggiatore, Faam, Milano, 2007. Altri volumi recenti privilegiano un ambito specifico, come il rapporto fra

Questo convegno può allora scompigliare le carte, suggerendo un diverso ordine paradigmatico entro cui disporre le quattro grandi «cattedrali»³: ne sarà corroborata la rilevanza della produzione morantiana nel sistema letterario della modernità, e, nel contempo, saranno chiarite le discrepanze ma anche le analogie profonde sottese alla lunga parabola di scrittura che si distende dalla fine del secondo conflitto mondiale agli anni ottanta del secolo scorso.

Quando viene pubblicato l'affresco narrativo dedicato alle vicende di Ida e del suo pischelluccio, Cesare Cases, in una recensione peraltro molto severa, condannava la «disonestà» intellettuale dei molti critici che, nei loro articoli, per lo più stroncature miopi e frettolose, avevano negato all'autrice «il confronto con se stessa»⁴.

La sollecitazione allora cadde nel vuoto⁵: oggi, che dal clima di quel decennio ci separa un'arturiana «infinita distanza», sottrarsi alla tentazione del giudizio "isolato" diventa ineludibile: solo cogliendo la rete di connessioni che *La Storia Romanzo* intrattiene con le altre ampie narrazioni è possibile sciogliere i molti dubbi e i troppi fraintendimenti che ne hanno offuscato, e continuano ad offuscarne, il valore. L'ostacolo maggiore a una serena comparazione intertestuale è frapposto da una distorsione prospettica che, nell'ultima stagione critica, ha privilegiato il ritratto della persona Elsa, eccentrica e geniale, incline a improvvise scenate furibonde o a magnanimi gesti di generosità, gravata da una *pesanteur* così mortificante da fiaccarne ispirazione e stile⁶.

Il termine francese, si sa, viene adottato da Cesare Garboli ad apertura della *Prefazione* scritta per l'edizione postuma di *Pro o contro la bomba*

Menzogna e la Recherche (STEFANIA LUCAMANTE, *Elsa Morante e l'eredità proustiana*, Firenze, Cadmo, 1998), oppure i primi racconti a cui è dedicato il bel libro di ELENA PORCIANI, *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, Soveria Mannelli, Iride, 2006.

³ «Ieri sera discorrendo dell'arte nel romanzo e nell'intreccio con V. ricordo di avere di sfuggita paragonato la costruzione del racconto a un'architettura, una cattedrale, le scene isolate alle vetrate» *Lettere ad Antonio*, in ELSA MORANTE, *Opere*, a cura di C. Garboli e C. Cecchi, Meridiani Mondadori, Milano 1988-1990, II, p. 1592. Per tutte le opere morantiane si fa riferimento ai due tomi dei Meridiani, ad eccezione de *La Storia Romanzo*, di cui si preferisce citare la prima edizione, Torino, Einaudi, 1974.

⁴ CESARE CASES, «La Storia». *Un confronto con «Menzogna e sortilegio»*, in ID., *Patrie Lettere*, Torino, Einaudi, 1987, p. 105. Il favore del critico va al romanzo del '48 «uno dei dieci o venti romanzi che Novecento che ci porteremmo dietro nella famosa isola deserta» (ibidem).

⁵ Un'interessante eccezione, seppur sempre a favore di *Menzogna*, è il saggio di MARIO BOSELLI, *Dalla storia della menzogna alla menzogna della Storia*, «Nuova Corrente», n. 67, 1975.

⁶ Esemplare di questa perdurante distorsione critica l'ultimo omaggio alla scrittrice: in occasione del venticinquennale della morte, Sellerio edita un libretto intitolato *Festa per Elsa*, composto con gli articoli pubblicati sul numero speciale di «Reporter» del 1985, cui si aggiungono alcune pagine inedite di Adriano Sofri, dedicate alle visite in ospedale.

*atomica*⁷. L'immagine, suggestiva e di grande fortuna, è diventata un *pas-partout* tanto più duttile quanto più fuorviante: non solo per l'insistenza perniciosa sul cortocircuito arte-vita⁸, a cui la scrittrice oppose sempre un irriducibile ostinato silenzio⁹, ma per il fascio di luce tetra e disforica che getta sul romanzo pubblicato all'indomani del *Mondo salvato dai ragazzini* (1968).

Fu Alberto Moravia ad avanzare subito un'obiezione sostanziale alla tesi di Garboli: l'elzeviro, che sul «Corriere della Sera» commentava il volumetto adelphiano, accoglieva sì l'idea del contrasto «tra l'aspirazione alla leggerezza graziosa e razionale di un Mozart, di uno Stendhal, e la propria "pesantezza", cioè la propria innata tendenza a "prendere sul serio" tutto e, prima di tutto, se stessa»¹⁰, ma ne proiettava la tensione divaricante sull'intero arco temporale dell'attività di scrittura:

Se non avesse sofferto di questo contrasto tra aspirazione alla leggerezza e sensazione di pesantezza, la Morante non avrebbe forse potuto tracciare con tanta precisione e tanta inflessibilità il confine fra il mondo leggero, cioè adolescenziale, e il mondo pesante, cioè adulto.

La lettura del romanzo dedicato a Iduzza, sullo sfondo del secondo conflitto mondiale, induceva l'autore della *Romana* a un altro riconoscimento importante:

[...] c'è una certa concezione della storia che affonda radici inconsapevoli e robuste nella questione nazionale come è intesa da quella piccolo-borghesia italiana, ahimè assai "pesante", dalla quale Elsa Morante proveniva.

Il paragone fra *La Storia* e *I promessi sposi*, al centro dell'articolo, non solo era volto a contestare la banale eziologia anagrafica della *pesanteur*¹¹,

⁷ E. MORANTE, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1987

⁸ Il cortocircuito fra i due poli, sempre criticamente inopportuno, è ancor più esiziale per l'autore di *Menzogna e sortilegio*. Chiunque abbia studiato le opere morantiane sa che il nesso fra dati biografici e pratica di scrittura è tanto più fertile quanto più è occultato. L'esperienza dell'io diventa cellula germinale della prosa narrativa, dispositivo nevralgico della strategia romanzesca sempre e solo se accompagnato dalle "lusinghe" del gatto Alvaro: è nascosto e appalesato nel doppio ruolo paterno di Nicola Francesco Monaco; nella criptica dedica a Remo N., apposta all'*Isola* con rifrangenza narcisistica, come ha chiarito Alba Andreini; nell'indicazione precisa del week end dei morti, in cui si avvia il viaggio e il percorso narrativo di Manuel in *Araceli*, coincidente con la data di morte di Pier Paolo Pasolini.

⁹ Dalle note autoriali alle quarte di copertina fino alle "interviste impossibili" sono innumerevoli le testimonianze del rifiuto irriducibile a "esporsi e parlare di sé".

¹⁰ ALBERTO MORAVIA, *La leggerezza di Elsa*, «Corriere della Sera», 11 luglio 1987.

¹¹ Interrogandosi sulla perdita della *grâce*, Garboli ne individua la genesi a fine anni Sessanta: «A quando risale? Forse a tre, quattro anni prima che Elsa scrivesse la *Storia*, o a prima ancora. O a dopo? Era il 1966? Il 1967? Elsa cominciò, allora, o subito dopo, a cambiare, subendo una metamorfosi anche fisica. Sembrava invasa da una forza estranea al suo corpo e contraria, ostile anche alla sua anima.

ma, alla luce di una riflessione meno idiosincratca, chiariva il vero elemento di dissenso con il critico-saggista, il quale attribuiva l'originalità creativa di Elsa a un ribollente estro immaginoso, estraneo alle dinamiche storico-culturali, condannato dall'età a un declino inesorabile. La conclusione perentoria dello scritto moraviano suona ancor oggi convincente:

Ma ci piace sottolineare quest'accostamento [con Manzoni] per ribadire che alla fine, quando tutto è stato detto, la Morante non "era tutta nell'immaginario".

Sgombrato il campo dalla gravezza indotta dalla perdita della *grâce* futile e leggera, l'analisi del libro del '74 acquista rinnovata lucentezza dall'apparentamento all'opera cronologicamente più distante e, a giudizio di molti, affatto antitetica. Eppure, un palese motivo genetico lega *La Storia Romanzo* a *Menzogna e sortilegio*: ed è, appunto, il nodo rovinoso del secondo conflitto mondiale.

A commento della stesura delle cronache familiari di Elisa:

Le mie immaginazioni giovanili [...] furono stravolte dalla guerra. Il passaggio dalla giovinezza alla coscienza (dalla giovinezza alla maturità) significa per tutti un'esperienza tragica e fondamentale. Per me tale esperienza è stata anticipata e rappresentata dalla guerra: è lì che precocemente e con violenza rovinosa, io ho incontrato la maturità. Tutto questo io l'ho detto nel mio romanzo, *Menzogna e sortilegio*¹².

A cui fa eco, limpida e crucciosa, l'introduzione scritta per la pubblicazione americana del romanzo di Ida e Usepe, per i tipi di Knop.

Col presente libro, io, nata in un punto di orrore definitivo (ossia nel nostro Secolo Ventesimo), ho voluto lasciare una testimonianza documentata della mia esperienza diretta, la Seconda Guerra Mondiale, esponendola come un campione estremo e sanguinoso dell'intero corpo storico millenario. Eccovi dunque la Storia, così come è fatta e come noi stessi abbiamo contribuito a farla¹³.

L'esperienza bellica, crinale ineludibile per la formazione dell'io e del noi collettivo, non è solo il fulcro strutturale e tematico della *Storia Romanzo*, ma il vettore compositivo che, orientando l'atto di lettura, suggerisce il terreno più proficuo su cui condurre l'analisi contrastiva: da quel "punto" del secolo XX, declinato con originali timbri memoriali, si dirama un re-

Invecchiava [...] diventò un'altra persona; e smarri, o uccise in sé, la gioia della sua grazia». CESARE GARBOLI, *Prefazione* a E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, cit., p. XIII. Poche pagine dopo, il termine di svolta viene fissato negli «anni della *Storia*». p. XV

¹² *Cronologia*, in E. MORANTE, *Opere*, I, cit., p. XLIV.

¹³ Ivi, p. LXXXIV, da un appunto dattiloscritto, datato 1977.

ticolo di connessioni che, coprendo il lungo lasso temporale, congiunge la terza cattedrale all'opera d'esordio.

2. La mediazione editoriale con cui Erich Linder promuove il libro presso i mercati esteri, occupa uno spazio rilevante nella corrispondenza fra la scrittrice e il più importante agente letterario italiano¹⁴. L'epistolario, oltre a testimoniare un'inattesa affettuosa complicità¹⁵, offre una messe preziosa di indicazioni, finora poco conosciute e ancor meno studiate. Dallo scambio di lettere emerge con nitore abbagliante la volontà autoriale di pubblicare la nuova opera direttamente nella collana tascabile degli Struzzi, contro prestigiosi pareri einaudiani¹⁶ e in nome di interessi tutt'altro che demagogici o peggio di avidità venale, giusta l'accusa ricorrente nel dibattito d'allora. Altrettanto chiare suonano le motivazioni culturali e letterarie del puntiglio con cui Elsa volle seguire, passo dopo passo, l'uscita dell'opera, anche dopo il grande successo dell'edizione economica. Chiunque abbia frequentato, anche solo cursivamente, le carte morantiane ben conosce la cura maniacale con cui ogni singolo testo veniva accompagnato al "visto si stampi" e all'incontro diretto con il pubblico, nelle diverse configurazioni tipografiche: dallo scrupolo correttorio delle bozze alla scelta dell'immagine di copertina, dall'ordine delle avvertenze epigrafi canti dediche all'ossessiva attenzione alla *facies* della pagina inchiostrata, nella serie dei caratteri, cor-

¹⁴ Fondo Erich Linder, presso Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.

¹⁵ Dopo la delusione per l'edizione angloamericana di *Menzogna e sortilegio*, i rapporti con l'Agenzia Letteraria Internazionale si avviano con la trattativa per la gestione estera dei diritti dell'*Isola di Arturo*. È interessante sottolineare come la mediazione editoriale di Linder fu subito cruciale per la scelta del traduttore: alla Morante che aveva proposto per la versione svedese la signora Karin de Laval (lettera del 15 aprile 1957), l'agente risponde «Cara Signora Morante, la signora de Laval, mi spiace dirlo, è una seccatrice impenitente, che scrive lettere ingiuriose quando non riesce a trattare un libro e, in complesso, si rende spiacevole a tutti». (lettera del 17 aprile 1957); serie annuale 1957, b.12, fasc. 27. La corrispondenza testimonia ben presto il passaggio a toni di affabilità cordiale e premurosa. Scrive Paola Dubini «Il rapporto fra i due va ben oltre la semplice collaborazione lavorativa: con gli anni si trasforma in un'amicizia profonda [...]. Grazie all'aiuto di Linder la Morante aveva visto aumentare nel tempo il proprio potere contrattuale, arrivando in molti casi a dettare lei stessa le condizioni per la pubblicazione all'estero delle sue opere...». *La fortuna commerciale degli autori italiani*, in *Copy in Italy Autori italiani nel mono dal 1945 a oggi*, a cura della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano Effigie, 2009, p. 25.

¹⁶ Colpisce la recente ricostruzione di Gian Arturo Ferrari della «prima vera e grande operazione bestsellers» in *Bestsellers voluti e no*, in «Il Sole 24 ore», 24 maggio 2009. A Einaudi «inteso come figura editoriale collettiva» è attribuito il merito di «una determinazione e una inventiva mai viste prima». Ben più preciso e corretto il giudizio di Antonio Porta che riconobbe subito alla Morante il merito della scelta: «L'ha imposta lei all'editore. Einaudi da solo non l'avrebbe mai fatto. [...] Gli scrittori in Italia hanno maggior intuito, maggior capacità di contatto con il pubblico che non gli editori». *Il Superlibro*, a cura di A. Cadioli e G. Peresson, Ancona, Il lavoro editoriale, 1984, p. 116.

sivi e maiuscoletti, fino alle impuntature sulla scansione degli spazi bianchi, necessari a ritmare la scrittura degli “alibi” o “io recitanti”. Nessuno stupore, allora, se all’apparato paratestuale della *Storia Romanzo*, l’autrice dedichi un’attenzione tormentosa e martellante: le istruzioni per l’uso elettivamente rivolte agli “analfabeti” sono sparse a piene mani e racchiudono in sintesi i rinvii sotterranei alle altre opere e gli scandalosi motivi di novità.

Nella lettera scritta a Linder, il 18 dicembre del 1976, in prossimità dell’uscita del libro in America, il commento si concentra sulla copertina: prima sul titolo “falsato”, poi sulla scelta “errata” dell’immagine.

Carissimo Erich,

Si tratta ancora della copertina americana e in particolare del titolo. Mi hanno fatto notare che la copertina reca il titolo scritto così

History:

A novel [...]

Ora bisogna togliere quei due punti, che falsano il titolo [...]. Bisogna mantenere il titolo originale come d’accordo, ossia:

history

a novel¹⁷

L’ostinazione morantiana a replicare il titolo italiano senza varianti suona innanzitutto come fulgente rivendicazione di autenticità espressiva e intellettuale: ancora e sempre, vale il motto: Elsa Morante, ovvero il romanziere¹⁸.

Da *Menzogna e sortilegio* ad *Aracoeli*, tutte le opere dichiarano con evidenza la loro appartenenza di genere. Così è nelle indicazioni di copertina, nei risvolti di quarta, nelle note bibliografiche, nelle introduzioni e nelle postille, sempre di mano dell’autrice, che accompagnano le prime edizioni e le ristampe. La traduzione americana della *Storia Romanzo* consentiva a Elsa di ribadirlo con nettezza, insistendo sullo specifico termine inglese: *novel*. In quest’inizio di millennio, è finalmente giunto il tempo di accogliere criticamente quella “pretesa”, riconoscendo nella Morante uno dei più grandi romanziere dell’Italia contemporanea¹⁹. Dalla fedeltà crucciosa al

¹⁷ Lettera a Linder del 18 dicembre 1976, cit.

¹⁸ L’espressione parafrasata è tratta dal saggio di Giacomo Debenedetti su Italo Svevo: GIACOMO DEBENEDETTI, *Svevo e Schmitz*, in ID., *Personaggi e destino*, a cura di F. Brioschi, Milano, Il Saggiatore, 1977, p.50.

¹⁹ «L’opera della Morante è ardua, più ardua, credo, di tutti i nostri scrittori e poeti italiani. Più ricca, più densa, più originale – perché non cominciare a dirlo? – di quella dei maggiori della letteratura italiana del secolo, si chiamino pure Svevo o Verga, Rebora o Pirandello o Gadda». GOFFREDO FOFI, *La pesantezza del futuro*, «Paragone. Letteratura», n. 450, agosto 1987.

genere elettivo della narritività distesa nasce la sua modernità eccentrica, tanto maggiormente radicata nel nostro sistema letterario quanto più aliena dalle poetiche del novecentismo e della sperimentazione avanguardistica. Con un'ulteriore specificazione: nonostante le "vetrate" delle cattedrali dischiudano fughe prospettiche vertiginose e il gusto di «intrattenersi col sublime»²⁰ possa tentare Elsa, nessun romanzo concede spazio alla poesia dell'epos, nelle varie declinazioni pre e post moderne; così come i richiami saggistici ai personaggi cavallereschi o tragici, le famose citazioni della *Commedia* dantesca (*Menzogna*) o i versi degli amati poeti (*Isola*), lungi dall'aprire varchi ai processi di elazione stilistica o a suggestioni liricizzanti, esaltano la saldezza progettuale di un autore che puntava, giusta la celebre definizione del saggio del 1959, ad offrire un quadro di «interezza» delle «relazioni umane»²¹. Con pari implacabile coerenza, i procedimenti dell'ironia corrosiva e demistificante, esibiti sia nelle maglie del *récit* sia negli interstizi paratestuali, nulla hanno a che spartire con i funambolismi parodici dell'antiromanzo o della sofisticazione metaletteraria, tanto cara agli addetti ai lavori. Negare o anche solo misconoscere questa cocciuta e infallibile vocazione alla totalità diegetica, capace di offrire ai lettori «un piccolo modello di architettura del mondo»²², induce all'equivoco interpretativo più deleterio: circoscrivere l'originalità dell'opera morantiana alla «sua disappartenenza al moderno»²³. O si dimentica che il romanzo è l'unico «organismo di continuo messo in discussione» (Lukács), «genere in divenire, consustanziale alla modernità» (Bachtin), forma privilegiata della prosaicità realistica del «tragico quotidiano» (Auerbach), eludendo così le questioni strutturali sottese ai quattro grandi libri, o, peggio, si pecca di miopia grave vincolandoli tutti ad una tradizione vetero-ottocentesca, refrattaria alla rappresentazione della complessità contemporanea. Tali, non a caso, furono le accuse più feroci scagliate, con toni spesso scioccamente offensivi, contro *La Storia Romanzo*.

In quel titolo, su cui insiste la lettera a Linder, la scrittrice raggrumava, con vigore ellitticamente antifrastico, il nucleo di maggior provocazione dell'opera. Sulla soglia del testo, era esibita l'ambizione di affidare alla finzione romanzesca – *novel* – la testimonianza di verità sulla storia – *history* –, offrendola al pubblico elettivo dei giovani lettori: «*por el analfabeto a quien escribo*». Il primo vero scandalo del libro del '74 risiede nella scelta del genere, allora sotto scacco, e nel riuso, ancor più spudorato, della tipologia

²⁰ C. GARBOLI, *Prefazione* a E. Morante, *Pro o contro...*, cit, p. XVII

²¹ E. MORANTE, *Sul romanzo*, in *Opere*, II, cit., p. 1500

²² *Ibidem*.

²³ C. GARBOLI, *Elsa Morante pessima matrigna*, «La Repubblica», 19 maggio 1995.

morfológica che aveva inaugurato la nostra civiltà romanzesca, all'insegna di un'analogia ansia di dialogo con «letterati e illetterati». Il paragone moraviano con *I promessi sposi* colpiva davvero nel segno. Oggi quel confronto, al di là della visione ideologica sulla «questione nazionale», vale soprattutto a sottolineare il rilancio, sul finire del ventesimo secolo, di una narrazione ad ampia voltura che intreccia, per statuto e funzioni, elementi estetici ed extraestetici²⁴. All'indomani del moto sessantottesco e nella stagione declinante della neoavanguardia, Morante torna alla sua amata *fiction* – «Di te, Finzione, mi cingo» (*Menzogna*) – per avanzare a tutti una proposta di radicale anticonformismo: coniugare “letterarietà” e “leggibilità”²⁵, riplasmando le coordinate del romanzo romanzesco, nelle sue forme più popolari, non escluso il *feuilleton*. L'impresa era ardua, forse eccessivamente audace: l'orizzonte d'attesa ancora opaco e confuso, poco incline, per non dire ostile, ad accogliere un'opera di “propaganda” rivoluzionaria²⁶, tesa a riattivare “la conversazione col mondo”. Se i giovani analfabeti risposero con entusiasmo fervido, i detentori del gusto la rigettarono con spocchia sprezzante. D'altra parte, troppo urticanti erano le tensioni interne al progetto per non incrinarne l'efficacia modellizzante e soprattutto per non sbigottire il pubblico tutto, e fors'anche turbare la stessa scrittrice. Ma rinunciare oggi a darne conto è un peccato di lesa onestà intellettuale.

3. Del componimento misto di storia e d'invenzione, per ricorrere alla celeberrima definizione di don Alessandro, Morante riprende la funzione dominante – un racconto avventuroso che produce l'“effetto di storia”²⁷,

²⁴ Le dinamiche di sviluppo che hanno investito la società italiana contemporanea, e in particolare i moti sessantotteschi, maturano nella scrittrice la convinzione che è giunto il momento di tentare quel «romanzo nazionale storico» cui aveva accennato nelle risposte all'inchiesta apparsa su «Nuovi Argomenti»: «Gli avvenimenti storici, anche contemporanei, hanno offerto, in passato, ricchi valori simbolici ai poeti: tanto è vero che ne è nato, per esempio, un poema come *Guerra e pace*. E Dio volesse che certi atroci fenomeni storici del nostro secolo potessero già oggi proporsi a qualche poeta come simboli di verità spiegate, da rendersi in un valore poetico senza fine per noi contemporanei e per gli altri». *Sul romanzo*, cit., p. 1512.

²⁵ ULRICH SCHULZ-BUSCHHAUS, *Il sistema letterario nella civiltà borghese*, Milano, Unicopli, 1999, p. 59.

²⁶ «una vera opera d'arte si può riconoscere anche (sic) a questo: che provoca sempre nel lettore o spettatore, un aumento di vitalità [...]. Il fatto è che una vera opera d'arte [...] è sempre rivoluzionaria: giacché provoca un aumento di vitalità». *Sul romanzo*, cit., p. 1519. «Le opere dell'arte della propaganda sono un siero della verità. Se la propaganda è spontanea e sincera, riescono belle. Se no, riescono mostri». *Il Beato propagandista del Paradiso*, in E. MORANTE, *Opere*, II, cit. p. 1563.

²⁷ G. ROSA, *Dal romanzo storico alla Storia. Romanzo storico, antistorico, neostorico*, in *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, a cura di S. Costa e M. Venturini, Firenze, ETS, 2010.

nell'atto stesso in cui ne inficia, novecentescamente, l'amalgama costitutivo: nessun manoscritto ritrovato che certifichi la finzione; nessuna trascrizione o citazione delle cronache passate ad avvalorare una trama di fantasia; né, tanto meno, nessun ordine ascensionale a guidare la parabola d'intreccio; sì piuttosto, giusta l'antifrasi del titolo, l'adozione di una strategia narrativa che tanto più denuncia lo scandalo della Storia quanto più convalida la verità ultima dell'invenzione. L'ambizioso progetto romanzesco, mentre puntava a rompere il silenzio colpevole sugli eventi realmente accaduti nel ventesimo secolo²⁸, con altrettanta intensità espressiva schizzava la rete inestricabile delle relazioni dell'io con il divenire ulcerante delle cose, dove neanche il conflitto inesausto fra vittime e carnefici concede facili assoluzioni. L'ebreo intellettuale borghese Davide insegna.

A garanzia di qualità e in opposizione ai «gerghi obbligatori dell'irrealtà collettiva»²⁹ che infettano il secolo XX, è adibita la scrittura memoriale di un io narrante che, travalicando il piano fattuale del divenire, «pareggia i vivi e i morti». A tutti coloro che «l'organizzazione burocratica-tecnologica del mondo» degrada ad una condizione di miseria materiale e di terrori ancestrali, una «specie che esiste (forse, in via di estinzione?) e passa, né se ne dà notizia, se non a volte, eventualmente, nella cronaca nera» (p.481), il narratore non solo concede la primazia nel sistema dei personaggi, ma porge il risarcimento gratificante dell'affabulazione romanzesca.

Ecco perché per Elsa era così importante non falsare l'accoppiata del titolo italiano, conservandone il bifrontismo ancipite. Appannare, per colpa di punteggiatura, i nessi di antitesi reversibile fra storia e invenzione, implicava eludere la «duplicità senza soluzione»³⁰ che, germinando dagli abissi della coscienza individuale, governa sempre il sistema intero delle relazioni umane: l'orditura compositiva la rendeva preliminarmente evidente nell'articolazione tipografica di cornice e *récit*.

Un analogo scrupolo di fedeltà al disegno originale anima il commento all'immagine pittorica proposta dall'editore americano. Sempre dalla lettera a Linder:

²⁸ «Le notizie dello scoppio atomico erano tali che se ne parlava malvolentieri, come di astrazioni ripugnanti. [...] Non si poteva parlare né di distruzione né di morte. [...] Impossibile contare le vittime». p. 375.

²⁹ E. MORANTE, *Il Beato propagandista del Paradiso*, cit., p. 1558.

³⁰ E. MORANTE, *Una duplicità senza soluzione*, in «L'Europa letteraria», n.72, marzo 1964.

aprofitto ancora dell'occasione per pregarti di far capire assolutamente che sarebbe un grave errore oltre che un danno per me di farmi una copertina *lugubre, funesta*, come quella che mi avevano proposto [...] niente amarezza di lutto, né croci ecc. Fra le fotografie di Robert Capa, ce ne sono di bellissime, ma a tutte io preferirei la mia, messa nell'edizione italiana (v. Robert Capa, *Images of war*, pag 40-41) – ora però non vorrei che me la *trattassero* in modo da renderla funesta e atroce.

Ancora una volta, Morante non solo contesta la scelta editoriale di Knop, ma si incaponisce a riproporre lo “scatto di guerra” che campeggia nella celeberrima copertina degli Struzzi. Al di là del tono drammatizzante («un danno per me»), aveva, naturalmente, ragione. Quel logotipo aveva catturato l'interesse dei lettori anche perché nasceva da un'opzione figurativa antiumanistica ed eterodossa. Tutti i libri editi da Einaudi, fino ad allora, e sarà così anche per *Aracoeli*, avevano privilegiato la riproduzione di quadri, da Chagall a Guttuso, da Goya a Ben Shan: i dettagli di quei capolavori suggerivano, volta a volta, tonalità di realismo folle o calcinoso, astrazioni coloristicamente simboliche o complici visionarie puntinature³¹.

Per l'opera che intendeva dialogare con il giovane pubblico dei contestatori, il richiamo alle tradizionali immagini pittoriche non funzionava: molto meglio l'impatto di una fotografia, a garanzia efficace di un contatto fatico con gli “analfabeti”. Certo, quell' *Image of war*, così tenacemente difesa, apriva, proprio sulla soglia del racconto, un'antinomia irriducibile fra testo e paratesto, intenzioni dichiarate e progressione diegetica: ma ciò è solo conferma dello spessore problematico, mai consolatorio, su cui è costruita la terza cattedrale. Se, infatti, ad un fotogramma, in limine, viene riconosciuto valore esteticamente esemplare, nel corso del *récit* la voce narrante attribuisce all'area della riproducibilità tecnica connotazioni di massima negatività: così è nelle allucinazioni oniriche di Ida; così soprattutto è nella sequenza cruciale del ...1945 in cui Usepe vede le prime immagini dei lager, malamente stampate su riviste e giornali. Il paradosso ideologico e compositivo del romanzo deflagra proprio in questo snodo d'intreccio, e lì si colloca, come vedremo, il motivo strutturale di maggior consonanza con *Menzogna e sortilegio*: il «subdolo cambiamento» che, nel *Familienroman* di

³¹ L'ultimo riferimento è al ritratto di Elsa Morante di Bill Morrow scelto per la copertina dello *Scialle andaluso*. Interessante ricordare la rinuncia morantiana a una tela del pittore americano suicida per *La Storia Romanzo*. Secondo una testimonianza, interna alla redazione einaudiana: «[...] volle provare fino all'ultimo i quadri di Bill Morrow, esposti in un momento di tragica tenerezza alle pareti del suo studio. Li fece fotografare, fece eseguire delle prove: e rinunciò, con lucidità lancinante». ALESSIA DELL'ORCA, *Le illustrazioni di copertina dei romanzi di Elsa Morante*, in *Le stanze di Elsa*, a cura di G. Zagra e S. Buttò, Roma, Editore Colombo, 2006, p. 99.

Elisa, trasformava la «voce molteplice» dell'insonne e «fedele segretaria»³², nella *Storia Romanzo* modifica l'intonazione memoriale dell'io narrante che, abbandonate le note picarescamente festevoli della stagione bellica, inclina sempre più verso timbri di pathos struggente. Su questa discrasia la lettera inviata a Linder, per l'edizione americana, getta un sorprendente bagliore di luce. La scrittrice, censurata la riproduzione artistica che raffigurava un «campo di croci nere», insiste, con fervore accalorato, sugli effetti che la copertina *non* deve suscitare: «niente amarezza di lutto», via ogni immagine «funesta», nessun trattamento con effetto «lugubre e atroce».

La denuncia della violenza brutale implicita nel principio immobile che governa le dinamiche storiche – «agli uni il potere, e agli altri la servitù» – e l'anatema scagliato contro uno «scandalo che dura da diecimila anni» in cui ogni varco di speranza sembra chiuso, non solo germinano da un impegno autoriale combattivo – la famosa lotta contro il drago³³, ma puntano a sollecitare un'inclinazione di lettura che rifiuta ogni cedimento al cordoglio commiserevole. La «duplicità senza soluzione», cardine e fulcro di tutta la produzione morantiana, si irradia con forza sull'intera compagine del romanzo dedicato alla vita breve di Useppe e composto per indurre nei giovani fruitori «un aumento di vitalità». Siamo davvero al nucleo incandescente della contraddizione sottesa alla diegesi della *Storia Romanzo*.

Ma prima di giungere alla faticata estate del 1945 e provare a sciogliere le tensioni che sostengono, in stretto groviglio, l'ampia parabola narrativa, un'ultima osservazione sul paratesto ci aiuta a far aggallare la linea di continuità discorde con *Menzogna e sortilegio*.

4. L'opera d'esordio si apre su un componimento poetico: *Dedica per Anna ovvero Alla Favola* la cui circolarità manifesta – «Di te, Finzione, mi cingo, / fatua veste. [...] la risposta celeste / mi fingo». – esalta, leopardianamente, l'attività di scrittura inventiva. *Il canto per il gatto Alvaro*, in una sorta di macrocornice, suggella il sortilegio malioso che sprigiona dal «lavoro» creativo. Un altro testo lirico, *Ai personaggi*, introduce il vero e proprio romanzo familiare, illustrandone l'architave: il predominio concesso alle figure parentali,

³² «Or debbo tenere avvertiti i miei lettori che mentr'io scrivevo le pagine che precedono, un subdolo mutamento avveniva intorno a me, in questa mia camera». *Menzogna e sortilegio*, p. 578

³³ «Ma al romanziere (come a ogni altro artista) non basta l'esperienza contingente della propria avventura. La sua esplorazione deve tramutarsi in un valore per il mondo». *Sul romanzo*, cit., p. 1502, a cui fa eco la conferenza *Pro o contro la bomba atomica* «[...] lo scrittore spesso si ritrova solo. Potrebbe anche ritirarsi in campagna, ma in fondo gli piace di più stare in mezzo alla città, fra tutti quei disgraziati che corrono per distrarre, in qualche modo, il drago», E. MORANTE, *Opere*, II, cit., p.1552.

di cui la «pronuba ape» Elisa si fa portavoce, «E il vostro miele è tutto mio». La stessa tecnica incipitaria è replicata nelle «memorie di un fanciullo», dove la *Dedica* racchiude il senso finale del *Bildungsroman* di Arturo: «Fuori del limbo non v'è eliso». Le poesie collocate sulla soglia dei primi due libri, mentre chiariscono i protocolli d'intesa, assolvono una delle funzioni prioritarie del patto narrativo: la garanzia di qualità. Ricorda Booth:

Data la rinuncia al verso e l'assenza di qualunque accordo convenzionale su ciò che è uno stile valido per la prosa narrativa, gli scrittori sono costretti a impegnarsi in una continua ricerca di modi nuovi di dar corpo a forme astratte. [...] nelle prime pagine ogni opera promette che continuerà ad assicurare le qualità in evidenza in quelle pagine³⁴.

Nella *Storia Romanzo* la strategia compositiva con finalità assiologica è ripresa e nel contempo abrasa, in nome dell'ardimentosa mescolanza di letterarietà e leggibilità. In incipit al capitolo iniziale, ...19**³⁵; troviamo una serie in righe che vanno a capo, apparentemente poco o nulla assimilabili alle liriche d'apertura di *Menzogna* e dell'*Isola*:

Un giorno di gennaio dell'anno
1941
un soldato tedesco camminava
nel quartiere di San Lorenzo a Roma
Sapeva 4 parole in tutto d'italiano
e del mondo sapeva poco o niente
Di nome si chiamava Gunther
il cognome rimane sconosciuto.

Basta voltare pagina e cominciare a leggere per comprendere come quello strano componimento sia organizzato prelevando e allineando in ordine verticale alcune frasi del *récit* che schizzano il ritratto di Gunther. Ritenuto un vezzo, indizio forse di *pesanteur*, che non merita analisi né tanto meno raffronti intertestuali, quel prologo dai critici è stato accantonato e dimenticato. E invece le indicazioni morantiane, poste in limine, sono sempre ricche di rifrangenze equivocamente polisemiche: composto nel rispetto di misure versali riconoscibili – come la prima riga, anche l'indicazione annalistica 1941 ha cadenza decasillabica, mentre la conclusione è affidata a due endecasillabi e a un novenario – l'eccentrico incipit proietta una ritmicità scontrosa sull'intera opera, assicurandone preliminarmente lo spessore di qualità.

³⁴ WAYNE BOOTH, *La retorica della narrativa*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, p. 131.

Come nelle cronache familiari di Elisa e nelle memorie di un fanciullo, l'autore della *Storia Romanzo* non rinuncia al prerequisito fondativo dalla retorica narrativa, ma lo declina evitando la messa in rilievo delle marche istituzionali della letterarietà poetica. La rivendicazione orgogliosa della «fenice lucente», esibita nella *Dedica per Anna*, nel libro di Useppe e Iduzza viene abbassata, quasi nascosta, ma perciò stesso rilanciata con ancor maggiore energia. Con un geniale guizzo, degno del *Canto per il gatto Alvaro*, il componimento in sottotono dell'opera è dedicato al soldatuccio tedesco stupratore; e basta un perfetto splendido endecasillabo, l'unica "riga" non ricavata dal racconto, per definirne il profilo e anticiparne la fine: «e del mondo sapeva poco o niente». Di Gunther è già detto tutto.

Lo stile morantiano continua a conservare il fascino del sortilegio, plasmandone però le suggestioni d'arte entro le cadenze di una prosa affabilmente antielitaria. Sulla soglia del testo, l'autrice garantiva agli analfabeti, pronti ad intraprendere il viaggio nell'universo di finzione, che l'esperienza di lettura, senza nulla perdere in quoziente estetico, molto guadagnava in gratificante leggibilità. Le righe allineate in versi ci ricordano che siamo davanti ad un'opera d'autore che tanto più deprime le armonie del lirismo tradizionale quanto più sperimenta un ritmo tutto narrativo, sorretto da una scrittura di limpida tersità, l'unica forse «capace di consolare le cavie che non sanno il perché della loro morte», come recita la prima epigrafe, a penna non di un poeta – nell'*Isola* era Saba – ma di un sopravvissuto anonimo di Hiroscima. E sempre in nome di una coerenza inscalfibile, la cornice chiude il racconto sostituendo al *Commiato in versi* la nota di un quaderno dal carcere della Matricola n. 7047, nella Casa penale di Turi.

La circolarità che rinserra la macrostruttura romanzesca, giocando su entrambi i livelli del testo, *novel* e *history*, è davvero ossimoricamente fulgente: il narratore suggella il racconto, riecheggiando il timbro dimesso con cui aveva iniziato il capitolo ...19***: «Con quel lunedì di giugno 1947, la povera storia di Iduzza Ramundo era finita». Nell'ultimo capitolo, 19***, dedicato al resoconto non narrativo degli eventi postbellici, l'elenco degli anni si arresta sulla soglia fatidica del 1968; quindi, in explicit, l'io narrante ritorna alla scrittura di finzione per concludere «...e la Storia continua...». I puntini di sospensione, che con marcata funzione paratestuale hanno accompagnato le titolazioni dei capitoli, assumono qui un duplice valore di soglia: per un verso sanciscono «il principio immobile della dinamica storica»; per l'altro, ribaltano l'indefinitezza della ricorsività ciclica in un'apertura fiduciosa all'utopia. Non solo si riallacciano all'ultimo anno indicato, 1967, ma ne riconnettono l'indicazione alla citazione conclusiva affidata alla nota gramsciana: «Tutti i semi sono falliti eccettuato uno, che non so cosa

sia, ma che probabilmente è un fiore e non un'erbaccia». Così finisce *La Storia Romanzo*.

Un'analisi meno distratta delle zone strategiche dell'opera avrebbe evitato l'equivoco in cui la maggior parte dei critici è pervicacemente caduta: considerare la prosa di questa Morante un esempio di documentarismo piatto, schiacciato sulla referenzialità "naturalistica". Colpisce che anche Mengaldo, a cui pure si deve l'importante saggio su *Menzogna e sortilegio*, parli di una scelta che, nata dall'«intento cronachistico e didascalico», privilegia un «linguaggio veicolare e funzionale», in cui le formule d'enunciazione attestano la «rinuncia all'onniscienza». La conclusione dello studioso suona ancor più disorientante: «L'esperienza di umiltà fatta o tentata nella *Storia* richiede anzitutto l'umiliazione del narratore»³⁵. A contraddire una simile ipotesi non è solo e tanto il connotato disforico che l'area semantica dell'umiliazione ha sempre nei testi morantiani, inventivi e diaristici, quanto piuttosto l'evidenza solare con cui ogni singola pagina mostra le *pointes* di sovrana demiurgia intrusiva a cui giunge la voce narrante. Come e più che in *Menzogna e sortilegio*.

Siamo così ritornati al confronto con il romanzo d'esordio ed è giunto il momento di verificare, all'interno della macrostruttura e sul piano della fonte dell'enunciazione, l'elemento d'omologia dissonante che raccorda due opere pubblicate a distanza di oltre un quarto di secolo.

5. La scena in cui la vista dei fotogrammi di guerra sconvolge il piccolo Useppe è collocata nel ...1945: è il capitolo più breve del romanzo, ha al centro la notizia secca dello scoppio della bomba su Hiroscima e si conclude con l'episodio della morte di Giovannino in Russia.

Da questo momento, suggellato dal saluto commosso «Buona notte, biondino», l'intonazione narrativa della *Storia Romanzo* declina verso i timbri di un pathos sempre più struggente, mentre la progressione d'intreccio si distende su campate lunghe e cupamente dilatate: il «subdolo cambiamento» rispetto ai capitoli precedenti, ambientati sullo sfondo bellico, è palese e strabiliante. Tutta la narrazione dedicata agli anni tremendi del conflitto è tramata da sottili tenaci venature di vivace spensieratezza e generosità solidale. Con scelta audace, Morante rappresenta la lotta al nazifascismo all'insegna di una turbolenza festosa, animata dal fervore spavaldo dei soldati giovinetti: i volti «imberbi e rosei», i «rossori bambineschi», i comportamenti rodomonteschi – il «solito deficiente di Orchidea che dà la

³⁵ P.V. MENGALDO, *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante, Vent'anni dopo "La Storia" Omaggio a Elsa Morante*, a cura di C. D'Angeli e G. Magrini, in «Studi novecenteschi», 47/48, giugno-dicembre 1994, pp. 25-29.

caccia alle galline con le bombe a mano»: tutto dichiara l'euforia vitale dei partigiani, poco più che adolescenti, per i quali la guerra è un' «avventura esaltante e allegrissima». La parte degli antagonisti, riservata all'esercito tedesco, è solo ombreggiata: ad eccezione del «graduato di circa trent'anni» che assiste gelido allo stupro di Mariulina, dei nemici occupanti non è mai offerta raffigurazione diretta; quando, seppur di sguincio, entrano in scena, sono ragazzi, prossimi a morire, simili a Gunther, il mammarolo contadino di Dachau con «i polsi ingenui», cresciuto troppo in fretta per la divisa feroce delle SS.

All'acme della parabola narrativa, il ...1943, ha un andamento ariosamente picaresco: la Brigata Libera, capeggiata da Nino Assodicuori, compie gesta «meravigliosamente eroiche», mentre, sullo sfondo dello stanzone dei Mille, la «scoperta del mondo» da parte di Ueseppe capovolge la paura in chapliniana confidenza universale. Nel ...1944, entro lo scenario di fame e povertà in cui vive la collettività romana, quando «la misera lotta di Ida» per la sopravvivenza è «pervenuta al corpo-a-corpo», beh proprio allora la narrazione assume un ritmo straordinario, e il personaggio brucia nelle sue imprese borsaiole ogni traccia di patetismo dolente: gli episodi in cui la spaurita maestrina si trasforma in abile ladra esaltano l'intraprendenza temeraria dell'istinto materno, amplificandone la «tenerezza bestiale e inservibile». Così dai capitoli centrali, pur sullo sfondo di spazi che alimentano angosciosi deliri ossessivi, dal ghetto abbandonato ai vagoni piombati in partenza per la Germania, si sprigionano le note alacri della solidarietà disinteressata, le energie della resistenza attiva, il coraggio dell'avventura, quasi a confermare che «in quell'epoca ogni romanzo popolare diventava verisimile».

Poi, l'estate del 1945 apre, eccezionalmente, nel *récit* un breve squarcio prospettico che abbraccia l'orizzonte mondiale: quando l'io narrante ritorna nelle misere stanze del Testaccio, l'intonazione muta e la progressione d'intreccio, in un crescendo di pathos lugubre e commovente, conduce alla morte del pischelluccio e al silenzio demente di Iduzza³⁶.

Per comprendere il cambio di passo e di timbro, occorre ritornare, giusta la strategia ancipite del romanzo neostorico, alle note documentarie della cornice che allineano, in ordinata serie annalistica, gli eventi collettivi. A partire, ovviamente, dal «punto» germinale del Novecento, nella zona strategica dell'incipit:

³⁶ «Il romanzo della Storia si risolve in un epicedio», a conferma che «la comprensione reciproca fra i puri di cuore raggiunge l'acme» quando deve opporsi alle sopraffazioni dello scandalo che dura da diecimila anni, ma si disgrega «quando l'orizzonte storico si fa meno feroce». V. SPINAZZOLA, *Morante, la storia di Ida e Ueseppe*, cit., p. 291.

...1900-1905

Le ultime scoperte scientifiche sulla struttura della materia segnano l'inizio del secolo atomico

Così comincia *La Storia Romanzo*: a imprimere un segno unico e caratteristico al ventesimo secolo è una scoperta scientifica, la teoria della relatività ristretta di Albert Einstein. Sempre in cornice, à suivre, la sequela degli anni che, prossimi alla grande Guerra, illustrano le legge immutabile della diacronia storica:

1906-1913

...anche il nuovo secolo si regola sul noto principio immobile della dinamica storica: *agli uni il potere, e agli altri la servitù...*

La narrazione del ...1945 riprende e amplifica le prime righe dell'*history*: il massacro voluto dai potenti può terminare grazie al «lancio della bomba atomica», l'ordigno concepito sulla teoria einsteiniana della materia-energia. Il «fungo di luce» che scatena «il primo tornado, e poi il secondo tornado, e poi una pioggia putrida di stragi veleni o braci», è l'epicentro del «punto di orrore definitivo», di cui Morante vuol rendere «testimonianza documentata». Nel racconto che, sullo sfondo dell'estate del 1945, raffigura la fine del conflitto si raggruma uno dei motivi di aporia storico-politica da cui germina il ribaltamento dei toni, dall'allegrezza festevole della guerra partigiana all'incupimento lugubre della stagione postbellica. Il lettore ha l'impressione che lo scoppio della bomba irradi un contagio letale non solo sul mondo dei «sopravvissuti»³⁷ ma sull'intera schiera delle figure *fictionae*. Circoscritta in poche righe, seppur ricche di una selva di corsivi, la notizia divarica senza soluzione di continuità *history* e *novel*; come se nel ... 1945 scoppiasse anche la mistura ancipite di storia e invenzione e nella progressione d'intreccio salisse in dominanza la componente antropologica, a confermare, ancora una volta, l'assillo ulcerante dell'intera produzione morantiana: la dolorosa legge della reversibilità, ovvero quella «duplicità senza soluzione» su cui si sono interrogati i massimi scrittori, «segno di nobiltà e di impegno superiore»³⁸.

La sequenza iniziale del capitolo vede in scena Usepe che reagisce, per la prima volta con sofferenza inquieta, a un'immagine del mondo esterno:

³⁷ «Impossibile contare le vittime: perché le conseguenze fisiche del *fungo*, e dei *tornadi*, e delle *piogge atomiche* non si valutano solo col numero degli *annientati* e dei morti (a Hiroscima questi, a un primo calcolo, erano ottantamila). Esse continuano a lavorare sui sopravvissuti, attraverso gli anni e le generazioni». p. 375.

³⁸ E. MORANTE, *Una duplicità senza soluzione*, cit.

davanti alle fotografie del lager, lo sguardo si intorbidisce – «i suoi occhi si levarono a lei, vuoti e scolorati» e il bimbo con un «allarme disperato» urla: «e' bbutta» (p. 373). Sono i segnali germinali del grande male, di cui solo il capitolo successivo, il ...1946 ci dà conto: la «serie di tali notti abnormi era incominciata fino dall'estate avanti» (p. 395); il «primo grave accesso» che colpisce il pischello avviene il 16 novembre, prologo alla sequenza della morte di Nino. L'ordine sintagmatico della *fabula* rende troppo sfacciatamente coincidenti i nuclei disforici per non appalesare l'intenzionalità autoriale che sforza, con intrusività massima, la *dispositio*, riorientandone la progressione. È evidente che ad abbattere Assodicuori, diventato un balordo contrabbandiere, non è certo il «principio immobile della dinamica storica» ma la «formazione reattiva» che governa la conversione dei moti pulsionali: in Ninuzzo l' «allegria furiosa e quasi tragica» con cui grida a tutti la sua «fame» di vita si ribalta in regressiva ansia di morte. In forme non dissimili, solo più tetramente allucinate, l'ebreo intellettuale Davide capovolge i suoi angosciosi sensi di colpa – lui «salvato» a fronte della famiglia «sommersa» – in devastante autodistruzione narcotica. Nella *fiction* romanzesca, la catastrofe che annienta i ragazzi sopravvissuti al massacro di guerra è insediata nella normalità squallida del tempo di pace; gli agenti del male non sono figure storiche, ma gli istinti ferali che sempre ci abitano, pronti a insorgere per corrompere ogni possibile relazione umana. La virata compositiva è tanto più radicale quanto maggiore è il capovolgimento dell'inclinazione della voce memoriale che fino ad allora aveva condotto il racconto.

L'io narrante, che aveva raffigurato in limpida tersità i lutti provocati dalla violenza bellica, negli ultimi due lunghi capitoli, accentua la sua condolente empatia con le «cavie che non sanno il perché della loro morte» e si abbandona con loro al riconoscimento accorato di un'insensatezza assoluta, che non nasce dalla diacronia degli eventi realmente accaduti, ma è «conseguenza naturale dell'esser nati»³⁹.

³⁹ È l'explicit del ritratto di Santina. «Ma il freddo e l'acqua diaccia che procurano i geloni, la canicola che affatica e fa sudare, l'ospedale e la prigione, la guerra e i coprifuochi; gli alleati che pagano bene e il magnaccia giovane che la mena e gli piglia tutti i guadagni; e questo bel ragazzo che si sbronzia volentieri e parla e si sbraccia e dà calci: e nel letto la massakra, però è *bravo*, giacché poi le riversa ogni volta fino agli ultimi soldi delle sue tasche; tutti i beni e tutti i mali: la fame che fa cadere i denti, la bruttezza, lo sfruttamento, la ricchezza e la povertà, l'ignoranza e la stupidità... per Santina non sono né giustizia né ingiustizia. Sono semplici necessità infallibili delle quali non è data ragione. Essa le accetta perché succedono, e le subisce senza nessun sospetto, come una conseguenza naturale dell'esser nati» (p. 359). La «vecchia zòccola» è protagonista insieme con Nello D'Angeli, il suo «magnaccia giovane», di uno degli episodi più intensi del romanzo, raccontato, nelle prime pagine del ... 1946. Cfr. G. ROSA, *Contro i gerghi dell'irrealtà*, in *Vent'anni dopo «La Storia» Omaggio a Elsa Morante*, cit.

Ai giovani, come Quattropunte Giovannino e pure Mariulina, tutti caduti durante gli anni del conflitto, la voce narrante concede, avvalendosi dell'intrusività più smaccata, il conforto rasserenante dell'incoscienza: nell'ultimo addio alla vita, un *récit* strepitosamente orchestrato li protegge e ne esalta la creaturalità, sottraendoli all'urto ferale. Può essere «l'effetto magico» della prima sbornia euforizzante (Mariulina), la «sensazione effimera» di un pugno (Quattropunte) o, infine, l'abbandono al sonno amniotico nel gelo sulla sponda del fiume Don, sempre la parola morantiana si incarica di compensare, con le risorse più raffinate della fiction, l'assalto di *thanatos*. Per ciascuno di loro, in fondo, vale l'endecasillabo riservato a Gunther, «e del mondo sapeva poco o niente»: il sortilegio romanzesco porge alle giovani vittime, incolpevoli dello «scandalo che dura da diecimila anni», il massimo di risarcimento estetico, puntando, nel contempo, a sollecitare in chi legge un reattivo «aumento di vitalità». Al pari della splendida sequenza dello stupro, quando dall'incontro di due solitudini abissalmente estranee nasce la creatura che incarna la massima confidenza con il mondo e a Ida è riservato il privilegio di accogliere nella sua «foce ragazza» un adolescente impaurito, a cui resta solo qualche ora di vita; così, negli episodi in cui muoiono, privi di ogni consapevolezza, adolescenti senza storia, lo stile morantiano raggiunge un nitore eccezionale: non solo è vinta la sfida arduosa di coniugare narrativamente letterarietà e leggibilità, ma la rappresentazione delle violenze e stragi brucia ogni residuo di angoscia funebre. Come voleva la lettera indirizzata a Linder, per l'edizione americana.

Poi, nelle arcature del ... 1946 e ...1947 il racconto si intride, pagina dopo pagina, delle cadenze del pathos più commovente: la prima epigrafe del libro trova inveramento nella scrittura che rievoca gli ultimi due anni di Useppe:

«Non c'è parola, in nessun linguaggio umano, capace di consolare le cavie che non sanno il perché della loro morte»

(un sopravvissuto di Hiroscima)

È la stessa monotona sequela di «pecché? pecché pecché pecché pecché?» che i due figli rivolgono impietosamente a Ida. Nino: «perché mi hai fatto nascere? Perché m'hai partorito? La colpevole sei tu» (p. 471); Useppe: «A ma... pecchè?...» (p. 500)

La domanda, che «aveva un suono testardo e lacerante, piuttosto animalesco che umano», a cui la povera donnetta oppone un mutismo calcinoso, colpisce anche l'io narrante. Sotto l'urto di un interrogativo che davvero

pareggia i vivi e i morti, il racconto, pur senza disperdere il suo nucleo di spessore fascinoso, intensifica le cadenze patetiche della commozione: chi regge le fila dell'affabulazione romanzesca, vittima forse della stessa legge di reversibilità che atterra i suoi personaggi, converte l'orgogliosa rivendicazione di demiurgia nella dolente empatia dell'epicedio, unico argine, forse, alla «foresta di mostri» da cui germina sempre l'estro immaginoso⁴⁰. Sono le sue creature più care, ormai prossime all'addio, ad essere investite dai timbri dello struggimento lacerante. E nondimeno, troppo nevroticamente perturbante è la reattività duplice che sorregge la scrittura morantiana per cedere alla banalità consolatoria del compianto lugubre. Il dialogo rinnovato con gli analfabeti non ammette né silenzi complici né facili lacrime, pena il fallimento di quel «seme» che non è un erbaccia ma un bocciolo di fiore.

Nei capitoli ambientati nel dopoguerra, la provocazione lanciata al pubblico sessantottino non perde slancio, alza il tiro, puntando a contestare uno scandalo ben più irriducibile del «principio immobile della dinamica storica»: l'urgenza espressiva è la stessa, mutano i timbri che sollecitano un diverso effetto di lettura. Ad appalesarlo, come sempre nelle cattedrali morantiane, è l'inarcatura delle coordinate cronotopiche: il tempo di pace, ormai fuori dalle scansioni misurabili⁴¹, coincide con il tempo diegetico in cui gli unici due personaggi a tutto tondo, Usepe e Ida, conoscono un cambiamento definitivo.

Il pischello è ucciso certo dal grande male, iscritto patologicamente nel suo sangue per via matrilineare, ma è abbattuto soprattutto dalla legge ferrea che sancisce, ad ogni nato, un destino ferale: la stessa contro cui il soldatino stupratore Gunther si scaglia mentalmente: «La di-sgrazia è crescere! la disgrazia è cresce-re!».

Attore primo della totalità romanzesca che denuncia la strage degli innocenti, il bimbo non può che patirne le conseguenze più rovinose: l'abbandono del regno felice in cui si è «senza coscienza né memoria». Frutto di uno stupro, dettato da un disperato anelito di comunione protettiva, il piccolo Charlot, nei primi anni di vita, non conosce né «paura» né «pensiero di vergogna», privo com'è di ogni pulsione sessuale, fonte della duplicità senza soluzione. Nello scenario di fame e di sterminio, a difenderlo da

⁴⁰ «[...] pubblicazione racconti – desiderio, tentativo di *comunicare* [...] le superstizioni puerili mi spaventano – Non riesco a liberarmene – Ma in nome di Dio come resistere in questa foresta di mostri». Dal quaderno *Narciso*, citato nella *Cronologia*, in E. MORANTE, *Opere*, cit., pp. XLIX-L; e nel *Canto per il gatto Alvaro*: «tu qui con me? Perenne, tu, libero, ingenuo, / ed io tre cose ho in sorte: / prigione peccato e morte».

⁴¹ A epigrafe del capitolo ...1947 i versi della Cvetaeva «...imponderabile in un mondo di pesi... / ...dismisura in un mondo di misure...».

pericoli malattie ed anche dal massacro della Storia, sono adibite le naturali «risorse colossali»⁴² di una povera maestrina dalla «mente mentecatta e malcresciuta». La stagione della pace coincide sia con la fine dell'incoscienza infantile che offusca per sempre la limpidezza degli occhi viola, sia con l'inaridimento del corpo procreatore di Ida, che prima era sopravvissuta.

alla perdita di Alfio suo marito, e di suo padre e di sua madre, e ai razzismi, rovine di guerra, fami e stragi. Era una specie di piccolo calice miracoloso che si riapiva ogni mattina in cima al suo stelo corporeo, pure se questo barcollava, malmenato dai venti australi ed artici. Ma in quell'inverno del '46, la sua fioritura, che sembrava perpetua, si esaurì. (p. 476)

Non resta, allora, che occuparne posto e funzione. Non basta Bella Pelozzo, la pastora maremmana che accudisce e salva il bimbo dagli attacchi del grande male; l'io narrante sente il diritto-dovere di entrare direttamente dentro la *fiction*, per proteggere maternamente la sua creatura, e, ancor più, lenire il senso di vuoto abissale da cui si sente invasa mentre il racconto si avvia verso la conclusione.

E allora a qualcuno adesso parrà inutile raccontare la restante vita di Ueseppe, durata ancora poco più di due giorni, e già sapendone la fine. Ma a me non pare inutile. Tutte le vite, invero, hanno la medesima fine: e due giorni, nella piccola passione di un pischelluccio come Ueseppe, non valgono meno di anni. Che mi si lasci, dunque, restare ancora un poco in compagnia del mio pischelluccio, prima di tornarmene sola al secolo degli altri. (p.625)

6. Al termine del *Butterato*, la quarta parte di *Menzogna e sortilegio*, Elisa si preoccupa di spiegare ai lettori «il subdolo cambiamento» che, nel corso del racconto è intervenuto nel luogo chiuso e isolato da cui rievoca la «stramba» storia della propria famiglia, ambientata nel «triste Mezzogiorno»: le voci degli avi si sono affievolite, l'osservatorio privilegiato di spettatrice in ombra non è più abitabile, d'ora in avanti solo la sua «unica vera memoria» potrà assisterla nel recuperare le vicende passate.

La parte quinta *Inverno* e la parte sesta *Il Postale* coprono, fino al *Commiato in versi per il gatto Alvaro*, un numero di pagine uguale a quello in cui si distende la narrazione dei capitoli dedicati alla stagione postbellica nella

⁴² «All'apetto aveva fatto i capelli bianchi e le spalle curve da gobbetta, rimpicciolendosi fino a sopravanzare di poco la statura di certe sue scolare. Eppure, attualmente la sua resistenza fisica sorpassava la mole del gigante Golia che era alto sei cubi e un palmo e indossava una corazza di cinquemila sicli di rame. Era un enigma dove quel corpicino dissanguato attingesse certe riserve colossali». p. 327.

Storia. Romanzo: 269 vs 268⁴³. La coincidenza è troppo clamorosa per non sollecitare una riflessione conclusiva sull' omologia che caratterizza la fisionomia e l'intonazione di chi, nelle due opere, assume la guida del racconto.

Morante sceglie, nella prima cattedrale, l'omodiegesi di un "io recitante" che le «valga da alibi»⁴⁴; nella terza, l'eterodiegesi di una memoria storico-antropologica che pareggia i vivi e i morti: comune ad entrambe la funzione ancipite della voce su cui si modula l'intonazione romanzesca. L'osservatorio, posto a distanza variabile, mentre avvalora la prospettiva relativistica⁴⁵ che traduce in stile la duplicità senza soluzione, calandola in multiformi miscele cangianti, corrobora il bifrontismo irriducibile di un autore che tanto più nega, entro il contesto dell'istituzione letteraria, la propria identità muliebre quanto più ne esalta le risorse inventive nel sortilegio ammaliante della scrittura. A questa piena «incarnazione letteraria della femminilità»⁴⁶, nei suoi conturbanti tratti contraddittori, rimanda il raccordo sotterraneo fra *Menzogna* e *La Storia*: l'identica misura di pagine che segue al subdolo cambiamento l'illumina di luce abbagliante.

Nell'opera di esordio, grazie all'insistente «bisbiglio degli avi», Elisa, unica superstita della famiglia De Salvi, ne racconta ossessioni, fanatismi e deliri, avvalendosi dell'ottica indulgente di una madre complice che tutto comprende, e insieme dello sguardo spietato e risentito di una figlia che nulla perdona. Una sola citazione esemplare:

L'erede Cerentano, infatti, a un primo sguardo, sembrava impersonare tutti i difetti che i moralisti severi imputano alla viziata gioventù della sua casta. Ho detto a un primo sguardo, però, e non senza motivo: poiché l'aspetto di Edoardo era cosiffatto da poter ispirare sentimenti diversi ogni volta che lo si guardava, soprattutto se lo si riguardava con occhi non di giustizia, ma, per così dire, di maternità. E allora, ecco: tu avevi giudicato arroganza e braveria il leggero, ma, si direbbe, un poco ostentato disordine dei suoi capelli, e adesso ti vien voglia di pettinarglieli, impietosita del loro spensierato abbandono. E l'alta curva dei sopraccigli esprime, come ti parve, altezzoso dispregio, o non piuttosto ansia e stupore? (pp.166-7)

⁴³ E. MORANTE, *Menzogna e sortilegio*, Torino, Einaudi Tascabile, pp. 706-437 = 269; EAD., *La Storia Romanzo*, pp. 657-389 = 268.

⁴⁴ E. MORANTE, *Sul romanzo*, cit., p. 1505.

⁴⁵ La teoria scientifica di Einstein è richiamata nel saggio *Sul romanzo*, a commento della condizione moderna: «È un fatto che la multiformità sterminata e cangiante (la chiamata "relatività") dell'oggetto reale, anche se fu sempre avvertita dai sensi e dall'intelligenza degli uomini, oggi è diventata un'acquisizione di tutte le scienze, posta addirittura al loro servizio, e confermata, con evidenze spettacolari, dalla pratica». *Ibidem*.

⁴⁶ V. SPINAZZOLA, *op. cit.*, p. 293.

All'indomani della quarta parte, quando la fedele segretaria rinuncia al conforto della memoria polifonica del *Familienroman* per affidarsi unicamente ai suoi ricordi veri, e i personaggi non sono più Anna e Francesco, ma mia madre e mio padre, l'originale cifra stilistica, che intreccia calcinoso realismo critico e lunatiche trasfigurazioni visionarie, accentua il registro melodrammatico. In pieno neorealismo, Morante non solo si cimentava con l'ambizioso progetto di emulare romanzescamente il *Don Chisciotte*⁴⁷, ma lanciava, sul piano delle scelte espressive, una sfida altrettanto temeraria: rappresentare il tragico quotidiano della «modernità promiscua» piccolo borghese, dove l'io combatte, in perdita, il peso delle frustrazioni più umilianti.

Non dissimile la provocazione di genere e stile della *Storia Romanzo*. Nel libro del '74, il subdolo cambiamento che divarica *history* e *novel*, è annunciato dalla notizia secca dello scoppio della bomba atomica: nelle ultime duecentosessantotto pagine, l'inversione timbrica porta in dominanza l'empatia ultramaterna che sola può accompagnare le due figure protagonistiche. Se in tutto il *récit*, Morante concepisce l'io narrante «come figura di una femminilità totale, sororale e materna e (vorrei dire) tribale»⁴⁸, nella macrosequenza conclusiva, che racconta la fine della «povera storia di Iduzza Ramundo» e del suo pischello, a prevalere è la cadenza ultrapopolare del patetismo struggente.

I timbri della memoria, modulati su una gamma sterminata di accenti, ora inclinano a trasporre sulla pagina la sintesi di una «precognizione» del mondo che, inscritta nella sensibilità dolorante dei «corpi vulnerabili» delle madri, attinge l'universalità della legge del dolore. Il ritratto di Ida:

E nei suoi grandi occhi a mandorla scuri c'era una dolcezza passiva, di una barbarie profondissima e incurabile, che somigliava a una precognizione.

Precognizione, invero, non è la parola più adatta, perché la conoscenza ne era esclusa. Piuttosto, la stranezza di quegli occhi ricordava l'idiozia misteriosa degli animali, i quali non con la mente, ma con un senso dei loro corpi vulnerabili, «sanno» il passato e il futuro di ogni destino. Chiamerei quel senso [...] il *senso del sacro*: intendendosi, da loro, per *sacro*, il potere universale che può mangiarli e annientarli, per la loro colpa di essere nati. (p.21)

All'indomani del '68, e dopo diciassette anni di silenzio narrativo, l'autore di *Menzogna* scrive un'altra opera che vuole interloquire scandalosamente con l'orizzonte d'attesa: l'impegno originale di coniugare leggibilità

⁴⁷ «Il modello supremo di *Menzogna e sortilegio* è stato il *Don Chisciotte*» dalla quarta di copertina dell'edizione Einaudi, Struzzi, Torino 1975.

⁴⁸ V. SPINAZZOLA, *op. cit.*, p.292.

e letterarietà entro le strutture del romanzo più romanzesco recupera e rilancia il registro ultrapopolare della *fiction*, elettivamente rivolta agli analfabeti, e su cui i detentori del gusto avevano gettato l' anatema:

Il primo punto da discutere sul libro della Morante è se esso costituisce veramente una proposta di romanzo popolare d'oggi. [...]

Ciò che oggi è in discussione è la presunzione che il pathos narrativo rappresenti la "vita" o "l'umanità", o i "sentimenti", o il "dolore" o la "verità".

Oggi sentiamo che far ridere il lettore, o fargli paura, sono procedimenti letterari onesti; farlo piangere, no⁴⁹.

Nel centenario della nascita di Elsa Morante, è forse giunto il tempo di interrogarsi se non si debba affiancare al giudizio di Lukács su *Menzogna e sortilegio* – «Per me questo è il più grande romanzo italiano moderno» – un riconoscimento non dissimile per la storia di Ida e Usepe.

⁴⁹ I. CALVINO, *Un progetto di pubblico* (1974), in ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Meridiani Mondadori, 1995, I, pp. 344-45.

