

GIOVANNA ROSA

DAL ROMANZO STORICO ALLA “STORIA. ROMANZO”
 ROMANZO STORICO, ANTISTORICO, NEOSTORICO

1. Nel nostro sistema letterario, il romanzo storico occupa una posizione centrale, tanto più considerevole quanto maggiore è l'arco temporale entro cui si distende la sua parabola: dall'esordio primottocentesco all'inizio del nuovo millennio. È sotto gli occhi di tutti il successo tributato dal pubblico contemporaneo ai libri che proiettano le vicende inventate sullo scenario di epoche lontane: i titoli sono ormai una valanga, disposti scalarmente ad ogni livello: dal più istituzionale – l'ultimo libro di Scurati *Una storia romantica* è ambientato durante le Cinque giornate milanesi, alla fortunata produzione d'intrattenimento – Lucarelli ha abbandonato il noir per raccontare la guerra in Eritrea, *L'ottava vibrazione* –, fino a lambire le zone marginali della narrativa mista di parole e immagini (anche il *graphic novel* è stato contagiato dal fascino del passato).

Il fenomeno è reso ancor più rilevante dal dibattito vivace che ha accompagnato, ora con assunti speciosi ora con approfondimenti fecondi, l'interesse rinnovato per le tematiche storiografiche e il recupero dei generi a statuto forte: ai saggi orientati a controbattere l'ipotesi regressiva della “fine della storia” si sono affiancati gli studi che ridiscutono l'ambigua indicazione post-moderna della “fine delle grandi narrazioni”. Intanto, torna d'attualità il potente quadro della rappresentazione di realtà tracciato da Auerbach, sullo sfondo dello storicismo romantico. In ambito a noi vicino, «Moderna» ha dedicato un numero monografico a *Il romanzo e la storia*, e sulla neonata rivista della MOD, Marengo si interroga *Che ne ha fatto della storia il romanzo moderno?*¹.

Per concorrere a sciogliere i molteplici quesiti critico-metodologici e provare a chiarire il ruolo che il romanzo storico assolve nella nostra tradizione, premessa ineludibile è circoscriverne i confini istituzionali e individuarne le funzioni all'interno del sistema dei generi della modernità.

La «questione flagrante», giusta l'espressione coniata da D'Azeglio più di centocinquant'anni fa, continua a coinvolgere le coordinate complessive dell'orizzonte d'attesa con cui questa famiglia di testi volta a volta inte-

¹ «Moderna» VIII, 1-2, 2006; «La modernità letteraria» 1, 2008.

ragisce: i procedimenti compositivi e retorici adottati dal singolo scrittore, in sintonia o in antitesi con le tipologie narrative coeve; il giudizio, più o meno legittimante, dei detentori del gusto; infine il consenso largo e appassionato delle cerchie dei lettori.

In una prospettiva attenta alle dinamiche relazionali e alla valorizzazione delle «radici autonome della modernità» (Spinazzola), il romanzo storico si configura ancora come «componimento misto di storia e d'invenzione». La celebre definizione manzoniana è la chiave interpretativa più efficace perché aiuta a illuminare sia le costanti strutturali sia le varianti morfologiche: l'energia rappresentativa che, pur con fasi di carsica latenza, il genere attesta nelle diverse stagioni della letterarietà contemporanea deriva dal ruolo codificante assolto nella fondazione della nostra civiltà romanzesca. È stato grazie all'orditura mista che si è avviata anche in Italia la tradizione della «moderna epopea borghese».

2. Sin dalle sue origini, il romanzo storico esibisce uno statuto molto forte e molto duttile, organizzato su un paradigma coeso di funzioni, aperto a una pluralità di variazioni compositive. Ne caratterizza l'impianto genetico la "mistura" di componenti difformi, estetiche ed extra-estetiche, tale per cui ben gli si addicono le etichette di «formazione di compromesso» (Orlando); di «sintesi dell'eterogeneo» (Ricoeur) e soprattutto di «paradossale amalgama di elementi eterogenei e discreti in un organismo di continuo disdetto»².

Lo statuto meticcio e bifronte del genere storico consente agli autori primo-ottocenteschi di inscrivere entro la totalità narrativa ad ampia struttura parabolica la fenomenologia delle relazioni fra l'io e la collettività, nell'intreccio di «pubbliche istituzioni» e «privati costumi», capace di «interessare l'universalità degli uomini», per usare le efficaci espressioni di un letterato d'allora³.

Grazie al polimorfismo ancipite e al montaggio lasco e nel contempo cogente, il romanziere storico assembla materiali non preventivamente selezionati, organizzandoli entro una specifica «struttura di funzioni»⁴ ad alta riconoscibilità: solo così è possibile abbattere l'interdetto contro il

² GYORGY LUKACS, *Teoria del romanzo*, Milano, Garzanti, 1974, p. 123.

³ GIAN BATTISTA BAZZONI, *Prefazione al Falco della rupe* (1828-1829). Si cita da *Il romanzo storico*, a cura di Leonardo Lattarulo, Roma, Editori Riuniti, 1978, p. 41.

⁴ CLAUDIO GUILLEN, *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, Bologna, Il Mulino 1992, p. 157. Cfr. anche JAN MUKAŘOVSKÝ, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, Torino Einaudi, 1971 e JURIJ TYNJANOV, *L'evoluzione letteraria, in I formalisti russi*, a cura di Tzvetan Todorov, Torino, Einaudi, 1968.

«genere proscritto» (Manzoni) e oltrepassare i confini, fin'allora preclusi, della «nuova provincia delle lettere» (Fielding). In una civiltà letteraria che ostentava «il sacro orrore pei *Romanzi*» (Pellico), il richiamo nobilitante alla verità storica era il modo più sicuro per riscattare la narrativa d'invenzione da ogni ipoteca censoria, dotandola di cauzioni eticamente sicure e di garanzie estetiche non triviali. La radicalità dell'impresa era evidente: a differenza dei progenitori europei, gli autori italiani inaugurano il processo di romanizzazione scartando sia il diffuso modello del *novel* sentimentale sia i divaganti ghirigori dell'antiromanzo sterniano. Inaccessibili, d'altronde, le strutture epistolari, gravate com'erano dalle "sozzure" ignobili di Chiari e Piazza, giusta la sentenza senza appello di Paride Zajotti. Ortis, nel suo solitario e tragico monologismo, aveva rotto gli schemi rigidamente chiusi d'impianto classicistico, ma si era fermato sulla soglia di un territorio ritenuto ancora troppo frequentato dai "volgari lettori".

Su quel crinale d'epoca e di civiltà, i libri di Walter Scott ebbero una diffusione clamorosa⁵ perché offrirono il prototipo esemplare di una formula sincretica, ideata per comporre, in un'avvincente progressione d'intreccio, elementi eterogenei e discordi, tecniche diegetiche anticonvenzionali, clausole inedite di dialogismo narrativo: sul modello dell'*Ivanhoe*, per dirla con Crouzet, i nostri romanzi storici "fingono" di essere storia «per autenticare l'*illusion romanesque*». Insomma nell'etichetta di genere, il sostantivo *romanzo* è altrettanto se non più cruciale dell'aggettivo *storico*. Allora come oggi.

La veemenza con cui i detentori del gusto ottocenteschi condannarono il «mostruoso accoppiamento» – sempre parola di Zajotti – è l'indizio più sicuro che attesta l'energia formalizzatrice del nuovo paradigma: lo zelo polemico dei detrattori nasceva dalla consapevolezza che quella mistura era innanzitutto mescolanza di generi e stili, in grado di sovvertire la gerarchia normativa d'antico regime, e *in primis* i protocolli di leggibilità sottoscritti con un "interessante" patto narrativo. Colpisce semmai che l'anatema permanga e si prolunghi per tutto il Novecento, e ben al di là dell'interdetto antiromanzesco d'impronta idealistico-crociana: è una delle tante costanti, sottese alla fortuna persistente del componimento misto di storia e d'invenzione.

Nei saggi e libri recenti, tesi a disegnare la parabola plurisecolare della produzione prosastica in Italia, a prevalere è sempre un'opzione larvata-

⁵ Cfr. il capitolo dedicato a *Il "limpido splendore" di Walter Scott*, nel recente DONALD SASSOON, *La cultura degli europei dal 1800 a oggi*, Milano, Rizzoli, 2008.

mente ideologica: gli studiosi della letteratura romantico-risorgimentale insistono nel giudicare il successo del romanzo storico alla luce del crollo, negli anni Venti, dei programmi riformisti del «Conciliatore»⁶. Non dissimile suona la riprovazione che bolla il recupero novecentesco del genere come «prodotto di un'epoca di censura: censura politica, censura ideologica, censura del Potere, del Sistema o anche censura del sé, autocensura introiettata»⁷. In realtà, la condanna generalizzata e sommaria nasce dalla diffidenza pertinace nutrita dai ceti colti per il consenso che la narrazione degli eventi passati suscita presso il pubblico largo e meno acculturato. A conferma indiretta della funzione primaria di cui, sin dall'esordio, il componimento misto è portatore: il genere «anfibia» era tale perché l'amalgama di elementi estetici ed extraestetici puntava intenzionalmente ad accomunare nell'interesse di lettura le schiere di «letterati e illetterati» (Manzoni).

Nel dibattito attuale, accantonate le preclusioni assiologiche e i veti aprioristici per lesa letterarietà, gli interpreti anche più attenti ai criteri di metodo riluttano a mettere a fuoco le coordinate complessive dell'orizzonte d'attesa e, concentrando l'analisi sulla componente tematico-contenutistica, continuano a privilegiare l'aggettivo *storico* sul sostantivo *romanzo*.

Un saggio apparso su «Moderna» afferma con perentorietà: «il romanzo storico interessa in quanto resa formale di una epistemologia della storia», il cui compito risiede «nel presentare il passato come il prodotto di una memoria selettiva fissata nei testi scritti»⁸: ad essere messo sotto inchiesta è il trattamento che l'autore riserva, nel resoconto narrativo, alla trascrizione, più o meno attendibile, di documenti e cronache di epoche trascorse. Nel rispetto di una rigida dicotomia moderno-postmoderno, Dei riprende la tesi avanzata da Ganeri che, in un volume di alcuni anni fa, individuava il «nucleo fondativo» del genere nel «rapporto fra storiografia e letteratura»⁹. L'analisi mirata all'intertestualità dei codici, di indubbio rilievo per lo studio delle poetiche e delle idee, rischia, nondimeno, di offuscare i confini e i caratteri della variegata galassia dei componi-

⁶ «La fortuna del romanzo storico è stata successiva al crollo dei programmi riformisti del «Conciliatore» [...] si presenta pur sempre, se non come un ripiego, come un'opzione necessitata»: GINO TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, p.31; non dissimile l'ottica di LUCA TOSCHI, *Il romanzo della storia, il romanzo della contemporaneità*, in *Manuale di letteratura italiana*, a cura di Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo, Torino, Bollati Boringhieri, III, *Dalla metà del Settecento all'Unità d'Italia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995.

⁷ Alberto Arbasino. Si cita da *Come si fa un romanzo storico. Conversazione di Claudio Milanini con Umberto Eco*, in *Pubblico 1983*, a cura di Vittorio Spinazzola, Milano, Milano Libri, 1983, p. 41.

⁸ ELISA DEI, *Il romanzo storico nel Novecento fra moderno e postmoderno*, «Moderna», cit.

⁹ MARGHERITA GANERI, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al post-moderno*, Lecce, Manni, 1999, p. 63.

menti misti otto-novecenteschi. Come ben suggeriva D'Azeglio, la "questione flagrante" è altra, e tutta interna al campo dell'*invenzione*: i nuclei epistemologici del récit in tanto appalesano l'orientamento del divenire storico quanto maggiore è il loro raccordo con le serie spazio-temporali (il cronotopo bachtiniano) e con i vettori che sorreggono la progressione romanzesca. Certo che conta, e conta moltissimo, nell'indagine specifica dell'opera, se l'autore iscriva entro le maglie dell'intreccio un movimento teleologico, se il «necessario anacronismo»¹⁰ abbia una curvatura che dilati o appiattisca il confronto fra passato e presente; se, ancora, la raffigurazione degli eventi realmente accaduti conduca alla demistificazione degli *endoxa* ufficiali o alla retriva *deprecatio temporum*, o se infine, nel flusso narrativo prevalgano le acronie del tempo puntiforme e esistenziale, come nella *Storia* della Morante o nelle *Strade di polvere* della Loy. L'interpretazione del singolo testo non potrà non tenerne conto¹¹. Ma per comprendere e esaminare le trasformazioni, le ibridazioni, fin'anche i capovolgimenti con cui ogni scrittore ri-usa la morfologia mista è opportuno ricondurne le scelte all'area della *fiction*: solo l'indagine dei livelli entro cui si organizza la narrazione polimorfica e stereoscopica della «storia finta»¹² può districare il nodo dell'ibrido accoppiamento. Ecco perché, più e prima delle concezioni storiografiche, classiche e hegeliane, indiziarie o iconiche¹³, sono gli studi sul romanzo a suggerire la direzione del lavoro analitico. In quest'ottica, il recupero dello statuto fondativo del componimento misto mantiene una forte valenza interpretativa perché chiarisce la specifica struttura di funzioni, raccordandola alle modulazioni cronotopiche¹⁴ che

¹⁰ Sempre imprescindibile G. LUKACS, *Il romanzo storico*, Torino, Einaudi, 1965.

¹¹ In un saggio dedicato al sistema dei generi Köhler scrive «si dovrà cogliere sempre il rapporto funzionale di un genere con tutti gli altri generi contemporanei, in altre parole, *il suo luogo nel sistema dei generi*. [...] vi è un "modo conservatore (f. negativo) e un modo progressivo (f. positivo)» aggiungendo che «al di là di ogni ideologia, ambedue i comportamenti possono essere artisticamente produttivi», salvo preferire di concentrare «il nostro interesse su quel processo che produce una nuova organizzazione sistemica»: ERICH KOHLER, *Sistema dei generi letterari e sistema della società*, in Carlo Bordini, *La pratica sociale del testo*, Bologna, ed. Clueb, 1982, p. 13 e p. 19.

¹² ALBERTO CADIOLI, *La storia finta*, Milano, Il Saggiatore, 2001.

¹³ Per il paradigma indiziaro il riferimento primo è ai testi storici di Carlo Ginzburg; di "icone" metastoriche parla Hayden White.

¹⁴ MICHAEL BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in ID., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979. A differenza del tempo "assoluto" dell'epica e del tempo "unitario del folclore", la narrazione romanzesca presuppone uno sdoppiamento della progressione d'intreccio: «Gli intrecci della vita privata non possono essere estesi e trasferiti alla vita del tutto sociale (Stato, nazione); gli intrecci (gli eventi) storici sono diventati qualcosa di specificamente distinto dagli intrecci della vita privata (morte, matrimonio); essi si incrociano solo in alcuni punti specifici (guerra, matrimonio regale, delitto), da questo punto divergendo tuttavia in direzioni diverse (il doppio intreccio dei romanzi storici: gli eventi storici e la vita del personaggio storico come uomo privato)» p. 356.

compongono diegeticamente, in arsi o in tesi, la divaricazione pubblico-privato, tipica della moderna epopea borghese e del suo orizzonte d'attesa.

Per un verso, la sottolineatura del polimorfismo di genere illumina le potenzialità di una orditura che incoraggia, ab origine, incastri e contaminazioni. Un'eseplificazione sintetica per linee ultrascorciate: il pamphlet gesuitico bresciano (*L'Ebreo di Verona*), l'appendicismo ciclico nei *Cento Anni* rovaniani, il *Bildungsroman* nelle *Confessioni d'un Italiano*, l'affresco "flaubertiano"¹⁵ delle Cinque giornate di Sacchetti (*Entusiasmi*); nel passaggio di secolo, il "romanzo di costume" derobertiano (*Viceré*) cui si affianca l'"umoristico" *I vecchi e i giovani* di Pirandello; poi, in pieno Novecento, oltre al reazionario "racconto ideologico" di Bacchelli (*Il diavolo al Pontelungo*), e al recupero del romanzo antistorico d'ambiente siciliano (*Il Gattopardo*), ecco la narrazione storico-sociale neorealista (da *Metello* di Pratolini alle *Terre del Sacramento* di Jovine), il massiccio riuso della morfologia neostorica nella stagione post-avanguardistica (da *La Storia* 1974 a *Il nome della rosa* 1980, passando per *Il sorriso dell'ignoto marinaio* 1976), per giungere alle ibridazioni di fine millennio e oltre, inclini allo sperimentalismo metanarrativo (*Retablo* 1987, *Le menzogne della notte* 1988) o al manierismo postmoderno (*Una storia romantica* 2007), con i variegati intarsi tipologici (fantascienza, giallo, rosa, *graphic novel*).

Per altro verso, l'attenzione concentrata sulla "mistura compositiva" aiuta a mettere a fuoco la funzione assolta istituzionalmente da questa tipologia romanzesca nel sistema dei generi della modernità: il romanzo storico è tale non perché «riscrive la storia»¹⁶ ma perché punta narrativamente all'*effetto di storia*. Se accogliamo l'ipotesi teorica di Ricoeur, secondo cui «Gli effetti della finzione, effetti di rivelazione e di trasformazione, sono, essenzialmente, effetti di lettura»¹⁷, il fulcro del genere misto

¹⁵ «Un piemontese e garibaldino che reagisca con disposizione flaubertiana (per quanto balzacchiana sia l'ambizione di esaurire la "totalità" d'un mondo) su un ambiente risorgimentale, ecco uno spettacolo che val la pena d'essere contemplato. Aggiungiamo che il libro, etimologicamente imperfetto, non solo ammette ma chiede, che è già una bella prova di vitalità, d'essere integrato dalla fantasia letterica»; GIANFRANCO CONTINI, *Introduzione ai narratori della Scapigliatura piemontese*, in ID., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1979, p. 556.

¹⁶ EMANUELLA SCARANO, *Riscrivere la storia: storiografia e romanzo storico*, in *Il romanzo della storia*, Pisa, Nistri Lischi, 1986. Il saggio, ricco di suggestioni interpretative e metodologiche, è dedicato all'analisi del modello classico del romanzo storico. In un'ottica più attenta al sistema complessivo dei generi, il saggio sempre della Scarano, *Forme della storia e forme della finzione*, su «Moderna»; cit.

¹⁷ «La chiave del problema della *rifigurazione* sta nella maniera in cui la storia e la finzione, prese congiuntamente, offrono alle aporie del tempo che la fenomenologia ha fatto emergere, la replica costituita da una poetica del racconto. [...] È quindi sul versante di una *teoria degli effetti* che bisogna orientare ora la ricerca»; PAUL RICOEUR, *Poetica del racconto: storia, finzione, tempo*, in ID., *Il tempo raccontato*, Milano, Jaca Book, 1988, pp.153-156.

va identificato negli elementi costitutivi della *fiction*, organizzati in una trama di raccordi morfologici-relazionali. All'indagine del rapporto autore-contesto, secondo l'ipotesi lukacsiana; e all'analisi dei nessi d'intertestualità è opportuno affiancare l'esame dei livelli in cui si organizza la compagine strutturale: «l'intersezione delle serie spaziali e temporali» (Bachtin) lungo il duplice vettore di intimità e socialità; la rete dei dispositivi diegetici che regolano la distanza fra i piani di connessione temporale (della storia, del discorso, della lettura); i protocolli d'intesa sottesi al dialogismo con cui il narratore orienta la fruizione sull'effetto di storia.

3. Nella fase aurorale della civiltà romanzesca, il problema più assillante per i nostri scrittori era il riconoscimento istituzionale del "genere prosaico". Manzoni e con lui la schiera folta degli scrittori di parte cattolico-liberale e democratica riprendono il modello scottiano per rileggere il passato, per dare coscienza e identità al pubblico nazionale in fieri, e nel far ciò non possono non confrontarsi con le proposte del moderno storicismo romantico; ma la loro scelta è sorretta innanzitutto dalla volontà pugnace di dare dignità letteraria al «figliuolo illegittimo di una Musa»¹⁸ (Guerrazzi): solo così era possibile entrare in sintonia con le schiere dei «lettori giudiziosi» (Borsieri), attratti dalle suggestioni fascinose della storia, nell'accezione duplice e semanticamente equivoca del termine (*history* e *story*). L'adozione del componimento misto imponeva di assicurare al resoconto di vicende inventate lo spessore della verità, modulando, nel contempo, il patto di finzionalità sulle note inedite di un dialogismo autorevole e affidabile, capace di interloquire con un pubblico composto di "letterati e illetterati". Che la strada indicata da Scott fosse la più agevole e diretta per entrare nella «nuova provincia» (Fielding), lo attesta il «diluvio immenso»¹⁹ di libri che invasero la penisola. Provare a darne un catalogo è impresa impervia: il semplice elenco dei titoli rischia l'affastellamento congesto; anche il tratteggio di un atlante geografico della produzione o di una mappa regionale di autori ed editori si rivela compito arduo²⁰. Altrettanto difficile delimitare i confini della variegata famiglia testuale, magari classificando i «*panorama* della storia» (Bazzoni) in ragio-

¹⁸ L'espressione guerrazziana è tratta dal quarto capitolo del *Buco del Muro* (1862), intitolato *Vita e miracoli del romanzo: della morte ne parleremo più tardi*.

¹⁹ «Tra il 1820 e il 1840 almeno quattrocento edizioni di romanzi – quasi tutti storici – furono stampate a Milano; 161 a Napoli; 51 a Firenze e 38 a Torino»: GIOVANNI RAGONE, *L'editoria in Italia*, Napoli, Liguori, 2005, p. 40.

²⁰ Un quadro articolato per scuole, aree geografiche e partizioni cronologiche, in ANCO MARZIO MUTTERLE, *Narrativa e memorialistica nell'età romantica*, in *Storia letteraria d'Italia*, nuova ediz. a cura di Armando Balduino, *L'Ottocento*, tomo II, Padova-Milano, Piccin-Vallardi, 1990.

ne delle diverse epoche prescelte come sfondo, o ricercando nelle singole opere pennellate più o meno originali di “color locale”.

Se la calibratura fra «vero positivo» e «illusione menzognera» aiuta ancora a distinguere fra «parabola» e «preistoria» del presente, giusta l'antitesi proposta da Lukács²¹, un'ottica attenta alle relazioni fra pratiche di scrittura e abitudini di lettura valorizza le dinamiche incipienti della “romanizzazione”, in raccordo con la riorganizzazione dell'orizzonte d'attesa primottocentesco.

In un geniale abbozzo di teoria della prosa, Ejchenbaum individua un principio formale che affianca le «narrazioni più prossime al racconto orale» alle «tipiche forme scritte del linguaggio, che presuppongono un lettore, non un ascoltatore»²². A derivarne, nel passaggio cruciale di civiltà, è uno schema duplice: da una parte, grazie al riuso di «materiale descrittivo dei costumi e della psicologia si sviluppa il nuovo romanzo dell'Ottocento: il romanzo di Dickens, Balzac, Tolstoj, Dostoevskij», con un «carattere determinatamente libresco»; accanto prospera «il romanzo che risale al modello avventuroso, ora sotto le spoglie della “storia” (W. Scott), ora servendosi delle forme del linguaggio oratorio, oppure sviluppando una particolare narrazione lirica o “poetica” (V. Hugo)» in cui «viene mantenuto il contatto con la pronuncia, che si orienta però verso la declamazione, e non verso la narrazione»²³.

Se proiettiamo la copiosa produzione del romanzo storico italiano su questo scenario, il groviglio di etichette che ne descrive la varietà si semplifica, acquistando nuovo spessore critico. Il confronto canonico fra epos e romanzo, la fertile coppia d'area anglosassone *romance* e *novel*, la preminenza accordata dai classicisti al “romanzo descrittivo” in polemica con l'opera scottiana, la più recente opposizione fra «romanzo drammatico» e «romanzo melodrammatico»²⁴ trovano sintesi nella polarità che divide le due modalità di genere e d'intonazione: «narrazione» vs «declamazione»²⁵.

²¹ G. LUKACS, *Il romanzo storico*, cit., p. 473.

²² BORIS EJCHENBAUM, *Teoria della prosa*, in *I formalisti russi*, op. cit., p. 234.

²³ Ivi, p. 236.

²⁴ PETER BROOKS, *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche, 1985; per l'orizzonte italiano, almeno ROBERTO BIGAZZI, *Le risorse del romanzo*, Pisa, Nistri Lischi, 1996.

²⁵ Non dissimile l'opposizione indicata da Frye: «la distinzione tra i generi è basata, in letteratura, sul radicale della presentazione. Le parole possono essere recitate di fronte ad uno spettatore, dette ad un ascoltatore, cantate o declamate, scritte per un lettore [...]. In ogni caso possiamo dire che la base di una teoria critica dei generi è retorica, nel senso che il genere è determinato dal tipo di rapporto stabilito tra il poeta e il suo pubblico»; NORTHROP FRYE, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969, p. 328.

Al vertice del primo vettore sta il capolavoro manzoniano, sull'altro versante i libri-battaglie di Francesco Domenico Guerrazzi: *I promessi sposi* e *La battaglia di Benevento* indicano, cioè, i due poli estremi della parabola entro cui si distende il processo di fondazione della civiltà romanzesca nel nostro paese²⁶.

Nei *Promessi sposi*, «l'eroica fatica di scrivere» innesca i meccanismi specificamente moderni del «mestiere di leggere», calibrando nelle sue abili giunture non solo storia e invenzione, «pubbliche istituzioni» e «privati costumi», affreschi epocali e analisi introspettive, tecniche dell'oggettività e procedimenti soggettivizzanti, ma anche e soprattutto le tipiche forme del linguaggio, che presuppongono un lettore, ovvero le cadenze conversevoli del dialogismo romanzesco sempre tradotto in «parole mute, fatte d'inchiostro»²⁷.

Nella *Battaglia di Benevento* o nell'*Assedio di Firenze* a prevalere, invece, è il pathos trascinate della declamazione oratoria, non disgiunta dalla visionarietà eccitata del melodramma operistico: alla lettura muta e solitaria proposta da Manzoni ai suoi venticinque lettori si opponevano i timbri altisonanti con cui lo scrittore livornese chiamava alla lotta le schiere della gioventù fremente.

Le tipologie relazionali adottate dai vari romanzieri, nella stagione d'esordio, si dispongono lungo un arco duttilmente frastagliato, ricco di smagliature e privo di soluzioni di continuità: in una stessa opera, l'io narrante adotta tecniche allocutive diverse, talvolta eterogenee, spesso contraddittorie; ma l'antitesi fra il patto di finzionalità propriamente libresco, fondato sul radicale di presentazione della *fiction*, e il protocollo d'intesa a ridondanza declamatoria, attento più all'orecchio che all'occhio, segna il discrimine limpido della letterarietà moderna. Tracciato sulla scorta dell'abbozzo teorico di Ejchenbaum, il diagramma storico-morfologico della prima produzione romanzesca in Italia avvalorava l'interpretazione desanctisiana, secondo cui alla scuola cattolico-liberale si affianca il gruppo, più esiguo, degli scrittori democratici.

²⁶ GIOVANNA ROSA, *Il patto narrativo. La fondazione della civiltà romanzesca in Italia*, Milano, Il Saggiatore-FAAM, 2008.

²⁷ «e son certo che, se il lettore, informato come è delle cose antecedenti, avesse potuto trovarsi lì in terzo e veder con gli occhi quella conversazione così animata, a sentir con gli orecchi que' racconti, quelle domande, quelle spiegazioni, quell'esclamare... son certo, dico, che ci avrebbe preso gusto, e sarebbe stato l'ultimo a venir via. Ma d'averla sulla carta tutta quella conversazione, con parole mute, fatte d'inchiostro, e senza trovarci un solo fatto nuovo, son di parere che non se ne curi molto, e che gli piaccia più d'indovinarla da sé». ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, in *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, a c. di Alberto Chiari e Fausto. Ghisalberti, II, tomo III, Milano, Mondadori, 1954, p. 648.

Nel breve periodo, le due tipologie si fronteggiano con pari successo, a conferma della vischiosità di un orizzonte d'attesa ancora incerto e frastornato; poi, la modernità sconvolgente del libro manzoniano avrà il sopravvento, relegando le cadenze fatiche dei testi guerrazziani nella sterminata area della produzione feuilletonistica; la "malattia melodrammatica", che Gramsci attribuisce a tanta parte della narrativa popolare italiana, ha le sue radici tenaci nell'enfasi visionaria di uno stile destinato alla lettura a voce alta.

E se oggi è persino imbarazzante rilevare la forza con cui *I promessi sposi* conquista l'egemonia, entrando in sintonia con le correnti profonde della letterarietà postclassica; meno scontato è ricordare la riluttanza persistente dei detentori del gusto ad accoglierne e apprezzarne lo spessore di novità. È vero che ad alzare ostacoli e barriere collaborò anche chi per primo aveva nobilitato con forza d'arte il "genere proscritto": negli stessi anni in cui si adoperava strenuamente a difendere i propri diritti d'autore stampando la quarantana con i disegni di Gonin, don Alessandro scriveva il saggio sui componimenti misti, palinodia inappellabile dello statuto di finzione della moderna epopea borghese. È uno dei molti paradossi che rendono stentato l'avvio della nostra tradizione romanzesca, resa ancor più fragile dall'impasse che mina, da subito, la riorganizzazione dell'ordine dei libri e del sistema delle pratiche fruibili. Quanto più si attribuisce al gran lombardo la genialità di aver compreso, unico nell'Italia di allora, la forza d'incidenza con cui il *novel* modifica l'intero paradigma delle morfologie di genere e delle relazioni fra scrittore e lettori (*Lesenrevolution*), con altrettanta chiarezza occorre riconoscere la contraddizione genetica su cui si articola il patto narrativo dei *Promessi sposi*: il nesso funzionale tra "fatica di scrivere" e "mestiere di leggere" punta con coerenza rigorosa sull'interessamento di "letterati e illetterati", anche se non concede nulla ai dispositivi testuali dell'appassionamento romanzesco.

4. Sono due i libri che nella «fase di transizione» (Nievo) abbattono l'interdetto contro il «figliuolo illegittimo di una Musa», ed entrambi appartengono alla famiglia testuale del romanzo storico. Rovani nei *Cento Anni* e Nievo nelle *Confessioni d'un Italiano* riprendono l'orditura mista a larga ramificazione e ne innestano il cronotopo il primo sulle strutture appendicistiche del romanzo ciclico, il secondo entro la progressione ascensionale del *Bildungsroman*. Il recupero del modello primottocentesco non tende, come spesso è stato affermato, a demistificare i meccanismi dell'invenzione o a vanificare l'effetto di storia; anzi, ridisegnando in un affresco totale di civiltà l'intreccio di "pubbliche istituzioni" e "privati

costumi", le due opere, pur con intonazioni e stili diversi, si confrontano con la tradizione europea del *novel*, nel rispetto delle convenzioni dialogiche di un patto narrativo cordialmente affabulante.

Nello stesso anno in cui sulla «Gazzetta di Milano» appare il celebre prelude ai *Cento Anni*, Ruggiero Bonghi pubblicava *Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia*. Per chi aveva lo stesso assillo e voleva cimentarsi direttamente con la morfologia della *fiction*, *I promessi sposi*, nonostante la palinodia del loro autore, erano lì, imponenti e regnanti²⁸. Dal componimento misto occorreva ripartire per rilanciare il «genere per eccellenza» della modernità (Rovani), sollecitando un nuovo effetto di storia presso i venticinque lettori diventati ormai un pubblico largo e fidato, cui rivolgersi con sintonia amicale o crucciosamente fraterna.

Il fulcro genetico di entrambi i testi ruota intorno alla riflessione sugli «interni sgomenti» (*Confessioni*) seguiti all'ardore combattivo del '48: Carlino avvia la stesura delle sue memorie la «sera d'una grande sconfitta», la rotta di Novara; l'io narrante dei *Cento anni* chiude il suo racconto epocale sullo «spettacolo sublime e insieme angoscioso» offerto dalla caduta di Venezia.

Preseleggere il biennio rivoluzionario di metà secolo come focus prospettico implicava un progetto molto ambizioso. Sul piano letterario e ideologico, era la risposta liberal-democratica al successo ottenuto dai libri reazionari di Padre Bresciani, che degli eventi quarantotteschi avevano offerto, con tempestività spudorata, un quadro distorto e diffamante²⁹. Entro il campo istituzionale della narratività distesa, significava riplasmare l'orditura ancipite del romanzo storico alla luce dell'attualità, innestando nell'arcatura parabolica il confronto statutario fra l'allora e l'oggi: alla «meschinità» del nostro passato, che aveva «costretto» Manzoni alla fatica di un'unica opera³⁰, Rovani e Nievo oppongono la rappresentazione dei «grandi conflitti, le grandi crisi» che quella situazione miserevole avevano finalmente sbloccato.

I molteplici elementi di raccordo trovano sintesi in una comune scelta compositiva: all'attendibilità del racconto non sovrintende più la demiurgia sovrana del narratore onnisciente, ma la memoria ottuagenaria di un personaggio interno alla diegesi. È la prima metamorfosi che riorganizza la morfologia di genere, senza attenuarne la funzione dominante.

²⁸ È la celebre immagine nieviana del «potere uno e indivisibile, rappresentato da Alessandro Manzoni, felicemente regnante» che campeggia in una *Ciarla letteraria*, a firma Fantasio, apparsa sul «Pungolo» il 3 gennaio 1858.

²⁹ *L'Ebreo di Verona* uscì a puntate sulla «Civiltà Cattolica» dall'aprile 1850 all'agosto 1851.

³⁰ Il confronto fra Scott e Manzoni è tratteggiato da Lukács nel *Romanzo storico* cit., pp. 81-83.

Assumere la prospettiva di un vegliardo, attore o spettatore diretto, consente di modellare il patto narrativo sui timbri della vicinanza amicale, seppur diversamente intonata – nel libro di Rovani l’orditura a feuilleton s’appoggia a note di dialogismo spettacolare, mentre Carlino Altoviti si cimenta sempre con la «malagevole arte dello scrivere» –; mentre, per altro verso, permette di attribuire alla finzione uno spessore di autenticità testimoniale che riorienta la progressione d’intreccio e le coordinate cronotopiche

Nell’arco temporale di una vita quasi centenaria, i fatti realmente accaduti in una stagione non lontana confluiscono e si integrano nel presente, prolungandosi fiduciosamente nel futuro: nei *Cento Anni* la scansione segue il ritmo generazionale – esemplare la terna dei ritratti femminili³¹; nelle *Confessioni* il moto ascensionale della *Bildung* innesta le sorti private di Carlino e Pisana entro l’orizzonte nazionale. Forte di una prospettiva interna, strabicamente longeva, che esalta il «necessario anacronismo» in chiave unitaria, l’io narrante compone un affresco sociale ad ampio raggio e sollecita nel pubblico dei lettori «amici» (Nievo) e «onesti» (Rovani) un inedito effetto di storia³².

Siamo a un punto cruciale dell’analisi morfologica del componimento misto: la delimitazione del “cronotopo” è funzionale a misurare la lontananza fra il tempo della storia e il tempo del racconto che attiva, statutariamente, il paragone fra due epoche e civiltà. Caduta la «distanza epica assoluta» (Bachtin), il romanziere storico si pone sullo stesso piano assiologico-temporale rispetto ai personaggi e ai lettori ma assume sempre una posizione di “distacco” critico rispetto alle vicende, private e pubbliche, che si intersecano nella diegesi.

Nel paradigma classico primottocentesco, dove l’intervallo fra tempo del discorso e tempo della fabula è ampio, spesso secolare, il narratore si muove su entrambe i livelli del récit utilizzando, volta a volta e sempre in forme diverse, i tempi del «mondo narrato» e del «mondo commentato»³³; alternando interventi sapienziali e note di umorismo straniante, esibendo, con abilità più o meno consumata, il campionario delle funzioni di regia e i procedimenti tipici della «retorica della narrativa»³⁴. Grazie

³¹ «Quelle donne rappresentavano tre età e tre periodi diversi; ed erano precisamente la contessa Clelia V..., la contessina Ada... e donna Paolina S...» GIUSEPPE ROVANI, *Cento anni*, a cura di Silvano Tamiozzo, Milano, Rizzoli, 2001, p. 763.

³² Poiché, la maturazione di Carlino «non è prodotta da una società ma piuttosto dalla storia» (Mengaldo) la funzione dominante del romanzo nieviano è più prossima alla morfologia del componimento misto di quanto non lo sia a quella del *Bildungsroman*.

³³ HARALD WEINRICH, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, Il Mulino, 1978.

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

alla demiurgia sovrana dell'onniscienza, chi tiene le fila del racconto non solo calibra la miscela di «vero positivo» e «illusione menzognera», ma fa emergere con nettezza di giudizio storico la soluzione di continuità che interrompe la catena lineare e progressiva della trama.

Ma come giustamente ha scritto Hanna Serkowska:

Il distacco storico non consegue dall'intervallo tra le date degli eventi rappresentati, bensì dal grado di rivelazione del narratore dotato di un punto di vista esterno rispetto al mondo creato³⁵.

O per meglio dire, il "distacco" con cui il narratore racconta una "storia finta" non si misura solo nell'intervallo epocale che separa tempo della storia e tempo del discorso ma nella costruzione dello specifico cronotopo romanzesco, cui è connesso il grado di isocronia fra tempo di scrittura e tempo di lettura: la "distanza" rispetto al mondo raccontato dipende, allora, dal punto di vista adottato da colui che regge la diegesi, non necessariamente in posizione "esterna" e con ottica onnisciente; a orientare il lettore sull'effetto di storia sono i protocolli d'intesa innescati dal patto narrativo.

Nei *Cento Anni* e nelle *Confessioni*, la parabola romanzesca disegna un arco cronologico non plurisecolare e il resoconto è affidato, pur con diversa coerenza enunciativa, alla voce e alla scrittura di un narratore testimone: e tuttavia, l'osservatorio posto negli anni cupi e disforici degli "interni sgomenti" permette di cogliere, con anacronismo prolettico, la frattura insanabile di civiltà che allontana il tempo della storia dal tempo del racconto, mentre i timbri amicali del dialogismo garantiscono la sintonia fra io narrante e io leggente. Al termine della lunga confessione Carlino può affiancare l'addio struggente alla compagna di una vita al saluto fiducioso rivolto al pubblico amico: «Ho misurato coi brevi miei giorni il passo di un gran popolo»³⁶.

5. Analogo e opposto, il paradigma compositivo su cui si organizza il romanzo antistorico di fine Ottocento³⁷. Nei *Viceré*, De Roberto recupera il grande affresco manzoniano capovolgendone i vettori spazio-temporali e l'ordine dei procedimenti elocutivi: perno dell'intero progetto la fedeltà indiscussa al canone dell'impersonalità.

Eroso il paradigma narrativo ad ampia struttura fondato sul «dover

³⁵ HANNA SERKOWSKA, *Allegorie del presente. Il caso di Bufalino, Camilleri, Consolo, Vassalli*, in «Moderna» cit.

³⁶ IPPOLITO NIEVO, *Confessioni d'un Italiano*, Venezia, Marsilio, 2000, p. 915.

³⁷ VITTORIO SPINAZZOLA, *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti, 1990.

essere» (Debenedetti), a cui l'onniscienza intrusiva e pervasiva dava fondamento di verità, bruciato alla luce algida del rigore scientifico il ricorso alla testimonianza memoriale in omodiegesi, la pattuglia degli scrittori veristi si interroga con assillo vigile sugli strumenti idonei a rafforzare la civiltà romanzesca, senza stravolgerne gli statuti autoriali e di genere: la sapiente alternanza della narrativa a misura breve e lunga, le riflessioni sul "metodo" artistico, la partecipazione, più o meno convinta, ai circuiti milanesi della «repubblica della carta sporca» (Cletto Arrighi): tutto convergeva nello sforzo di rilanciare la moderna epopea borghese, pur in un ordine dei libri tutt'affatto diverso rispetto alla stagione d'esordio³⁸.

Nel passaggio cruciale fra XIX e XX secolo, è il più giovane degli autori siciliani a cimentarsi nell'impresa con il fervore alacre della sperimentazione: «Il romanzo è la vera forma ancora perfettibile»³⁹. Su questa strada, due gli ostacoli da superare: trovare una «lingua agile e sicura» e un «soggetto che di *per se* attiri il pubblico»⁴⁰. Da queste premesse s'origina il capolavoro indiscusso dei *Viceré*. Lo scrittore catanese assume a modello *I promessi sposi*, riplasmandone con estremismo spregiudicato sia l'orditura mista, sia i dispositivi del patto narrativo: nessun teleologismo progressista sottende la parabola storica della vicenda familiare degli Uzeda di Francalanza, nessuno slancio ascensionale guida la *Bildung* del giovane Consalvo, ché l'intero moto risorgimentale è disegnato alla luce di un pessimismo nero e irredimibile. E d'altronde, il dialogismo derobertiano rifiuta ogni inclinazione affabile e la voce narrante predilige i timbri del rinfaccio risentito. Ma il criticismo implacabile di cui dà prova il narratore impersonale dei *Viceré* in tanto è corrosivo e ustionante in quanto è alimentato dalla volontà di De Roberto di interloquire con il pubblico dei lettori⁴¹, la cui fisionomia urbana e borghese gli si era appalesata nella «città più città d'Italia» (Verga). Nel riconoscimento del ruolo nevralgico assunto dalla «moderna opinione pubblica»⁴², sta il nucleo di maggior

³⁸ GIOVANNI. RAGONE, *Le cifre del romanzo, Italia 1815-1870*, in *Il romanzo, Storia e geografia*, III, a cura di Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2002.

³⁹ UGO OJETTI, *Alla scoperta dei letterati* (1895). Si cita dall'edizione curata e con postfazione di Nicola Merola, Roma, Gela, 1987, p. 87.

⁴⁰ Ivi, p. 84 e p. 85.

⁴¹ La collaborazione al «Corriere della Sera» e il ricco epistolario con il direttore, *F. De Roberto a Luigi Albertini. Lettere del critico al direttore del «Corriere della Sera»*, a cura di Sara Zappulla Muscarà, Roma, Bulzoni, 1979, testimoniano la mentalità «tecnicamente borghese» maturata durante il soggiorno milanese. L'intervista ad Ogetti si chiude con un'ammissione di indubbia modernità: «Sì, le condizioni economiche prima di tutto. La letteratura è anch'essa una professione», cit., p. 87.

⁴² JURGEN HABERMAS, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Bari, Laterza, 1977.

novità e coerenza dell'opera: identificata con l'orizzonte d'attesa elettivo, inserita nel récit con riferimenti precisi, ma priva di fisionomia testuale (il canone dell'impersonalità abroga le figure del narratore e del narratario), da essa ricavano spessore diegetico le scelte d'intonazione elocutiva e di focalizzazione prospettica. Il cortocircuito morfologico-funzionale è davvero strepitoso: la difficoltà di districarne i diversi livelli compositivi denuncia l'ambizione di totalità sottesa al progetto deroberteriano; d'altronde, in questa aggrovigliata rete di connessioni risiede la ragione dell'impianto provocatorio dei *Viceré* e del loro indubitabile smacco.

Sul piano del dialogismo romanzesco, l'autore di *Processi verbali* non ha dubbi: per rilanciare la morfologia narrativa ad ampia campitura, occorre adottare la «lingua parlata viva e vivace», la sola che «serve a nominare gli oggetti e gli uomini fra cui viviamo ogni giorno»⁴³: ecco perché il modello elaborato da Don Alessandro aveva una forza attrattiva ben maggiore rispetto alle cadenze fascinosamente ardue dei libri del conterraneo Verga. Il primo tratto di modernità dell'opera dedicata alla famiglia Uzeda sta in questa prosa leggibilissima che non solo rigetta gli artifici della letterarietà tradizionale e collaudata, i lirismi di cui Croce lamentava l'assenza, ma soprattutto evita ogni rapsodia ritmica, ogni timbro sonoramente scandito. Come nei *Promessi sposi*, e forse ancor di più, nei *Viceré* il resoconto narrativo è sempre modulato su uno stile «determinatamente libresco» (Ejchenbaum), elettivamente rivolto a un pubblico che legge in solitudine e in silenzio. L'impegno autoriale per organizzare il caotico moto degli eventi si dispiega sull'asse sintagmatico della *dispositio*, eludendo, con cura si potrebbe dire maniacale, le rapsodie paradigmatiche dell'*elocutio*: nell'andamento irriducibilmente antipoetico del romanzo, le ricorrenze e le isotopie, che in ritenzione e in prolessi sorreggono l'atto di lettura, sono tutte affidate alle scansioni discorsive e continue della *fiction*, ovvero del «genere letterario della pagina stampata»⁴⁴. Su questo piano, le opzioni espressive si incontrano, potenziandosi, con le coordinate morfologiche della moderna epopea borghese, dove domina incontrastata la raffigurazione della "prosaicità" tragico-quotidiana. Siamo al secondo motivo di strepitosa sintonia e insieme di capovolgimento radicale del componimento misto di storia e d'invenzione. Per superare l'indifferenza tematica degli autori "modernissimi", fonte di sicura "noia" per il lettore, De Roberto innesta la struttura del romanzo storico entro il paradigma del romanzo di costume. Come dichiara lo stesso scrittore:

⁴³ U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati* cit., p.85

⁴⁴ N. FRYE, *Anatomia della critica* cit., p. 330.

Siccome noi scriviamo per il pubblico oltre che per noi stessi, dobbiamo trovare un soggetto che *per se* attiri il pubblico [...] io credo che non vi sia salvezza che nel romanzo di costume e il romanzo che sto per pubblicare è un romanzo di costume⁴⁵.

La costruzione dell'edificio narrativo è genialmente strabica e claustrofobica: l'orditura spazio-temporale del romanzo di costume capovolge la dialettica fra *history* e *story*, ma non vanifica l'effetto di storia: nella progressione d'intreccio rovesciata (un inedito "anacronismo necessario"?) la riduzione dell'intervallo tra tempo della storia e tempo del racconto non muta tanto il nesso fra eventi collettivi e dinamica dei fatti privati, quanto l'angolo di intersezione dei due vettori del récit. Il cannocchiale che l'ottuagenario Carlinò e il vegliardo Bruni collocavano nei giorni quarantotteschi degli «interni sgomenti» ora è posto ad una distanza ancor più ravvicinata, ma grazie al focus prospettico, disseminato nella «sfera delle pratiche discorsive»⁴⁶ impersonalmente riecheggiata, il distacco rispetto alla storia narrata si fa vertiginoso: e nel confronto statutario fra passato e presente, ad emergere è lo iato irriducibile di civiltà aperto dalla costituzione dello Stato nazionale. Lo scenario ristretto alla terra di Sicilia, anzi al nucleo familiare della «vecchia razza»⁴⁷, illumina con fulgore spudorato la soluzione di continuità pre e post Unità, verificandone gli esiti entro la dimensione, infrequentata dai nostri scrittori, della *res politica*: altro che il guerrazziano *Secolo che muore* o i libri deprecatori d'ambiente parlamentare. In questo romanzo antistorico con potente effetto di storia, il ribaltamento prospettico e l'andamento sussultorio della progressione d'intreccio quanto più rinserrano la trama entro l'ordine ciclicamente chiuso dei costumi domestici dei Francalanza, tanto più aprono la scena all'osservazione dei comportamenti pubblici volti a mantenere saldo il Potere. Lo scandalo irricevibile dei *Viceré* nasce dalla raffigurazione, ellittica e straniata, della formazione dello Stato di diritto, cui si connette la germinale antitesi fra le sedi della gestione politico-amministrativa e la sfera urbano-borghese della società civile, con al centro il nucleo intimo della famiglia mononucleare. A misurare questa frattura epocale e i suoi esiti siciliani, De Roberto invitava i lettori, appartenenti appunto alla moderna opinione pubblica. L'impatto con l'orizzonte d'at-

⁴⁵ U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, cit., p. 84.

⁴⁶ Così Habermas definisce lo spazio elettivo della moderna opinione pubblica borghese.

⁴⁷ Il cambio della titolazione chiarisce il percorso compositivo: il tema cardine del naturalismo lascia il posto all'indicazione del superprotagonista familiare, fulcro cronotopico e attanziale dell'intera narrazione.

tesa, lo sappiamo, fu clamorosamente fallimentare. Ed ancor oggi i detentori del gusto non hanno attenuato l'ostracismo: nel canone romanzesco dell'Italia contemporanea c'è un posto esiguo per *I Viceré*.

Le ragioni di un rifiuto così pertinace stanno nella coerenza strepitosa di una strategia compositiva, il cui perno risiede nella congiunzione ardentissima fra indefettibile canone dell'impersonalità e un punto di vista infido radicato nella «sfera delle pratiche discorsive».

Il cortocircuito, per un verso, attiva una modulazione dialogica che, seppur rivolta a un pubblico borghese modernamente atteggiato, non offre alcun dispositivo funzionale a orientare l'atto di lettura: nell'ordito testuale l'istanza enunciativa può assumere la prospettiva ancipite e postuma di Giovannino Radali⁴⁸, oppure, ancor più obliquamente, atteggiarsi a "maschera" vuota, fonte inesauribile di «commutatori antifrastici»⁴⁹, ma a prevalere nelle modulazioni del patto narrativo saranno sempre e solo i timbri provocatori del «combattimento» (Ricoeur). Per altro verso, la connessione stringente dei livelli macrostrutturali costruisce un cronotopo, coincidente con l'inedita dimensione della società civile, entro cui è possibile misurare il "distacco" del narratore e la "distanza" tra tempo della storia e tempo del récit, in isocronia con il tempo di lettura; nel gioco abilissimo delle scansioni cronologiche e delle antitesi spaziali riecheggia la polifonia caotica e inaffidabile della pubblica opinione. A partire dalla cornice che rinserra la narrazione con circolarità manifesta. Avviatosi con la cerimonia del funerale di Donna Teresa, dove il coro confuso e dissonante degli astanti ricostruisce la genealogia e gli intrighi della vecchia famiglia aristocratica, il romanzo trova il suo scioglimento⁵⁰ nell'abile discorso elettorale di Consalvo, rivolto alla folla plaudente degli ascol-

⁴⁸ V. SPINAZZOLA, *La provocazione mancata dei Viceré*, in ID., *Il romanzo antistorico*, cit., p. 78.

⁴⁹ Anche Cantelmo, in un saggio sostenuto da una forte strumentazione narratologica e semiologica, si interroga sul paradosso di un narratore che si atteggia a giudice severamente implacabile, mantenendosi rigorosamente fedele all'impersonalità e coglie il fulcro della strategia enunciativa nel "commutatore ironico" che distorce una "polifonia" sempre falsa e falsificabile: «nel mondo dei *Viceré* la polifonia discorsiva si nega come corrispettivo di una *pluridiscorsività sociale*»; Marinella Cantelmo, *Silenzio d'autore: mito e modi dell'impersonalità narrativa nei Viceré di Federico De Roberto*, in «Strumenti critici», n. 82, settembre 1996.

⁵⁰ Nei *Viceré*, la dialettica scioglimento-chiusa, proposta da Boris Tomasevskij, è particolarmente funzionale alla costruzione dell'ampia orditura romanzesca: alla scena pubblica fa riscontro «l'altro discorso, il vero, la confutazione di quello tenuto davanti alla canaglia», con cui Consalvo spiega a Zia Ferdinanda che «No, la nostra razza non è degenerata: è sempre la stessa». Con l'avvertenza cruciale che il "sugo della storia" è affidato alle parole del protagonista senza alcun commento autoriale. È da aggiungere che la dinamica scioglimento-chiusa, che regge anche l'explicit delle tre macrosequenze romanzesche, vale sempre a sottolineare il gioco strettissimo fra costumi privati e pubblici comportamenti della famiglia Uzeda.

tatori riuniti nell'ex-convento dei Benedettini, e commentato beffardamente dal gruppo degli intellettuali studenti:

Grandi cartelloni multicolori, incollati per tutta la città annunziarono l'avvenimento: "MEETING ELETTORALE: Cittadini: Domenica 8 ottobre 1882... Era una novità, questa dei discorsi-programmi.

[...]

Consalvo non ne poteva più, sfiancato, rotto, esausto da una fatica da istrione: parlava da due ore, da due ore faceva ridere il pubblico come un brillante, lo commuoveva come un attor tragico, si sgolava come un ciarlatano per vendere la sua pomata. [...]

«Adesso che ha parlato, mi sapete ripetere che ha detto?»⁵¹

L'intero resoconto narrativo si sviluppa entro le coordinate spaziotemporali di un universo cittadino, sede di una collettività indiscreta e pettegola, che ora appalesa ora distorce la verità: «Possibile che sfidasse fino a questo punto l'opinione pubblica?». Qui il narratore colloca il suo osservatorio, qui raccoglie e intreccia senza ordine né gerarchia i discorsi che accompagnano i fatti pubblici e privati della famiglia Uzeda. Nessun'attendibilità può essere loro concessa; né, d'altronde, a nessun testimone, neanche postumo, spetta il compito di verificarne l'obiettività: è dalla dinamica lasca e serratissima del montaggio degli eventi che emerge l'effetto di storia. La straordinaria complessità di impianto dei *Viceré* risiede nella demiurgia pervasiva di un io narrante che rinuncia deliberatamente alle tecniche dell'onniscienza assiologica o dell'omodiegesi memoriale senza mai perdere il controllo e il dominio dell'universo di finzione.

Solo a questo livello sintagmatico e macrostrutturale, chi detiene le fila della *fiction* rivela la sua fisionomia: se al lettore spetta di sciogliere i grovigli del logos incoerente della comunità, a indirizzarne il giudizio provvede un regista occulto e afono che sfrutta appieno i raccordi contorti della progressione d'intreccio e i dispositivi distonici di un'enunciazione rigorosamente impersonale. Lo fa con tanta maggior consapevolezza in quanto si pone allo stesso livello e occupa lo stesso spazio-tempo del suo interlocutore: figura di assenza nel testo, l'io narrante appartiene anch'egli alla moderna opinione pubblica e si atteggia, pur in eclisse, a lucida e implacabile coscienza critica del presente e del passato.

Nella civiltà moderna dell'urbanesimo borghese, la comunicazione letteraria si regge sul confronto, spesso conflittuale, fra il ceto degli scrittori "professionisti" che, abbandonata la vecchia repubblica delle lettere,

⁵⁰ FEDERICO DE ROBERTO, *I Viceré*, in ID., *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di Carlo Alberto Madrignani, Milano, Mondadori, 1984, p. 1075 e p. 1091.

hanno intrapreso la «carriera della carta sporca» e le schiere dei lettori, non più umanisticamente educati, che aprono «un libro per leggerlo e non per anatomizzarlo»⁵². E poiché quel libro appartiene ormai alla grande famiglia del romanzo, il narratore, che vuole interessare e persino attirare il pubblico, si impegna a raffigurare la «prosaicità» di un mondo «abbandonato dagli dei» (Hegel) e dai «primi» (Bachtin). Abrasa ogni «poesia» a chi si inoltra nella provincia vasta della *fiction*, non resta che affondare lo sguardo spietatamente indagatore nel «potere crescente della prosa dell'esistenza» (Lukács), coinvolgendo nell'assunzione di responsabilità giudicante coloro cui le pagine scritte sono destinate. Il guaio è che nei *Viceré* la costruzione dell'universo di finzione è a tal punto coerente con il paradigma fondativo della «moderna epopea borghese» che la relazione di scambio, implicita nel patto narrativo, si dispiega in forme così aggressive e anticipatorie da perdersi nel vuoto.

Grazie al cortocircuito morfologico-funzionale su cui si costruisce il racconto, l'orditura del componimento misto innestato entro il romanzo di costume esaspera e nel contempo congela l'effetto di storia, gettando luce livida sull'approdo della collettività nazionale alle istituzioni unitarie dello Stato di diritto. Diegeticamente la dialettica rovesciata pubblico-privato mostra come in terra di Sicilia l'infedramento del moto risorgimentale soffochi il dinamismo incipiente della neonata società civile; se entro il sistema attanziale, la casella «borghese» è occupata dalla figura miseramente subalterna di Benedetto Giulente, nello spazio dell'intimità familiare, la rottura dell'antica gerarchia disgrega, svilendoli ulteriormente, i rapporti parentali (genitori-figli) e le relazioni sentimentali (mariti-mogli). Ma è soprattutto sul piano dei procedimenti discorsivi che la sfida derobertiana al lettore fallisce l'obiettivo. Lo strenuo criticismo, d'indole laica e illuminista, non solo blocca la dialettica fruitiva, calibrata fra empatia e straniamento – impossibile identificarsi con i personaggi, impervia la consonanza con un narratore occulto e inafferrabile – ma soprattutto brucia nel diletto l'urgenza di dialogo proprio con quella opinione pubblica borghese cui il libro era elettivamente destinato.

6. Con un salto quasi secolare e ritmo molto corsivo, ci avviamo alla conclusione. La ripresa novecentesca del componimento misto conferma la «struttura di funzioni» di questa grande famiglia di testi. Sia nella stagione euforica postbellica sia negli inquieti anni Settanta, il ri-uso dell'or-

⁵² U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati* cit., p. 84.

ditura bifronte a statuto forte conserva, nella varietà molteplice delle declinazioni idiosincratiche, un tratto comune e distintivo: l'effetto di storia, sollecitato dalla narrazione ad ampia voltura parabolica, in cui si intrecciano eventi pubblici e questioni private, avviene sulla scorta di un progetto di *fiction* intenzionalmente orientato. Il rigetto, prima delle eleganze della prosa d'arte e del memorialismo solariano, poi delle cerebrali sperimentazioni neoavanguardistiche impone un rinnovato dialogo con il pubblico dei lettori, manzonianamente "letterati e illetterati".

All'indomani del secondo conflitto mondiale, la moderna epopea borghese si insedia, finalmente, al centro del nostro sistema letterario, contagiando le altre morfologie di genere con le suggestioni della prosaicità tragico-quotidiana e le clausole affabili del dialogismo non elitario. La volontà di tratteggiare un affresco corale e a tutto tondo della nazione rinata alla democrazia, capace di interessare la comunità intera, spinge gli scrittori neorealisti al recupero della struttura ancipite del componimento misto. Le vicende di poveri amanti, contadini in lotta per la terra, partigiani in cerca di verità vengono proiettate sullo sfondo di un passato non lontano, ma reso "distante" dalla frattura aperta dalla guerra antifascista: se ne origina un effetto di storia tanto più fulgido quanto più in dominanza aggettano le dinamiche economico-sociali. Il percorso indicato da Pratolini vale a sigillo sinteticamente esemplare: dalle *Cronache* famigliari e di quartiere alla trilogia di *Una Storia Italiana*.

Negli anni Settanta è il terzo romanzo di Elsa Morante a sancire l'esaurimento dei progetti neoavanguardistici e a inaugurare la lunga e fortunata serie dei romanzi neostorici di fine millennio. Il verso di Vellejo, messo in epigrafe al libro, non solo istituisce con nitore il patto narrativo, ma diventa indizio solare della morfologia narrativa prescelta: *Por el analfabeto a quien escribo*⁵³. Come *I promessi sposi*, anche la "povera storia" di Iduzza e Useppe vuole essere un "libro per tutti", teso a porre sotto inchiesta lo scandalo della Storia, con la S maiuscola.

Romanzo neostorico, s'intende, non in forza di una concezione organica e progressiva del divenire collettivo e neppure in nome di un'idea di microstoria indiziaria e iconica: troppo palese è la riorganizzazione funzionale del sistema letterario in età contemporanea per continuare a insistere sulle metamorfosi che il riuso della struttura mista sottende, in un orizzonte d'attesa e un ordine dei libri affatto incomparabili con le istitu-

⁵³ ELSA MORANTE, *La Storia*, in ID., *Opere*, a c. di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Milano, Mondadori, 1988 e 1990.

zioni della prosa di finzione ottocentesca. Più proficuo, in un'ottica critica attenta al dinamismo delle morfologie di genere, interrogarsi su un elemento di invarianza rispetto al passato: nelle accuse di lesa modernità che i recensori mossero all'opera morantiana paiono risuonare le stesse note censorie con cui Zaiotti e compagni accolsero, ben centocinquant'anni prima, il successo di testi che rompevano l'ordine gerarchico ereditato dall'umanesimo tradizionale. Colpisce che l'indignazione verso *La Storia* si sia alimentata e forse ancora si alimenti, di pregiudizi assiologici non molto dissimili: un autore di indubbio prestigio e di sicuro profilo artistico scrive un romanzo storico ad alta leggibilità, intenzionalmente «nazional-popolare» (Gramsci); lo pubblica in edizione economica e riscuote un consenso clamoroso. Come allora, il tentativo di rinnovare in senso democratico il canone della narrativa poggiava su una strategia di scrittura in cui alla sperimentazione morfologica corrispondeva la ricerca di un inedito dialogo con i ceti colti e meno colti.

Recuperata la tipologia fondativa della nostra civiltà romanzesca, la Morante ne riplasma le coordinate cronotopiche alla luce incandescente dell'attualità per riavviare l'interlocuzione con quelle schiere di giovani "analfabeti" che, all'indomani dei moti sessantotteschi, consideravano le opere di *fiction* una mistificazione reazionaria. Il progetto suonava ancor più provocatorio perché la mistura di storia e invenzione era esibita con tanta maggior spudoratezza quanto più agguerrita voleva essere la polemica sia verso le poetiche novecentiste della trasgressione sia verso le convenzioni diffuse della metanarrazione, più o meno esoterica. Le imputazioni di conservatorismo ideologico e di tradizionalismo espressivo si sprecarono: entrambe le censure erano, però, fuori bersaglio. Rimproverare alla scrittrice una semplificazione riduttiva del quadro storico-politico era sfondare una porta aperta; il racconto ostentava un sistema concettuale di elementare chiarezza, al limite della banalità ovvia⁵⁴: da una parte gli oppressori, dall'altra le vittime, «agli uni il potere, e agli altri la servitù» (*La Storia*, p. 263).

D'altronde, come per *Menzogna e sortilegio*, l'eccezionalità del libro non risiede certo nell'«ossatura ideologica»⁵⁵ quanto nella ricchezza delle risorse stilistiche e compositive adibite a rilanciare, nel sistema letterario

⁵⁴ È la stessa Morante ad ammettere «Io non presumo davvero che il mio tema annunci una novità sorprendente. Si tratta anzi di un'ovvietà», *Cronologia*, in E. MORANTE, *Opere* cit., tomo I, p. LXXXIII.

⁵⁵ «la "vittoria del realismo" ha luogo in Levi o in Moravia o nella Morante tanto più facilmente quanto meno profonda è la concezione del mondo», CESARE CASES, *Su Lukács. Vicende di un'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1985, p. 168.

della modernità matura, la sfida di una rappresentazione di totalità, l'unica in grado di offrire «un piccolo modello di architettura del mondo»⁵⁶.

La seconda accusa, ancor meno azzeccata, derivava dal fraintendimento della strategia complessiva messa in atto dalla Morante, la quale, nel momento in cui replicava il paradigma manzoniano, ne stravolgeva dall'interno la struttura morfologica e funzionale. A partire dal titolo: non romanzo storico ma *La Storia. Romanzo*, dove i due termini, in opposizione frontale, suggeriscono subito che storia e invenzione non si amalgamano più nel tessuto diegetico, ma si divaricano fra cornice e récit.

Altrettanto corrosivo, nell'apparente cronachismo, il trattamento riservato al montaggio seriale e alla scansione lineare degli eventi: e anche in questo caso, la provocazione partiva dall'ordine paratestuale: ogni capitolo reca come titolo l'indicazione secca dell'anno. Ma, grazie ai procedimenti costanti e reiterati di dilatazione e concentrazione, l'orchestrazione delle sequenze offusca ogni curvatura ascensionale della trama: la "cattedrale" romanzesca, mentre allude a un'impalcatura storica, allinea una serie di "vetrate" in cui si aprono isotopie acroniche, sfasature distopiche, vertiginose prospettive⁵⁷. Una novecentissima *Sagrada Familia*. Quanto più il narratore accumula deittici temporali e indicatori spaziali tanto più la dialettica fra tempo della storia e tempo del discorso si frantuma e nelle pause descrittive i confini della scena si dissolvono sotto la spinta di un oggettivismo delirante che intreccia la calcinosità materica dei dati realistici alle rifrangenze epifaniche dell'allucinazione onirica. La progressione d'intreccio è percorsa da una tensione ritmica fortemente divergente: alla consequenzialità del tempo lineare si interseca e si oppone l'istantaneità del tempo puntiforme e assoluto.

L'andamento a onde larghe del racconto, in cui gli eventi collettivi incrociano sempre il destino della coppia protagonista, si intride del «battito di un tempo» simile al «transito di un riflesso che dal suo punto irrisorio, si moltiplica in altri e altri specchi a distanza» (p. 1020), costruendo un cronotopo «imponderabile in un mondo di pesi/ dismisura in un mondo di misure», come recita l'epigrafe apposta al capitolo ...1947: l'incontro sconvolgente fra Gunther e la spaurita maestrina romana, la grande sequenza alla stazione con i vagoni piombati diretti verso i campi di sterminio, la visita al ghetto di Iduzza che cerca la famiglia Efrati, la tenda

⁵⁶ E. MORANTE, *Sul romanzo*, in ID., *Opere cit.*, tomo II, p. 1500.

⁵⁷ «[...] ricordo di avere di sfuggita paragonato la costruzione del racconto a un'architettura, a una cattedrale, le scene isolate alle vetrate», E. MORANTE, *Lettere ad Antonio*, in ID., *Opere cit.*, tomo II, p. 1592.

d'alberi in cui si rifugia Usepe malato; e poi gli scenari dei quartieri romani, colti dallo sguardo festevole del bimbo sulle spalle del fratello Nino, o stravolti dalla sensibilità ulcerata di Ida che esce dell'obitorio: la conduzione del singolo episodio e il raccordo dei nuclei in schidionata solo in apparenza discreta, tutto concorre a avvalorare il riuso antitradizionale delle coordinate spazio-temporali.

A confortare la ripresa e insieme la corrosione della morfologia mista è l'opzione enunciativa che tanto indignò i critici: l'abbandono del consueto *io recitante*, l'Elisa di *Menzogna* e l'Arturo dell'*Isola*, a favore di una prospettiva eterodiegetica, capace di dominare con potenza onnisciente e intrusiva l'intero mondo di finzione. Ma proprio la convenzione più canonica vale a segnare la lontananza del romanzo neostorico sia dal modello classico ottocentesco sia dal paradigma antistorico inaugurato da De Roberto⁵⁸: la cifra morantiana dell'ambiguità governa procedimenti elocutivi, orientamento prospettico, clausole dialogiche.

Pur giocando con una focalizzazione bassa e variabile (esemplare la scena in diretta della Marcia su Roma, vista con gli occhi di Iduzza e commentata dalle parole del marito Alfio), il narratore presceglie un osservatorio «posto a una distanza che pareggia i vivi e i morti» (p. 800) e attinge le note di affidabilità autenticante dalla memoria antropologica che nasce dalla condivisione di un destino: così un «punto di orrore definito» diventa «un campione estremo e sanguinoso dell'intero corpo millenario».

Fra tempo della storia e tempo del discorso si apre un intervallo abissale e insieme irrisorio e nella sospensione acronica in cui si distende e si inarca il racconto, all'io leggente viene chiesta una disposizione di insostenibile empatia. Con una fedeltà tanto più inossidabile quanto meno palese, l'io narrante della *Storia* replica le scelte sperimentate nei due romanzi precedenti⁵⁹, rimodulando, in coerenza con la morfologia mista, il focus del racconto e il "distacco" verso la materia narrata.

Il momento di cesura che, per statuto di genere, attiva il confronto fra

⁵⁸ *I Viceré* è modello forte per *Menzogna* e *sortilegio*, non per *La Storia*.

⁵⁹ Aveva ragione Cases, quando in un articolo peraltro severo verso il romanzo, condannava la "disonestà" critica dei recensori: «La prima ingiustizia commessa dalla critica verso la *Morante* è di averle negato il confronto con se stessa»: CESARE CASES, «*La Storia*». *Un confronto con «Menzogna e sortilegio»*, in ID., *Patrie Lettere*, Torino, Einaudi, 1987, p.104. Un confronto ravvicinato meriterebbe soprattutto l'analisi dell'"infinita distanza" che sempre separa l'io narrante dalle sue creature *fictae*: Elisa e le ombre che vengono a visitarla nella "cameretta" in *Menzogna*; Arturo e il terzetto composto da Nunz, Wilhlem e il sé lontano nel tempo, nell'*Isola*. Nella *Storia* bastano due citazioni a segnare la prossimità vertiginosamente lontana dell'io narrante dalle sue figure, a cui dà letteralmente vita e morte: «Buona notte, Biondino» (p. 709) e «Che mi si lasci, dunque, restare ancora un poco in compagnia del mio pischelluccio, prima di tornarmene al secolo degli altri» (p. 992).

l'oggi e l'allora, è collocato a metà esatta dell'opera e al centro del capitolo più breve, ...1945⁶⁰. Mentre indica il passaggio epocale fra guerra e dopoguerra, la notizia secca dello scoppio della bomba atomica avvia la distorsione della progressione d'intreccio, divaricando i vettori pubblico e privato. Prima la scena di Ueseppe davanti alle fotografie raffiguranti l'oscenità "sconcia" dei massacri nazisti, poi l'epicedio in dissolvenza per la morte di Giovannino durante la ritirata di Russia.

Lì è inserita la faglia che spiega il paradosso storico su cui si costruisce l'intero romanzo: con una forzatura, forse paragonabile all'anacronismo necessario del modello classico, il narratore raffigura la guerra come un'avventura spensierata dove sulle pulsioni aggressive prevalgono i principi oblativi della solidarietà autentica e l'esultanza febbrile della gioventù, ricca di una furiosa fame di vita; ad essa si contrappone la stagione cupa della pace dove gli istinti di morte, resi devastanti dall'organizzazione burocratico-tecnologica del mondo, contagiano, senza remissione, il corso dell'esistenza singola e i ricorsi del divenire collettivo.

L'organizzazione burocratico-tecnologica del mondo stava ancora a una fase primitiva: non aveva, cioè, contaminato ancora, senza rimedio, la coscienza popolare. I più vivevano ancora, in certo modo, nella preistoria (p. 361).

Altro che tradizionalismo conservatore: con grande spregiudicatezza l'opera del 1974 decreta la fine di ogni facile storicismo, proiettando sullo scenario degli eventi mondiali uno sguardo maternamente disperato che al freudiano «disagio delle civiltà» intreccia la consapevolezza lucida di autori come Weil e Anders. Lo scandalo epocale della storia veniva rappresentato con un'urgenza di stile tanto più irrefrenabile quanto maggiore era l'intensità di pathos con cui il narratore schizzava l'inesausto conflitto fra vittime e carnefici, dove il giudizio su "innocenti" e "colpevoli" non concede mai facili assoluzioni. L'ebreo intellettuale borghese Davide insegna.

E nel rovesciamento di funzioni che nella struttura mista porta ora in dominanza la componente antropologica si appalesa, con una luce al calor bianco, l'assillo ulcerante della scrittura morantiana: «fuori del Limbo non v'è Eliso» (*Isola*) ovvero, come balbetta il soldatino stupratore Gunther «La di-sgrazia è crescere! la disgrazia è cresce-re!» (p. 334) perché il primo e più fiducioso gesto di vita porta inscritto in sé il preannuncio di morte.

⁶⁰ Solo 24 pagine a fronte delle 170 del ...1943 o delle 190 del1947.

Le coordinate del componimento misto di storia e d'invenzione accolgono la dolorosa legge della reversibilità, quella «duplicità senza soluzione» su cui si sono interrogati i massimi romanzieri, «segno di nobiltà e di impegno superiore»⁶¹ e che s'irradia con paradosso fertile sulle cadenze dialogiche della *Storia*.

Come in tutte le opere morantiane, le clausole del patto narrativo sono rivelate apertamente e celate sotto la veste più subdola e fascinosa. Nel romanzo di Ida e Useppe, il raffinatissimo reticolo di corrispondenze interne, testuali e paratestuali, non solo esalta la dicotomia costitutiva fra storia e invenzione, ma calibra il rapporto fra io narrante e io leggente sulle note ossimoriche dell'empatia luttuosa e dell'incremento di vitalità⁶². Impossibile qui analizzarne le declinazioni, intonate per lo più ai timbri della creaturalità materna, nell'accezione beninteso che la femminilità procreatrice ha sempre nell'autore di *Menzogna e sortilegio*: valga la messa in chiaro della contraddizione che abbraccia l'intera narrazione. Il primo capitolo, ...19^{**}, dopo la cornice che allinea i fatti accaduti nel mondo fino allo scoppio del conflitto, si apre con una sorta di componimento che replica l'incipit dell'opera.

Un giorno di gennaio dell'anno
1941
Un soldato tedesco camminava
Nel quartiere di San Lorenzo a Roma.

Dopo seicento pagine, il narratore suggella il racconto, riecheggiando il tono cronachistico, apparentemente dimesso, con cui aveva schizzato il ritratto di Gunther: «Con quel lunedì di giugno 1947, la povera storia di Iduzza Ramundo era finita» (p. 649). Segue l'ultimo capitolo, 19^{**}..., dedicato al resoconto non narrativo degli eventi postbellici: l'elenco degli anni si arresta sulla soglia 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-anni, assumono qui un duplice valore di soglia: per un verso sanciscono il pessimismo antistorico che sorregge l'ossatura ideologica del libro («uno scandalo che dura da diecimila anni»), per l'altro, ribaltano l'indefinitezza della ricorsività ciclica in un'apertura fiduciosa all'utopia. Mentre si riallacciano all'ultimo anno in-

⁶¹ E. MORANTE, *Una duplicità senza soluzione*, in «l'Europa letteraria», marzo 1964, 72.

⁶² «I fatto è che una vera opera d'arte [...] è sempre rivoluzionaria: giacché provoca un aumento di vitalità»: E. MORANTE, *Sul romanzo* cit., p. 1519.

dicato, 1967, ne riconnettono l'indicazione alla citazione finale affidata alla nota della «Matricola n.7047 della Casa Penale di Turi»: «Tutti i semi sono falliti eccettuato uno, che non so cosa sia, ma che probabilmente è un fiore e non un'erbaccia».

È l'ultimo e più bruciante cortocircuito che rinserra *La Storia*, la cui prima l'epigrafe suonava: «non c'è parola, in nessun linguaggio umano, capace di consolare le cavie che non sanno il perché della loro morte»: a nessun narratore, neanche a quello che più creaturalmente ne ha condiviso il destino, è concesso il conforto di rispondere alle domande estreme delle vittime («A mà, pecché?» chiede con voce straziata Useppe) e nondimeno alla *finzione* romanzesca continua ad essere affidato il compito arduo ed esaltante di opporre «un piccolo modello di architettura del mondo» ai ferali «gerghi obbligatori dell'irrealtà» con cui «l'organizzazione burocratico-tecnologica» infetta l'umanità.

Il romanzo, che denuncia con il suo effetto di storia la barbarie del “secolo breve”, vuole sollecitare nei giovani lettori “analfabeti” una assunzione di responsabilità, ricca di pathos vitale, affinché quel seme di fiore sbocci e non fallisca.