

MNEME
COLLANA DIRETTA DA
PASQUALE GUARAGNELLA
CORRADO PETROCELLI
6

L'incipit
e la tradizione letteraria italiana

★★★★

Il Novecento

a cura di

Pasquale Guaragnella
Stefania De Toma

Giovanna Rosa

Elsa Morante, *La Storia Romanzo*

1. Nella stagione declinante della neoavanguardia, dopo diciassette anni dall'*Isola di Arturo*, Elsa Morante torna a cimentarsi con le ampie strutture della narrazione romanzesca: nel 1974, direttamente nella collana economica degli Struzzi Einaudi, esce *La Storia Romanzo*. A sorreggere la terza «cattedrale» – così la scrittrice definisce i suoi romanzi – è l'impegno ambizioso di coniugare le forme della leggibilità affabile con le più raffinate risorse di stile. La modernità anticonformista del progetto è esibita sin dal titolo.

Ripreso il paradigma compositivo dei *Promessi sposi*, Morante ne sfrutta la funzione dominante – un racconto avvincente che produce l'«effetto di storia» – riaggiornando, alla luce degli eventi drammatici del ventesimo secolo, l'orditura ancipite: storia e invenzione non si amalgamano più all'interno della diegesi, sì piuttosto ne costituiscono i poli antitetici e dialetticamente reattivi. Nella zona preliminare di ogni capitolo, scritto in corpo minore, è elencato il materiale delle «risultanze storiche», mentre il racconto si concentra sulle vicenduoole quotidiane dei protagonisti: solo a loro, e ai loro miserrimi crucci, sono riservati valore e dignità d'arte. Novecentescamente, non romanzo storico, ma *La Storia Romanzo*. Quale rilevanza avesse il titolo, per Elsa, è testimoniato da una lettera inviata, il 18 dicembre del 1976, ad Erich Linde, il più importante agente letterario italiano: dell'imminente edizione americana, presso Knopf, sono commentate, con vigore polemico, le scelte di copertina:

Carissimo Erich,

Si tratta ancora della copertina americana e in particolare del titolo. [...] Bisogna mantenere il titolo originale come d'accordo, ossia:

history

a novel

Agli occhi della scrittrice, nel binomio «history a novel» era raggrumato il senso complessivo dell'opera. Sin dalla soglia del testo era illustrata, con forza antifrastica, l'ambizione di affidare alla finzione romanzesca la testimonianza di verità sulla storia, offrendola al pubblico elettivo dei giovani lettori: «*por el analfabeto a quien escribo*», giusta la dedica ricavata da una poesia di César Vallejo. Il primo vero scandalo del libro del '74 risiede nella scelta del genere, allora sotto scacco, e nel riuso, ancor più provocatorio, della tipologia morfologica che aveva inaugurato la nostra civiltà romanzesca, all'insegna del dialogo con il «maggior numero di lettori non letterati né illetterati», per usare la celeberrima espressione manzoniana. Oggi, le «gente meccaniche, e di piccol affare» sono coloro che «l'organizzazione burocratica-tecnologica del mondo» (p. 361) degrada ad una condizione di miseria materiale e di terrori ancestrali:

È 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. 821)

La denuncia della violenza brutale implicita nel «principio immobile» che governa le dinamiche collettive – «*agli uni il potere, e agli altri la servitù*» (p. 263) – è tanto più irriducibile quanto più è relegata fuori dalla narrazione: l'«effetto di storia», lungi dall'essere corrosivo, è avvalorato dalle note, poste in cornice ad ogni capitolo, a cui un trattamento stilistico studiato e retoricamente formalizzato imprime un'urgenza espressiva tutt'altro che neutra o marginale. Nel rispetto dello statuto di genere, l'antifresi del titolo potenzia entrambi i termini, gettando luce inedita sulla duplice funzione che storia e invenzione assolvono nella rinnovata morfologia del componimento misto.

Nel secolo atomico, alla *fiction* è affidato il compito indifferibile di rompere il silenzio colpevole che grava sugli eventi realmente accaduti: «Le notizie dello scoppio atomico erano tali che se ne parlava malvolentieri, come di astrazioni ripugnanti. Non si poteva parlare di tempo [...] Non si poteva parlare né di distruzione né di morte» (p. 694). A fronte di questo 'vuoto' documentario, il narratore del neoromanzo storico non ricopia manoscritti dilavati, per «procacciar fede alle cose», né «riscrive», certificandole, le pagine della storiografia ufficiale; attinge la verità ultima dei fatti

pubblici e privati grazie ad una «memoria» che, nell'onnisciente «condivisione di un destino» (p. 379), può colmare la «distanza che pareggia» chi resta e chi è stato «buttato via dalla vita» (p. 800) e così dà voce a tutte «le caviglie che non sanno il perché della loro morte», come recita la prima epigrafe, a penna di un sopravvissuto anonimo di Hiroshima.

Il patto narrativo, inscritto nelle indicazioni paratestuali, titolo dedica e epigrafi, trova inveramento nella zona strategica dell'*incipit*, dove Elsa Morante promette ai lettori «analfabeti» un percorso romanzesco che, ricco di suggestioni colte ma estraneo ad ogni intellettualismo arrovellato, si distende su un ritmo prosastico di ariosa limpidezza, orchestrato sulle cadenze di una elegante moderna leggibilità.

2. Quando viene pubblicato *La Storia Romanzo*, in una recensione peraltro molto severa, Cesare Cases condannava la «disonestà» intellettuale dei molti commentatori che, nei loro articoli, per lo più stroncature miopi e frettolose, avevano negato all'autrice «il confronto con se stessa». A sanare l'«ingiustizia» critica aiuta, in modo esemplare, l'analisi degli *incipit* romanzeschi: ne emerge, innanzitutto, lo spessore forte di continuità discorde che lega la storia di Ida e Ueseppe alle altre cattedrali.

Menzogna e sortilegio si apre su un componimento poetico: *Dedica per Anna ovvero Alla Favola*, in cui l'esibita circolarità esalta, leopardianamente, il «lavoro» della scrittura inventiva.

Di te, Finzione, mi cingo,
fatua veste.
[...]
la risposta celeste
mi fingo.

Un altro testo lirico, *Ai personaggi*, introduce il vero e proprio «romanzo familiare» di Elisa e ne illustra il fulcro strutturale: il predominio concesso alle figure dei «parenti-eroi», da cui la «pronuba ape» ricava il «polline celeste» del racconto, cui segue, a suggello finale, una rivendicazione orgogliosa di demiurgia sovrana: «E il vostro miele è tutto mio».

La stessa tecnica incipitaria è replicata nell'*Isola di Arturo*, dove

la *Dedica a Remo N.* racchiude il senso ultimo del *Bildungsroman* del fanciullo dagli occhi dormienti:

E tu non saprai la legge
Ch'io, come tanti, imparo,
– e a me ha spezzato il cuore:

Fuori del limbo non v'è eliso.

Le poesie, collocate sulla soglia dei due romanzi, mentre chiariscono con evidenza fulgida la strategia compositiva e i diversi protocolli d'intesa, assolvono una delle funzioni prioritarie del patto narrativo: la promessa di qualità. Ricorda Wayne 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 pagine».

Nella *Storia Romanzo* il procedimento che, in limine, garantisce il valore del testo, viene ripreso e nel contempo abraso, in nome della mescolanza ardimentosa di letterarietà e leggibilità. In *incipit* al capitolo iniziale,19***, troviamo una serie di 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 questa strana ottava sia organizzata prelevando e allineando in ordine verticale alcune frasi del *récit* che schizzano il ritratto del saldatuccio con la divisa delle SS, in procinto di incontrare la protagonista Ida Ramundo. Come sempre nelle opere morantiane, un

linguaggio nitidamente trasparente racchiude una molteplicità suggestiva di equivoche rifrangenze. Con l'eccentrico *incipit* l'autore della *Storia Romanzo* proietta sull'intera progressione d'intreccio un effetto inedito di ritmicità confidenziale: mentre riafferma uno dei principi cardine della retorica narrativa, ne declina le promesse assiologiche in forma irrituale e le 'righe', ricopiate e così disposte, diventano versi. I primi due, d'aspetto dissimile, hanno una analoga misura decasillabica, mentre la conclusione è affidata a due endecasillabi e a un novenario. A fronte del compiacimento ostentato dalla «fenice lucente» nella *Dedica per Anna* di *Menzogna*, e rispetto anche ai riverberi di narcisismo autoriflesso della *Dedica* nelle memorie arturiane – a *Remo N.*, da sciogliere in Remo Natales ovvero Elsa Morante – l'elisione delle marche convenzionali della letterarietà poetica smorza l'intonazione autorevole del narratore della *Storia Romanzo*, quasi la piega al ribasso, ma perciò stesso la rilancia, con rinnovato estro immaginoso. Nel libro del '74, il componimento in versi, germinato direttamente dalla prosa narrativa, suona garanzia di un'esperienza di lettura affatto antitradizionale e pur tuttavia ricca di un alto quoziente di valore estetico.

E basta un'unica 'riga' non ricavata dal racconto, un perfetto splendido endecasillabo, a far baluginare il consueto sortilegio espressivo: «e del mondo sapeva poco o niente». Di Gunther, futuro padre di Ueseppe, «mammароло» nato nel «villaggio campestre di Dachau» e prossimo a morte, è già detto tutto.

La sequenza iniziale del capitolo19** corrobora la consonanza dissonante che la scrittura della *Storia Romanzo* intrattiene con l'ordito stilistico di *Menzogna* e dell'*Isola*. Certo, per raccontare la vicenda di Ida e del suo pischelluccio, Elsa Morante abbandona l'omodiegese di un «alibi», Elisa e Arturo, costruito con ambiguità fascinosa, per affidarsi all'onniscienza sovrana del narratore «storico»; ma ogni sequenza, ogni scena del lungo resoconto che copre gli anni del conflitto e dell'immediato dopoguerra denuncia la fedeltà irriducibile alle cadenze idiosincratice che, nella mescolanza di minuzia realistica e visionarietà trasfigurante, bruciano ogni traccia di piatta referenzialità veterotocentesca. L'*incipit* romanzesco è orchestrato sui toni piani del resocontismo cronachistico:

Un giorno di gennaio dell'anno 1941, un soldato tedesco di passaggio, godendo di un pomeriggio di libertà, si tro-

vava solo, a girovagare nel quartiere di San Lorenzo, a Roma (p. 271)

Segue il ritratto di Gunther, condotto con una tecnica di focalizzazione in progressivo avvicinamento: «Naturalmente, per chi si mettesse a osservarlo, non gli mancava qualche nota caratteristica» (*ibidem*). Se lo sguardo è «disperato» e la «faccia» esprime «incredibilmente» un'immaturità bambinesca, sono i «polsi rozzi, grossi e ingenui, da contadinello» a tradirne l'estraneità assoluta rispetto alla «macchina delirante» della carneficina di guerra. Infine, un affondo di intrusività spudorata per rivelare le paure che assediavano il «biondino», a cui la divisa feroce delle SS non dà alcuna sicurezza, anzi ingenera un desiderio insopprimibile di accudimento materno; lo stesso che alimenta, per la legge freudiana della reattività dei moti pulsionali, l'assalto infantilmente «protervo» alla disgraziata maestrina Iduzza.

Non *Africa* pensò, stavolta, ma proprio *Schwarzer Erdteil, Continente Nero*: vedendo l'immagine di un tendone nero che già fin d'ora gli si stendeva sopra all'infinito, isolandolo dai suoi stessi compagni presenti. E sua madre, i suoi fratelli, i rampicanti sul muretto di casa, la stufa d'ingresso, erano una vertigine che si allontanava al di là di quel tendone, come una galassia in fuga per gli universi (p. 274).

3. La coerenza con cui Elsa Morante riusa la morfologia bifronte del componimento misto, modellandone le funzioni con strategia novecentescamente studiata, suggerisce di sottoporre a verifica analitica anche l'altra zona strategica che, per statuto, affianca, *l'incipit* narrativo: i commenti alle «risultanze storiche», con cui si aprono i singoli capitoli. A partire, ovviamente, dal 'punto' germinale del Novecento:

..... 1900-1905

Le ultime scoperte scientifiche sulla struttura della materia segnano l'inizio del secolo atomico. (p. 263)

A imprimere un segno unico e incomparabile al ventesimo secolo è una scoperta scientifica, la teoria della relatività ristretta di

Albert Einstein; seguono, in sequenza ampia, gli anni che, prossimi alla grande Guerra, illustrano «il principio immobile della dinamica storica: *agli uni il potere, e agli altri la servitù...*» (*ibidem*).

All'acme della parabola romanzesca, il capitolo1945 riprende e amplifica l'*incipit* dell'*history*: il massacro voluto dai potenti può terminare, paradossalmente, grazie al lancio dell'ordigno nucleare, concepito appunto sull'ipotesi einsteiniana della materia-energia. Il «fungo di luce» (p. 694) che abbaglia e annienta le popolazioni di Hiroshima e Nagasaki fissa il «punto di orrore definitivo» di cui l'opera vuol dare testimonianza estrema.

Il passaggio fra il tempo di guerra e la stagione di pace si concentra nel capitolo più breve di tutto di libro: al centro esatto, la notizia secca dello scoppio della bomba; in apertura, la scena di Ueseppe davanti alle foto raccapriccianti pubblicate sui giornali che raffigurano le vittime dei lager nazisti; a suggello, la memorabile sequenza della morte di Giovannino in Russia. Quasi a replicare il «subdolo cambiamento» che interviene nella stanzetta di Elisa alla fine della quarta parte di *Menzogna*, anche nella *Storia Romanzo*, a quest'altezza, il ritmo narrativo conosce un repentino e radicale mutamento di passo. Circoscritto in poche righe, seppur ricche di una selva di corsivi – *fungo tornadi polveroni piogge atomiche dirompenti incendiarie* – l'evento atomico divarica senza soluzione di continuità la mistura ancipite di storia e invenzione e il lettore ha l'impressione che la distruzione delle città giapponesi irradi un contagio letale non solo sul mondo dei "sopravvissuti" ma sull'intera schiera delle figure *fictae*. Nelle campiture cupamente dilatate del1946 e1947, la dinamica d'intreccio porta in dominanza gli assilli ulceranti che minano, senza argine alcuno, la costituzione antropologica dell'io. Nell'invenzione romanzesca, la catastrofe che abbatte i ragazzi scampati alla strage di guerra è insediata nella normalità squallida del tempo di pace; le forze del male non sono figure storiche, ma gli istinti ferali che sempre ci abitano, pronti a insorgere per corrompere ogni possibile relazione umana. È il paradosso compositivo che sorregge le ampie arcature della terza cattedrale: la contraddizione tuttavia non inficia la saldezza morfologica del componimento misto; ne avvalora semmai, in concordanza discorde con le altre opere morantiane, l'ossimorica declinazione novecentesca.

4. La macrostruttura della *Storia Romanzo* si regge su un reticolo raffinatissimo di corrispondenze interne, testuali e paratestuali, che, nel rispetto della dicotomia costitutiva del genere, calibra il rapporto fra io narrante e io leggente su un'inclinazione fruttiva altrettanto paradossale e ancipite: la condivisione empatica del destino di morte dei personaggi senza storia non s'acquieta mai in lugubre rassegnazione di pianto ma punta ad alimentare un «aumento di vitalità straordinario» (*Sul romanzo*). Lo conferma l'ordine circolare del romanzo in cui le zone strategiche dell'*incipit* e dell'*explicit* si rifrangono in un gioco di simmetrie e opposizioni, che coinvolge entrambi i livelli del testo, *novel* e *hi-story*.

Sul piano della scrittura di finzione, il narratore suggella il racconto, riecheggiando il timbro di dimesso cronachismo con cui lo aveva iniziato: «Con quel lunedì di giugno 1947, la povera storia di Iduzza Ramundo era finita.» (p. 1021)

Segue un altro capitolo 19**..., speculari al primo ...19**, fitto solo di «risultanze storiche», allineate in corpo minore e scandite in quattro sequenze annalistiche che coprono l'arco cronologico 1948-1967: il libro rivolto ai giovani contestatori «analfabeti», censori acerbi delle opere di fantasia, si arresta sulla soglia fatidica del 1968 e la conclusione suona invito energico ad una comune «lotta contro il drago» (*Pro o contro la bomba atomica*). Nell'ultima riga, scritta con il carattere tipografico della *fiction*, risuona la voce del narratore: «...e la Storia continua...» (p. 1029). I puntini di sospensione, che con marcata funzione paratestuale hanno accompagnato la titolazione di tutti i capitoli, assumono qui un duplice valore di soglia: se per un verso alludono al «principio immobile della dinamica storica», per l'altro, ribaltano l'indefinitezza della ricorsività ciclica in un'apertura fiduciosa all'utopia, perché rilanciano il discorso romanzesco verso la frase che, isolata in pagina bianca, precede la parola FINE:

Tutti i semi sono falliti eccettuato uno, che non so cosa sia, ma che probabilmente è un fiore e non un'erba.
(Matricola n.7047, nella Casa penale di Turi) (p. 1031).

Alla nota in *exergo* dell'anonimo sopravvissuto di Hiroshima corrisponde in *explicit* la citazione gramsciana: il neoromanzo storico, teso a denunciare «lo scandalo che dura da diecimila an-

ni», vuole sollecitare nel pubblico ampio dei lettori una assunzione di responsabilità, ricca di *pathos* vitale, affinché quel seme di fiore sbocchi e non fallisca.

Nella lettera a Linder, già ricordata, il commento all'edizione americana contestava, oltre al titolo, anche la «funesta» immagine di copertina scelta da Knopf:

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*, pp. 40-41) – ora però non vorrei che me la *trattassero* in modo da renderla funesta e atroce.

NOTA BIBLIOGRAFICA

L'edizione di riferimento è E. Morante, *Opere*, tomo II, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, I Meridiani-Mondadori (Milano 1990). I due saggi morantiani *Sul romanzo, Pro o contro la bomba atomica*, sono compresi nel medesimo volume. La lettera a Linder si può consultare nel Fondo Erich Linder, presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori. Per la citazione critica di W. Booth, *La retorica della narrativa*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.

C. Cases, «*La Storia*». *Un confronto con «Menzogna e sortilegio»* (1974), in *Patrie lettere*, Einaudi, Torino 1987; G. Venturi, *Elsa Morante*, Il Castoro La nuova Italia, Firenze 1977; D. Ravello, *Scrittura e follia nei romanzi di Elsa Morante*, Marsilio, Venezia 1980; G. Bernabò, *Come leggere «La Storia» di Elsa Morante*, Mursia, Milano 1991; *Per Elsa Morante*, a cura di G. Fofi, Linea d'ombra, Milano 1993; *Vent'anni dopo «La Storia»*, a cura C. D'Angeli e G. Magrini, «Studi Novecenteschi», nn. 47-48, giugno-dicembre 1994; C. Garboli *Il gioco segreto: nove immagini di Elsa Morante*, Adelphi, Milano 1995; G. Rosa, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, il Saggiatore, Milano 1995; M. Ganeri, *Elsa Morante: «La Storia» e il romanzo neostorico*, in «*Allegoria*», 24, 1996; M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Nistri Lischi, Pisa 1999; J.Ph. Bareil, *Texte et paratexte dans «La Storia»: un'opposiion pertinente?*, in «*Chroniques italiennes*», 1, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 2000; M. Barenghi, *Tutti i nomi di Ueseppe. Saggio sui personaggi della «Storia» di Elsa Morante*, in «*Studi novecenteschi*», 62, 2001; H. Serkowska, *Uscire da una camera delle favole. I romanzi di Elsa Morante*, Cracovia, Rabid 2002; C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante. «Aracoeli»*, «*La Storia e il Mondo salvato dai ragazzini*», Carocci, Roma 2003; *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, a cura di G. Zagra e S. Buttò, Colombo, Roma 2006; V. Spinazzola, *Morante, la storia di Ida e Ueseppe*, in *L'egemonia del romanzo*, il Saggiatore Faam, Milano 2007; E.

Porciani, *Gettare il corpo nella diegesi. «La Storia» di Elsa Morante*, in *L'autore nel testo*, Giulio Perrone, Roma 2012; *La «Storia» di Elsa Morante*, a cura di S. Sgavichia, ETS, Firenze 2012.