



Università
Ca' Foscari
Venezia

Dipartimento di Studi Umanistici

Corso di Laurea Magistrale in

Filologia e letteratura italiana

LM-14 (Filologia moderna)

Tesi di Laurea

**Gli elementi manzoniani ne
La Storia di Elsa Morante**

Relatrice

Prof.ssa Ricciarda Ricorda

Correlatori

Prof. Alessandro Cinquegrani

Prof. Aldo Maria Costantini

Laureanda

Angela Simonut

Matricola 852342

Anno Accademico

2018 / 2019

*A mia madre,
anche Morante amava Saffo e Leopardi.*

Indice

Premessa.....	p. 3
Capitolo I: Il «caso Morante»	p. 6
Capitolo II: Elsa Morante, un dialogo continuo tra vita e scrittura	p. 23
Capitolo III: Le carte de <i>La Storia</i> , le fonti e i rapporti con il romanzo storico	p. 42
Capitolo IV: La narratrice, figura contraddittoria	p. 62
Capitolo V: I protagonisti, la scelta degli umili.....	p. 75
Capitolo VI: Il romanzo per tutti	p. 91
Capitolo VII: La Storia, ovvero il Potere	p. 103
Capitolo VIII: I due episodi manzoniani, l'idea della folla e le istanze rivoluzionarie	p. 124
Capitolo IX: Un'estrema possibilità di salvezza	p. 142
Conclusioni.....	p. 162
Bibliografia.....	p. 164

Premessa

L'idea di questo lavoro di ricerca mi si è presentata leggendo il saggio di Giovanna Rosa, *Cattedrali di carta*,¹ relativo alla vicenda poetica di Elsa Morante. In questo scritto ho incontrato per la prima volta l'espressione «manzonismo letterario», del quale *La Storia* morantiana sarebbe intrisa. La formula veniva impiegata dalla studiosa con riferimento alla volontà della scrittrice di promuovere «il rinnovamento in chiave democratica» del sistema letterario italiano; si tratta di un'intenzione che guarderebbe ai modelli iniziali della tradizione romanzesca in Italia e in primo luogo al «libro per tutti» per eccellenza, ovvero *I Promessi sposi* manzoniani. Alla constatazione di Rosa si è accompagnata l'effettiva percezione di una sorta di eco manzoniana di fondo nella lettura de *La Storia*; a ben vedere però, questa allusione si amplia e si differenzia in molteplici legami, anche in forma indiretta, che il romanzo intrattiene con diversi autori della grande tradizione letteraria precedente, da Dostoevskij e Tolstoj, a Stendhal, a Verga. Dallo studio dei testi critici è emerso che l'accostamento ai *Promessi sposi* manzoniani è stato attuato nei confronti di questo romanzo fin dall'epoca della sua pubblicazione, all'interno di quell'acceso dibattito indicato come «caso Morante». Infatti, ho voluto prendere le mosse proprio dalle impressioni a caldo per mettere in luce i rapporti esistenti tra i due romanzi.

Il primo capitolo fornisce un breve quadro dei numerosi interventi apparsi sui giornali e sulle riviste nell'estate-autunno del 1974, dopo la prima edizione de *La Storia*, uscita nel giugno di quell'anno presso Einaudi. Mi è risultata utile in tal senso la raccolta dei commenti e delle recensioni scritte in quell'occasione, realizzata da Angela Borghesi e pubblicata nel 2018.² Molti di questi interventi fanno esplicito riferimento ad Alessandro Manzoni quale «padre» del nuovo scritto morantiano, a volte vedendo in questo accostamento una lode, altre volte invece considerandolo con biasimo, per la ripresa di espedienti letterari ritenuti anacronistici. Si rivela comunque che un certo richiamo manzoniano nella lettura de *La Storia* è stata una sensazione provata e manifestata da diversi recensori.

Il secondo capitolo contiene una presentazione, ovviamente sintetica, della figura di Elsa Morante, per fornire un quadro di riferimento entro il quale sviluppare la trattazione dei successivi argomenti. Ho cercato in particolar modo di focalizzare l'attenzione su alcuni aspetti della biografia e del pensiero morantiano: in primo luogo il concetto di «stanza», negli ultimi anni particolarmente presente negli studi sulla scrittrice, a partire dalla mostra organizzata nel 2006 dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, con il titolo *Le stanze di Elsa*. La creazione di un ambiente intimo ed appartato nel quale lavorare è parte integrante della scrittura morantiana, che prende vita ascoltando la musica classica di Mozart, sotto gli occhi dei ritratti fotografici degli autori prediletti e in compagnia degli amati gatti. In secondo luogo, si è

¹ GIOVANNA ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, Milano, Il saggiatore, 1995.

² ANGELA BORGHESI, *L'anno della Storia 1974-1975: il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante. Cronaca e Antologia della critica*, Macerata, Quodlibet, 2018.

voluto evidenziare il rapporto attivo e dinamico di Morante con i modelli letterari precedenti, così da introdurre più agevolmente l'accostamento a Manzoni, particolarmente amato dalla scrittrice in gioventù.

Il terzo capitolo si concentra più nello specifico sul terzo romanzo morantiano, cominciando la sua trattazione dalla fisionomia che *La Storia* assume nella sua forma manoscritta. Per farlo, si ricorre ai recenti studi condotti sull'archivio morantiano. Il lavoro di catalogazione delle carte della scrittrice permette oggi di avvalersi di molte informazioni un tempo precluse, che rivelano il metodo di lavoro adottato nella composizione del romanzo e anche l'articolata genesi de *La Storia*. Da queste considerazioni si prendono le mosse per analizzare i complessi rapporti di questo lavoro morantiano con l'ampio genere del romanzo storico, del quale *I Promessi sposi* hanno rappresentato la più riuscita manifestazione italiana.

I capitoli successivi invece si concentrano più nello specifico sull'analisi testuale, cercando di porre a confronto *La Storia* con *I Promessi sposi* relativamente a sei argomenti principali, i quali costituiscono peraltro anche i motivi per cui il romanzo morantiano è stato accostato a Manzoni. Si prendono in considerazione: la figura del narratore, apparentemente extradiegetico onnisciente come quello del romanzo storico tradizionale; i protagonisti, che a tanti lettori hanno ricordato gli umili manzoniani, ma anche i personaggi del romanzo realista ottocentesco e di quello neorealista del dopoguerra; il vasto pubblico al quale l'opera idealmente si rivolge, fatto di semplici e «analfabeti»; la concezione della Storia e la critica verso chi detiene il potere, comune per certi versi ai *Promessi sposi*.

L'ottavo capitolo è dedicato più nello specifico a due episodi de *La Storia* nei quali molti critici hanno riconosciuto una ripresa di brani tratti dal romanzo manzoniano; questi due episodi si prestano a sviluppare più ampie trattazioni sulle concezioni politiche dei due autori, specie in merito al rapporto con la folla e alle istanze rivoluzionarie. Infine, il nono e ultimo capitolo prende in considerazione «il sugo della storia», ovvero il messaggio che il romanzo si propone di trasmettere ai suoi lettori; ci si interroga sulla concezione religiosa dei due autori e sulla possibilità o meno di una speranza di salvezza per l'uomo in mezzo al male del presente, cercando di smentire chi ha visto ne *La Storia* una rassegnazione di ascendenza manzoniana, priva però di alcuna Provvidenza.

La posizione che si evince da questo confronto e che la tesi si propone di sostenere è il recupero consapevole ma innovativo che Morante attua nei confronti dei modelli letterari del passato. Sebbene un riferimento manzoniano sia certo riscontrabile ne *La Storia*, così come la ripresa di diversi moduli del romanzo ottocentesco in generale, la scrittrice ha poi rivisitato questi elementi in chiave pienamente novecentesca. Nell'analisi si dimostra come tutti i motivi che paiono di ascendenza manzoniana siano poi adattati al diverso contesto nel quale vengono inseriti e anche all'ideologia dell'autrice; lo sperimentalismo morantiano consiste proprio in questa operazione di prelevamento e risemantizzazione.

Vorrei infine sottolineare che il lavoro si è concentrato soprattutto sulla figura di Elsa Morante e sulle analisi critiche rivolte alla sua opera e in particolar modo a *La Storia*. Dalla sterminata bibliografia relativa ad Alessandro Manzoni si è attinto solamente per quei testi che potessero essere funzionali al confronto con le posizioni e le modalità di scrittura adottate dall'autrice romana nel romanzo preso in causa. Inoltre, vista anche la particolare situazione di emergenza nella quale la tesi è stata composta, si è preferito dare particolare risalto ai testi dei due autori e basarsi in larga parte su di un'analisi diretta dei romanzi, cercando di ritrovare in essi le risposte agli aspetti dei quali si è inteso trattare.

Si è tentato tuttavia di dare spazio anche ad altri scritti, di tipo saggistico, di Manzoni e Morante, nei quali potesse trovarsi in modo più disteso ed articolato la trattazione di argomenti presenti nei rispettivi romanzi. L'autore milanese ha lasciato diversi saggi fittamente argomentati e un ricco epistolario cui fare riferimento per comprendere molti aspetti del suo pensiero; per Morante, invece, si è dato risalto a brevi interventi (interviste, piccoli saggi e prefazioni), molti dei quali sono stati poi raccolti da Cesare Garboli nel volume *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*.³ Credo, infatti, che in questi testi sia esposto il punto di vista dell'autrice su alcune delle questioni chiave che si sono affrontate nel lavoro di tesi, quali il concetto di romanzo e di realismo, il ruolo dello scrittore nella società, il progetto politico e il linguaggio dell'arte.

³ ELSA MORANTE, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, prefazione di C. Garboli, Milano, Adelphi, 1987.

Capitolo I: Il «caso Morante»

Indubbiamente, *La Storia* è stato uno dei più clamorosi successi editoriali del Novecento italiano e, fin dalla sua pubblicazione, si è rivelato un vero e proprio «caso» letterario, facendo molto parlare di sé su quotidiani e riviste e suscitando grande attenzione sul lavoro di una scrittrice come Elsa Morante, non avvezza a comparire sui rotocalchi. Per trovare alcuni antecedenti a questo dibattito bisogna risalire alla seconda metà degli anni Cinquanta, con la pubblicazione di libri quali *Metello* di Pratolini (1955), *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa (1958) e *La Ragazza di Bube* di Cassola (1960). La discussione, infatti, è stata singolare per molti motivi: la diversità di questioni sorte a partire dal romanzo, che si allargarono da quelle propriamente letterarie a quelle ideologiche, sociali e politiche in senso lato; anche la vastità e la varietà dei partecipanti si è rivelata un fatto eccezionale, poiché furono in molti a voler inserire il proprio contributo nella lunga *querelle*.

Il 20 giugno del 1974 *La Storia. Romanzo* usciva nelle librerie italiane. Erano anni molto difficili, nei quali si interrompeva il lungo ciclo economico positivo iniziato nel dopoguerra e il mercato capitalistico mostrava tutti i suoi limiti: lo «shock petrolifero» aveva avuto effetti assolutamente inediti sull'intero sistema economico, che si scopriva basato in gran parte sui combustibili fossili; l'aumento dei prezzi e l'incremento della disoccupazione avevano dato luogo ad una vera e propria crisi. Erano tempi di inquietudini sociali: da poco trascorsa la contestazione sessantottina, con le rivolte nelle università e l'«autunno caldo» delle fabbriche, già era iniziato in Europa il periodo del terrorismo politico, i cosiddetti «anni di piombo». Nel 1969 era avvenuta la strage di Piazza Fontana, con l'esplosione di una bomba nella sede della Banca Nazionale dell'Agricoltura a Milano e molti altri attentati si sarebbero compiuti in quel nuovo decennio. Gli anni Settanta sono stati anche l'epoca dei movimenti femministi, che inauguravano un periodo di riforme sociali a beneficio della donna, cambiando progressivamente il suo ruolo nel mondo del lavoro, della famiglia e della società; il referendum abrogativo sul divorzio era appena stato votato e gli italiani avevano risposto «no». Sui giornali, in quel giugno, si parlava anche dell'insuccesso della Nazionale ai mondiali in Germania Ovest, dove il gol di Fabio Capello non era bastato all'Italia per evitare l'eliminazione al primo turno. Ai vertici della politica del nostro Paese c'era il quinto governo Rumor, e la Democrazia Cristiana, senza alternative, cercava di ricostruire la maggioranza di centrosinistra, tentando di arginare i problemi della crisi economica e l'inasprirsi delle tensioni sociali. Il marxismo era una corrente di pensiero di assoluto rilievo nel mondo intellettuale, conservando un certo sguardo ottimistico nei confronti della storia e della possibilità di un suo sviluppo secondo un disegno razionale; i giornali e le riviste erano, più di oggi, luogo di dibattito politico e di costume, di confronto e di scontro, con la «terza pagina» riservata agli interventi culturali; il pubblico di lettori era sempre più ampio, a causa del miglioramento del tenore di vita, della ormai completa alfabetizzazione e del maggiore

tempo libero; tuttavia, per numero di lettori, l'Italia si mostrava non al passo con gli altri paesi industrializzati.¹

La prima edizione de *La Storia* fu pubblicata da Einaudi nella collana «Gli struzzi» e, soprattutto, in edizione che Elsa Morante stessa aveva voluto economica, al prezzo di duemila lire, piuttosto contenuto per un volume di 665 pagine. Sulla copertina compariva un particolare di uno scatto del celebre fotografo Robert Capa, tratto dalla serie sulla guerra civile di Spagna. È un'immagine, volta in rosso e nero, che mostra il cadavere di un bambino supino sopra un cumulo di macerie. L'evocazione è subito alla guerra e alle sue drammatiche devastazioni, che coinvolgono intere città, uomini, animali, incapaci di opporvi resistenza. La fotografia introduce al contesto che farà da sfondo alle vicende narrate, ma allo stesso tempo si fa portavoce di un chiaro messaggio veicolato dal romanzo: la denuncia contro la violenza che da sempre caratterizza la Storia. A confermarlo, sul margine inferiore della copertina era collocata la dicitura «uno scandalo che dura da diecimila anni», ovvero la definizione morantiana della Storia stessa. Questi elementi grafici sono degni di sottolineatura: «è, infatti, noto e documentato quanto la scrittrice fosse risoluta nel voler curare e gestire personalmente tutti gli aspetti editoriali legati alla pubblicazione delle sue opere e quanta importanza desse anche alla realizzazione di copertine adeguate».²

La Storia narra le vicende di una famiglia di modeste condizioni, nella Roma della Seconda guerra mondiale e dell'immediato dopoguerra. La protagonista è la madre, Ida Ramundo, una maestra elementare originaria della Calabria, che si è trasferita a Roma una volta sposata con Alfio Mancuso. La donna vive nella continua angoscia delle leggi razziali perché il padre, Giuseppe Ramundo, era ariano, ma la madre Nora Almagià, era ebrea. Ida è vedova con due figli, il primo, Antonio detto Nino, avuto dal suo unico marito Alfio, è un ragazzo inquieto nella sua smania di azione, invaghito delle armi, che, dopo aver lasciato la scuola, in un primo momento diviene fascista, arruolandosi volontariamente nelle camicie nere e partendo per il nord, ma poi vi ritorna da partigiano cantando «Bandiera Rossa». Del secondo, Giuseppe, viene narrato il concepimento all'inizio del romanzo ed è frutto di uno stupro di un giovane soldato tedesco di nome Gunther. Giuseppe, ribattezzato Usepe dal fratello Nino, si mostra subito come un bambino particolare, che ha qualcosa di magico e prodigioso negli occhi profondamente turchini. La famiglia subisce tutte le traversie della guerra, quali le fughe nei rifugi antiaerei, la distruzione

¹ Cfr. ALBERTO MARIO BANTI, *L'età contemporanea. Dalla Grande Guerra a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

² ALESSIA DELL'ORCA, *Le illustrazioni di copertina dei romanzi di Elsa Morante*, in GIULIANA ZAGRA, SIMONETTA BUTTÒ (a cura di), *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante = Catalogo della mostra* (Roma, 27 aprile - 3 giugno 2006), Roma, Colombo, 2006, pp. 87-100; *ivi*, p. 87. Elena De Angelis, che fu assegnata dall'Einaudi a Morante come redattrice per la pubblicazione de *La Storia*, riferisce che inizialmente la scrittrice scelse come immagine di copertina il famoso *Miliziano caduto* di Robert Capa; lo scatto è probabilmente un fotomontaggio, raffigurante un soldato che cade nel momento stesso in cui viene colpito a morte con un'arma, immagine molto celebre per rappresentare la violenza della Storia. Probabilmente, alla fine si decise di cambiare la copertina e di optare per un particolare di un'altra fotografia dell'artista, meno nota e più adeguata alle vicende rappresentate, proprio perché, oltre ad introdurre il tema dell'ingiustizia della guerra, non assegna un volto alla vittima, così da renderla il simbolo generale e anonimo dell'ingiustizia.

della casa nel bombardamento di San Lorenzo, la convivenza con un gruppo di sfollati in uno stanzone a Pietralata, l'incontro con gli ebrei prelevati dal ghetto e ammassati sui vagoni alla stazione Tiburtina. Nino nel dopoguerra si dà al contrabbando e poco dopo si viene a sapere della sua morte in un incidente con la polizia, mentre il piccolo Ueseppe rimane vittima del suo male, l'epilessia, che si manifesta a poco a poco con una serie di attacchi sempre più gravi. Anche Ida conosce un triste destino: impazzisce, sopravvivendo alcuni anni in manicomio dopo la morte di Ueseppe, in uno stato di totale isolamento dal mondo. Numerosi altri personaggi, di maggior o minor rilievo per la vicenda principale, vengono in contatto con la famiglia Mancuso durante le vicissitudini romanzesche, ma di loro si avrà occasione di trattare successivamente.

Nel 1974 si era creata una grande aspettativa per l'uscita di questo libro, già da qualche tempo annunciata. L'ultimo romanzo che Morante aveva presentato era stato *L'isola di Arturo*, nel 1957; erano passati diciassette anni e l'Italia non era più quella che si affacciava al «miracolo economico»; il consumismo e il conseguente processo di omologazione della società erano stati ormai portati a compimento, nuove violenze erano scoppiate, così come nuovi attentati, colpi di stato, dittature e guerre in ogni parte del mondo. Nel frattempo, la scrittrice aveva pubblicato la raccolta di poesie *Alibi* (Longanesi, 1958) e la selezione di racconti *Lo scialle andaluso* (Einaudi, 1963). Si trattava però di opere che avevano suscitato una risonanza limitata, mentre il nuovo romanzo si presentava fin dalle prime campagne pubblicitarie come rivolto ad un vasto pubblico.³ In realtà, il diretto antecedente de *La Storia* è un altro scritto morantiano di pochi anni prima, il poema *Il mondo salvato dai ragazzini*, pubblicato nel 1968, portavoce ed espressione di alcune istanze del contemporaneo movimento giovanile. Molto del pensiero morantiano sul potere, sulla rivoluzione, sulla felicità, trova qui la sua esplicitazione poetica, e ne *La Storia* la sua rappresentazione romanzesca.

Le modalità scelte per il lancio editoriale e l'aspetto con il quale il romanzo si presentava al pubblico nelle librerie raccoglievano già molti elementi che parevano destinati a far discutere. Oltre alla martellante campagna pubblicitaria, anche altri aspetti furono oggetto di attenzione dei critici, come la volontà

³ È interessante notare a questo proposito le pubblicità editoriali per il lancio del romanzo. Riporto qualche esempio: «Elsa Morante | *La Storia* | Un grande romanzo, una lettura per tutti. Prima edizione assoluta nella collana economica “Gli Struzzi”, pp. IV-665, Lire 2000 | Einaudi»; oppure, dopo aver riportato gli stralci delle recensioni positive di Ginzburg («Un fatto di incalcolabile importanza per tutti»), Bo («Un libro molto bello, un testo rivelatore, pieno di luce») e Garboli («Si vive nei romanzi della Morante come si vive nella realtà. Inseguiamo i passi dei suoi personaggi con lo stesso tumulto emotivo delle nostre letture di adolescenti»), «Questo romanzo esce in prima edizione assoluta nella collana economica “Gli Struzzi” perché vuol parlare a tutti, 670 pagine, lire 2000». Anche in occasione del Natale, il romanzo viene rilanciato: «Einaudi Natale | Tanti libri sicuri | Tanti prezzi diversi» e in testa all'elenco «Elsa Morante | *La Storia* | 600 000 copie vendute in cinque mesi: verso il *best seller* italiano assoluto. L. 2500», in ANGELA BORGHESI, *L'anno della Storia 1974-1975: il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante. Cronaca e Antologia della critica*, Macerata, Quodlibet, 2018, pp. 893-894. Il volume, molto corposo, racchiude l'intera antologia della critica sul romanzo di Elsa Morante, con tutti i contributi comparsi sulla stampa tra la pubblicazione, nel giugno 1974, e l'agosto 1975.

manifesta di portare in primo piano le sorti degli umili,⁴ la mole importante del volume, anch'essa dichiarata nelle *réclame*, l'immagine scelta per la copertina e riprodotta sugli annunci, il titolo ambizioso e la sua definizione riportata nel sottotitolo, il prezzo sottolineato come modesto. Il «caso Morante» verterà a lungo su questi temi, ma a divenire motivo di dibattito saranno anche gli elementi più propriamente interni all'opera, quelli letterari: il tipo di narratore, l'uso della lingua, la trattazione dei personaggi e delle vicende storiche, il messaggio promosso e l'ambientazione.⁵ Insomma, ogni aspetto di questo romanzo si prestava ad essere analizzato, per riserbarvi apprezzamenti o rimproveri. Ad aumentare notevolmente gli interventi sul romanzo, contribuì certamente l'enorme successo che esso riscontrò presso il grande pubblico. Come ricorda Cesare Garboli nell'*Introduzione* all'attuale edizione de *La Storia*,⁶ in quegli anni la tiratura media di un romanzo si aggirava intorno alle centomila copie, più o meno lo standard di Moravia. *La Storia*, invece, raggiunse in pochi mesi le seicentomila; a questo successo eccezionale concorsero certamente il prezzo accessibile, la campagna pubblicitaria, il suo presentarsi come libro di facile leggibilità, la curiosità per un nuovo lavoro di Morante dopo tanti anni di silenzio romanzesco.

L'aspetto interessante di questo dibattito, come sottolinea Angela Borghesi, è che «tutti parteciparono. Critici letterari, scrittori, giornalisti, storici e psicologi, donne e uomini d'arte, di cultura e di politica. E molti lettori comuni. A tutti si chiesero impressioni, pareri, giudizi, e tutti ne diedero».⁷ Fu oggetto di trattazione da parte dei marxisti, dei cattolici, e, tardivamente, degli anarchici; di eminenti intellettuali e professori universitari, ma anche di lettori comuni che spedirono le loro lettere ai quotidiani. Se ne interessarono vari tipi di riviste: le principali testate nazionali («Corriere della Sera», «Il Messaggero», «La Stampa»), quotidiani e riviste di sinistra («Il Manifesto», «L'Unità», «Rinascita», «Avanti!»), e anarchiche («Volontà», «A. Rivista anarchica»), giornali locali («L'Unione Sarda», «Gazzetta del Sud», «l'Adige», «Il Gazzettino»), testate cattoliche («Famiglia cristiana», «Avvenire») e di destra («Il Borghese», «Il Popolo», «Lo Specchio»), riviste femminili («Annabella», «Amica», «Vogue Italia», «Noi Donne»), di costume e informazione politica («L'Espresso», «Panorama»), culturali («Humanitas», «Nuova Antologia», «La Fiera Letteraria», «Il Verrì», «Il Ponte», «Belfagor»); addirittura, recensioni del romanzo comparvero sul

⁴ «Il Messaggero», al quale fu concesso di pubblicare un'anticipazione del romanzo, così annuncia «Esce "La Storia" di Elsa Morante. In un nuovo romanzo italiano, l'epica dei tempi moderni: dove definitivamente gli eroi non sono coloro che manovrano la macchina del potere, ma gli altri, che la subiscono», ELSA MORANTE, *Il 19 luglio 1943*, in «Il Messaggero», Roma, 16 giugno 1974, p. 3. Al centro dell'articolo, compare una fotografia accompagnata dalla didascalia: «distribuzione di viveri alla popolazione romana dopo il bombardamento di San Lorenzo dell'estate 1943».

Cfr. <http://193.206.215.10/morante/periodici/dibattito_sulla_storia/MESSAGGERO_197400001.html>.

⁵ «L'immagine della Resistenza che la Morante ci trasmette, principalmente attraverso la figura di Nino, fascista per caso, e in fondo resistente per caso e per insofferenza alla disciplina da caserma, deve aver avuto una parte notevole nel rigetto de *La Storia* per quella sinistra che si prendeva troppo sul serio e che della Resistenza aveva fatto un mito», LUIGI DE ANGELIS, *Il dibattito su «La Storia». Una versione necessariamente parziale*, in G. ZAGRA, S. BUTTÒ (a cura di), *Le stanze di Elsa*, cit., pp. 101-111; *ivi*, p. 109. Infatti, la vicenda della Resistenza non appare nel romanzo come un'epopea patriottica; i partigiani sono rappresentati come una specie di illusi e incoscienti, dei piccoli contrabbandieri come Nino, non certo gli eroi mitizzati nel dopoguerra.

⁶ E. MORANTE, *La Storia*, con *Introduzione* di Cesare Garboli, Torino, Einaudi, 1974 (2014). D'ora in avanti tutte le citazioni a *La Storia* faranno riferimento a questa edizione.

⁷ A. BORGHESI, *L'anno della Storia*, cit., p. 18.

periodico nazionale dei parrucchieri («Estetica») e su quello dell'Associazione Italiana Cultura Sport («Presenza Nuova»). L'elencazione, già abbastanza cospicua, non raccoglie che alcuni esempi, per rendere l'idea della grande popolarità e della vasta risonanza che questo nuovo romanzo destò nel panorama giornalistico e culturale italiano.

D'altro canto, l'eccezionale clamore e i numerosi interventi, come spesso accade, non giovarono ad una più valida comprensione del testo, anzi, diedero luogo ad una grande confusione critica. «Senza dubbio la tematica “forte” della seconda guerra mondiale vista con gli occhi della povera gente che l'aveva subita, la notevole leggibilità dell'opera, il lancio editoriale e alcune recensioni della prima ora facilitarono una lettura superficiale del romanzo, non restituendo il senso della sua complessità».⁸ Spesso le recensioni affrontarono il romanzo in modo affrettato, senza prenderne in considerazione la profondità e le molteplici suggestioni del quale è nutrito. Molti commenti si concentrarono solo su particolari aspetti, anche non propriamente letterari, tralasciando il pensiero articolato della scrittrice, e basandosi su pregiudizi o rigidità ideologiche, estranee alla concezione morantiana; in questo modo, i fraintendimenti del testo e le incomprensioni del suo reale significato furono innumerevoli. Considerando la situazione a posteriori, sembra che questo romanzo abbia destabilizzato la critica, che trovava difficoltà ad inserirlo all'interno di un preciso genere, a riconoscervi un'unica ispirazione e ad ammettervi un medesimo intento. Lo scritto morantiano, come la posizione della sua autrice, è svincolato da qualsiasi ideologia precisa, ma non tutti riconobbero in questa autonomia di pensiero una qualità da ammirare.

Inizialmente, si parlò del romanzo dal punto di vista letterario, esaminandone gli elementi interni, quali la trama, i personaggi, il narratore, la strutturazione, il registro. Tuttavia, in breve tempo a prevalere è la riflessione ideologica, didattica e moralistica, che diventa pretesto per aprire disquisizioni di carattere più ampio. Per esempio, ci si interrogò sul genere romanzesco e sulla possibilità di continuare a raccontare anche nel presente, ma anche sul tema del romanzo popolare, della letteratura di ampio consumo, che sembrava trovare un mercato più disponibile a riceverla. Il lancio editoriale fu occasione per fare il punto sulla mercificazione dell'arte, sul pubblico letterario, sul consumismo dilagante nella società e sul ruolo dell'arte in questo contesto; dal messaggio de *La Storia* si passò a trattare questioni politiche e sociali, quali il marxismo, la rivoluzione, la rassegnazione, la possibilità di cambiamento e di progresso storico. Se queste riflessioni si possono considerare produttive per sviluppare un confronto su argomenti attuali, esse, tuttavia, finirono anche per attribuire al romanzo istanze che gli erano estranee, associandolo di volta in volta a differenti posizioni.

Infatti, nelle recensioni si cercò fin da subito di inserire *La Storia* all'interno di una particolare categoria ideologica. Si è tentato di spiegare la concezione del romanzo facendo riferimento alla filosofia marxista

⁸ GRAZIELLA BERNABÒ, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, Roma, Carocci, 2012, pp. 193-194.

o a quella del capitalismo, a convinzioni moderate o a quelle religiose. Ci si è chiesti se il romanzo fosse anarchico, come pareva, o nascondesse in realtà un messaggio cattolico, anarchico-cattolico, conservatore o reazionario. Forse sarebbe stato più appropriato valutare l'opera facendo riferimento ai precedenti scritti dell'autrice, quali proprio *Il mondo salvato dai ragazzini* o *Il beato propagandista del Paradiso*, nei quali sono già presenti molte delle idee che permeano *La Storia* e che alcuni invece hanno considerato nuove. Una lettura di questo tipo, più profonda, avrebbe permesso di parlare con maggiore consapevolezza critica del nuovo romanzo morantiano, comprendendo anche quale pensiero ci fosse alle spalle di questo lavoro, che impegnò la scrittrice, tra diversi progetti, per parecchi anni. Forse sarebbe stato meglio, come lo scrittore nel momento di dedicarsi alla sua opera «fare il silenzio intorno a se stesso, e liberarsi da ogni schermo culturale, da ogni feticcio, da ogni vizio conformistico»⁹ per apprezzare meglio un romanzo fuori da ogni schema.

Tuttavia, si deve riconoscere che la valutazione del romanzo non è dipesa solo dalla provenienza ideologica del commentatore; è vero che molti intellettuali di sinistra al tempo mostrarono un atteggiamento di distacco nei confronti de *La Storia*, tanto che Garboli dirà, in modo un po' generico, «la sinistra sbagliò a demolire Elsa»,¹⁰ ma non tutti i marxisti accolsero negativamente questo romanzo,¹¹ come dimostra la polemica sulle pagine de «Il Manifesto», e nemmeno tutti gli anarchici lo amarono, anzi.¹² Scorrendo l'antologia del dibattito, a trasparire è la contraddittorietà delle argomentazioni sostenute, ampliata certamente dal fatto che i partecipanti sono stati molti, di diversa cultura, ideologia e professione. Questo divario di posizioni forse si può attribuire alla duplice interpretazione del libro riscontrata da Gian Carlo Ferretti,¹³ nel tentativo di tirare le somme di quella lunga *querelle*, l'anno successivo alla pubblicazione. Il critico ritiene che il romanzo sia aperto a due tipi di lettura opposti: uno

⁹ E. MORANTE, *Sul romanzo*, in EAD., *Opere*, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Vol. II, Milano, Mondadori, 1990 (2003), p. 1506.

¹⁰ Questa espressione si trova in un'intervista di Renato Minore a Cesare Garboli, pubblicata su «Il Messaggero» nel 1995, a più di vent'anni dall'uscita del romanzo. RENATO MINORE, CESARE GARBOLI, *La sinistra sbagliò a demolire Elsa*, in «Il Messaggero», Roma, 5 ottobre 1995, p. 20.

¹¹ Una recensione autorevole che smentisce questa ipotesi è quella di Carlo Salinari, responsabile della sezione culturale del PCI. Pur appartenendo al campo marxista, mostra un giudizio assolutamente positivo nei confronti del romanzo morantiano, capace di riprendere la grande tradizione romanzesca, ma interpretandola in chiave moderna, restituendo al lettore il piacere di leggere un libro in cui succede qualcosa, dopo tanto libri che non raccontavano nulla. Le ragioni delle polemiche non dipenderebbero tanto da condizionamenti ideologici lontani dalla letteratura, ma dal fatto che, «abituati ormai ai libri mediocri, ci danno fastidio quelli di alta qualità. Come capita a tanti che, abituati alla coca-cola, non sanno apprezzare il barolo». Il «barolo», ovvero *La Storia*, è «uno dei più bei romanzi del dopoguerra». CARLO SALINARI, *Il Barolo e la Coca-Cola*, in «La Fiera Letteraria», a. L, n. 40, 6 ottobre 1974, p. 12; anche in A. BORGHESI, *L'anno della Storia*, cit., pp. 665-666.

¹² Si vedano le recensioni negative di Lilla Vatteroni e di Roberto Angelini su «Volontà» e l'anonima recensione comparsa su «A. rivista anarchica»: L. VATTERONI, «*La Storia* di Elsa Morante», in «Volontà. Rivista anarchica bimestrale», Pistoia, a. XXVIII, n. 2, marzo-aprile 1975, pp. 97-99; anche in A. BORGHESI, *L'anno della Storia*, cit., pp. 801-803; R. ANGELINI, *Elsa Morante: «La storia»*, in «Volontà. Rivista anarchica bimestrale», Pistoia, a. XXVIII, n. 2, marzo-aprile 1975, pp. 148-150; anche in A. BORGHESI, *L'anno della Storia*, cit., pp. 803-805; ANONIMO, *La Storia, di E. Morante*, in «A. Rivista anarchica», Milano, a. V, n. 3, aprile 1975, p. 16, rubrica «Letture»; anche in A. BORGHESI, *L'anno della Storia*, cit., pp. 808-809.

¹³ GIAN CARLO FERRETTI, *Il dibattito sulla «Storia» di Elsa Morante*, in «Belfagor», vol. 30, n. 1, 31 gennaio 1975, pp. 93-98.

passivo, tradizionale, patetico e consolatorio, mentre l'altro critico, polemico e politico e che queste due letture si riferiscano a due diversi lettori, uno più tradizionale, l'altro più politicamente orientato.

Le interpretazioni a *La Storia* sono pertanto di difficile conciliazione, mancando del tutto una posizione unitaria. Chi si pronunciò a favore del romanzo ne apprezzava il ritorno della grande narrativa, capace di trasmettere contenuti e storie, di gestire intrecci di molti personaggi all'interno del racconto, di saper parlare al lettore e di farlo emozionare, di rappresentare i personaggi come fossero veri e di riuscire ad avvicinarli al pubblico, che così si affeziona a loro; piace molto la carica di umanità, la riscoperta di un universo di umili e di offesi, la spontaneità dei sentimenti, il vitalismo del mondo popolare. Le recensioni positive rendevano merito alla scrittrice di aver riscoperto le potenzialità comunicative della letteratura romanzesca a dieci anni dal Gruppo 63, che, opponendosi alla mercificazione dell'arte, aveva preferito scrivere in un linguaggio complesso e di difficile accessibilità, con grande sperimentalismo, senza però tenere in considerazione i gusti e le esigenze del pubblico. A questo proposito, Natalia Ginzburg parla dell'eccezionale caso di «un romanzo scritto *per gli altri*» e non solo per sé stessi.¹⁴ Viene apprezzato anche il messaggio pacifista, la denuncia contro ogni tipo di violenza, l'esaltazione dei semplici, il carattere «pascaliano» nel riportare alla luce i sentimenti puri e la vicinanza dell'uomo con il mondo animale.

I detrattori, invece, prendevano le distanze sia dal romanzo, che dalle sue prime recensioni, generalmente positive. Le accuse si concentravano in particolare su tre aspetti, tra di loro in buona misura legati. Il primo era la mancanza di un invito alla lotta, alla speranza in un cambiamento della società, sostituite da una predicazione della rassegnazione, da un romanzo di tipo consolatorio che esaltava i buoni ma astratti sentimenti, senza proporre alcun rimedio contro i drammi del presente, limitandosi a far commuovere il lettore con un patetismo ritenuto eccessivo. La seconda accusa riguardava il lancio editoriale dell'opera e il suo carattere popolare, come a richiamare in ritardo il genere del romanzo d'appendice ottocentesco, un romanzo scritto per il mercato, a basso prezzo e sostenuto da una calcolata campagna pubblicitaria, costruito appositamente per vendere, ma senza una forte ideologia di fondo a sostenere la trama; per questo motivo, alcuni ostentarono di non volerlo nemmeno leggere. La terza accusa era quella di ritorno ad una letteratura di stampo tradizionale, con riproposizione di moduli del Neorealismo o del romanzo ottocentesco e, in queste pagine, viene evocato spesso Alessandro Manzoni. Bisogna tenere presente che l'ambientazione in un passato molto recente e ancora ben impresso nella memoria ai lettori degli anni Settanta è una scelta non convenzionale. Dopo la Neoavanguardia e il Sessantotto, doveva apparire quasi un'eresia per alcuni ambienti culturali progressisti decidere di raccontare i fatti dell'Italia dittatoriale della Seconda guerra mondiale, un passato che si voleva lasciare alle spalle e del quale forse ci si vergognava, con la deludente esperienza bellica e imperialista, nonché

¹⁴ NATALIA GINZBURG, *I personaggi di Elsa*, in «Corriere della Sera», Milano, 21 luglio 1974, p. 12, «Corriere letterario»; anche in A. BORGHESI, *L'anno della Storia*, cit., pp. 409-412; *ivi*, p. 409.

l'arretramento e la chiusura culturale del Minculpop. Non era più il momento del Neorealismo e della «smania di raccontare» un'unica esperienza collettiva, per usare un'espressione calviniana.¹⁵

Il carattere patetico del romanzo sarebbe legato ai suoi apparenti intenti populistici, di tipo consolatorio. Alcuni hanno parlato di una forma di «disonestà intellettuale» della scrittrice, per l'impiego di un narratore coinvolto emotivamente nella vicenda, che fa ricorso troppo frequentemente a diminutivi, vezzeggiativi e espressioni compassionevoli nei confronti dei suoi personaggi, così da avvicinarli al lettore, che finisce per identificarsi con i loro drammi e ne diviene partecipe. Molti critici hanno dubitato del romanzo proprio per questo suo tono emozionale, rafforzato per altro dal precoce intervento di Ginzburg:¹⁶ era meglio diffidare di una lettura che portava alle lacrime. Questa critica è rivolta specialmente al personaggio di Usepe, il centro patetico di tutto il romanzo, evidenziando la sproporzione tra la vittima e il dramma che è costretto a subire; «la strage del bambinello» con la quale il libro si conclude sembrava fatta apposta per commuovere. Su questo fronte si può collocare il commento di Cesare Cases, che aveva molto apprezzato il primo romanzo della scrittrice, mentre nutre molte riserve su *La Storia*.¹⁷ Anch'egli le attribuisce prevalentemente un carattere consolatorio, e, come altri, ha dubitato sui motivi delle morti romanzesche: «il pessimismo storico, che non è nella storia, è invece [...] nei personaggi, tutti destinati a esserne schiacciati. Ma questo loro destino è puramente arbitrario, è deciso dall'autrice [...] È lei, e non la Storia che li uccide».¹⁸ Tante sorti non dipendono veramente da cause storiche. Per esempio, Usepe, sostengono alcuni, è vittima di una malattia, che non ha niente a che vedere con la guerra, la violenza o l'antisemitismo. In realtà, la morte di Usepe acquisisce un carattere simbolico; dipende da molte cause e da nessuna allo stesso tempo: il personaggio non muore solo per l'epilessia, ma perché è diverso rispetto agli altri, perché è creatura eccezionale, perché ebreo, perché ha conosciuto precocemente il male della Storia, rappresentato dal vitello condotto al macello, dalle deportazioni, dai bombardamenti, dalla perdita di persone a lui care come Nino e Davide, perché sperimenta la solitudine, perché è ipersensibile agli

¹⁵ Si fa riferimento alla prefazione alla seconda edizione de *Il sentiero dei nidi di ragno*, pubblicata da Einaudi nel 1964.

¹⁶ Natalia Ginzburg, nel suo primo intervento sul romanzo, pochi giorni dopo la pubblicazione, aveva confessato di aver pianto a lungo nella lettura de *La Storia*. Pensando al romanzo, che ritiene «il più bello di questo secolo», ammette anche: «Non credo di avere mai avuto nessuna specie di orgoglio di patria, e non so davvero spiegare perché un simile pensiero mi rendesse tanto felice, e mi commuovesse fino alle lagrime», N. GINZBURG, *Elzeviri*, in «Corriere della Sera», Milano, 30 giugno 1974, p. 3; anche in A. BORGHESI, *L'anno della Storia*, cit., pp. 361-363; *ivi*, p. 363.

¹⁷ Cases lamenta la mancanza di vitalità dei personaggi de *La Storia*, appositamente scelti dalla scrittrice tra i più poveri, inetti, bambini e malati. «In generale, invece, la passività dei personaggi rende così facile alla Storia il compito di falciare vittime e alla Morante quello di identificarsi in loro, che ella non perde l'occasione di raccontare la fine di comparse di cui non ci interessa saper nulla, come appunto il Giovannino morto in Russia», CESARE CASES, *Un confronto con «Menzogna e sortilegio»*, in «Quaderni piacentini», a. XIII, nn. 53-54, dicembre 1974, pp. 177-191; anche in A. BORGHESI, *L'anno della Storia*, cit., pp. 762-777; *ivi*, pp. 774-775. Che poi la poesia possa redimere i destini degli umili è un'utopia: «Non si può più nutrire, oggi, l'illusione che dedicare loro un romanzo significhi altro che aggiungere alla loro pena la beffa delle lacrime dei loro persecutori. Per aver creduto in buona fede a questa illusione, una grande scrittrice si è vista sommersa da cinquecentomila copie che non sono, ahimè, le foglie di alloro che meritava il suo primo romanzo, bensì altrettante cipolle con cui altrettanti borghesi e rivoluzionari stanchi si sono sfregati gli occhi durante le vacanze, sdraiati sulle spiagge, per intenerirsi sul fanciullino incorrotto che si sentono sopravvivere in cuore nonostante l'inflazione della loro moneta e dei loro ideali», *ivi*, p. 777.

¹⁸ *Ivi*, p. 774.

orrori del mondo. Il suo tragico destino rappresenta tutti coloro che non riescono a sopportare la sofferenza e il dolore che incontrano nell'esistenza e che ne rimangono inesorabilmente travolti. Gabriella Contini, trattando dell'accusa di patetismo a *La Storia*, ricorda come esso abbia una funzione pedagogica, come l'aveva già nel romanzo per l'infanzia del tardo Ottocento, di cui esempio per eccellenza è il libro *Cuore*. Nel romanzo morantiano si ripropone quell'intento educativo:

«In un mondo minacciato, in una realtà che genera angoscia perché non dà garanzie che la strage non continui sempre, solo le tecniche che individuano il personaggio umano e lo rendono presente, unico e insostituibile, accusano e pregano, cioè lottano contro l'anonimato dell'orrore. E questa è la pedagogia del libro».¹⁹

Useppe quindi diventa il modello della sofferenza umana e dello scandalo della Storia, la sua è una vicenda esemplare. Contini ricorda un fenomeno che regola il coinvolgimento emotivo dell'essere umano, non solo in ambito letterario; richiama in questo senso Primo Levi, che vi riflette nello scritto *I sommersi e i salvati*: «non esiste proporzionalità tra la pietà che proviamo e l'estensione del dolore da cui la pietà è suscitata: una singola Anna Frank desta più commozione delle miriadi che soffrirono come lei»;²⁰ ovvero, induce più compassione e vicinanza il singolo caso di sofferenza, che non folle di casi anonimi. L'uso di tecniche che colpiscono l'emotività del lettore risponde a uno scopo preciso: la scrittrice ha voluto scuotere le coscienze dal torpore dell'irrealtà, che definisce «l'oppio dei popoli», costringendole a vedere ciò che di orrendo esiste ogni giorno, ma al quale spesso non viene data importanza. Portare in primo piano Useppe e gli altri tragici destini romanzeschi serve per opporsi all'indifferenza e all'assuefazione al male che l'uomo, specie quello contemporaneo, prova, essendone circondato quotidianamente.²¹ Morante

¹⁹ GABRIELLA CONTINI, *Useppe*, in CONCETTA D'ANGELI, GIACOMO MAGRINI (a cura di), *Vent'anni dopo «La Storia» – omaggio a Elsa Morante*, in «Studi Novecenteschi», a. XXI, nn. 47-48, giugno-dicembre 1994, pp. 185-213; *ivi*, p. 213.

²⁰ PRIMO LEVI, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 2007, p. 41. Perfino gli uomini del Sonderkommando, dice Levi, incaricati di liberare le camere a gas dopo ogni esecuzione, rimangono esitanti davanti al singolo caso di una ragazza incredibilmente rimasta viva tra quei corpi; è una situazione non prevedibile, che riporta alla luce la sofferenza, nel ritmo disumano del loro compito quotidiano. Solo una singola persona può mostrare ancora l'umanità in un mondo disumano: «l'intero meccanismo della Storia dell'orrore può incepparsi quando dalla astrattezza della “soluzione finale” emergono lo sguardo irripetibile e il nome proprio dell'individuo», G. CONTINI, *Useppe*, cit., p. 213.

È interessante notare come Levi in questo contesto ricorra proprio ai *Promessi sposi*, e in particolare all'episodio della morte di Cecilia, per esemplificare la commozione e la pietà indotte al lettore davanti al singolo caso di ingiustizia e sofferenza: «come non ricordare l'“insolito rispetto” e l'esitazione del “turpe monatto” davanti al caso singolo, davanti alla bambina Cecilia morta di peste, che, nei *Promessi Sposi*, la madre rifiuta di lasciar buttare sul carro confusa fra gli altri morti?», P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 41.

²¹ «Forse solo ai santi è concesso il terribile dono della pietà verso i molti; ai monatti, a quelli della Squadra Speciale, ed a noi tutti, non resta, nel migliore dei casi, che la pietà saltuaria indirizzata al singolo», *ibidem*.

non vende disperazione, come ha detto Rossana Rossanda su «Il Manifesto»,²² né, come ha sostenuto Angelo Pupino ne «La Fiera Letteraria» scrive un romanzo consolatorio e populista.²³

Secondo alcuni, un romanzo dal tono patetico sarebbe funzionale al coinvolgimento di un pubblico più ampio dei lettori abituali, e quindi sarebbe scritto per assecondare il mercato consumistico. Il carattere troppo commovente di alcune pagine e del destino dei personaggi induce alcuni commentatori a parlare di «letteratura popolare», ambito che ha sempre goduto di un certo sospetto da parte della critica. Si tratta, dice Bruno Schacherl, di una «questione che pesa sulla nostra letteratura da Manzoni in poi, come ognuno sa, ma che le vicende culturali di questo dopoguerra hanno ulteriormente aggravato».²⁴ A confermare quanto fosse discusso questo tema all'epoca è uno studio condotto da Vittorio Brunori proprio sulla questione del romanzo popolare, che, si afferma, sta dilagando sempre più negli anni Settanta.²⁵ L'autore vede *La Storia* e la polemica sviluppatasi attorno al romanzo come il simbolo del «ritorno alla narrativa, intesa nel senso più tradizionale e vieto del termine, dopo un cinquantennio di non-trama e di sistematica distruzione del romanzesco».²⁶ Il rilancio dell'intreccio sopra qualunque altra istanza letteraria («trama über alles»), sarebbe caratteristica di una letteratura scritta per il grande pubblico e assecondante gli interessi mercificatori del mercato. Si avverte come minaccioso il ritorno di un genere tipico dell'Ottocento, con forti colpi di scena e sentimenti esasperati, il «drammone» erede del *feuilleton*, rivolto al pubblico «ingenuo e sprovvisto in cerca di innocenti evasioni» pronto a versar lacrime per quei personaggi. *La Storia* viene percepita da alcuni come un prodotto di mercato più che opera di grande ingegno, realizzato soprattutto

²² ROSSANA ROSSANDA, *Una storia d'altri tempi*, in «Il Manifesto», Roma, 7 agosto 1974, p. 3, rubrica «Lettere e opinioni»; anche in A. BORGHESI, *L'anno della Storia*, cit., pp. 501-504. «*La Storia* non solo non mi pare un libro felice, ma quello che più tradisce il limite della Morante. Che è appunto indicato da Balestrini: il non riuscire a concepire che un mondo di umiliati e offesi, che la povertà, o complesse condizioni di emarginazione o devianza, o tracolli generazionali o stavolta, la guerra e la condizione dell'ebraismo, condannano ad essere ineluttabilmente vittime», *ivi*, p. 502. Il romanzo si fa portatore di un messaggio consolatorio: racconta la storia di vittime condannate a restare tali, senza alcuna possibilità di cambiamento della propria condizione. La colpa più grande della scrittrice non è tanto l'aver raccontato le storie rassegnate di quei personaggi, ma di volerle spacciare per la Storia in generale, come se tutto il millenario meccanismo storico si concretizzasse nella vicenda di quegli umiliati, senza alcuna possibilità di battersi per cambiare la situazione. Per questo, Rossanda afferma in conclusione che «vender patate è meglio che vender disperazione», *ivi*, p. 504.

²³ ANGELO PUPINO, «*La Storia* è o non è un capolavoro? Introduzione», in «La Fiera Letteraria», a. L, n. 40, 6 ottobre 1974, pp. 4-6; anche in A. BORGHESI, *L'anno della Storia*, cit., pp. 651-656. «È probabile che il pubblico venga così [con il tono del narratore] emotivamente coinvolto (non a caso la Ginzburg ha “a lungo pianto”) e che, abbattuta ormai dalle lacrime ogni resistenza, accolga la lezione sul Potere così come intere generazioni appresero i civici e gli scolastici doveri sul glorioso *Cuore*. Ai fantasmi dei non mai rassegnati teorici e *press agent* della letteratura didattica non è parso vero di poter finalmente cogliere un'insperata opportunità di resurrezione», *ivi*, p. 653.

²⁴ BRUNO SCHACHERL, *Il mito di Usepe e il romanzo popolare*, in «Rinascita», Roma, a. XXXI, n. 33, 23 agosto 1974, pp. 19-20; anche in A. BORGHESI, *L'anno della Storia*, cit., pp. 548-551; *ivi*, p. 551.

²⁵ VITTORIO BRUNORI, *La grande impostura. Indagine sul romanzo popolare*, Venezia, Marsilio, 1978. Il «caso Morante» è stato un'occasione per reclamare la riscossa del romanzo di tipo tradizionale, e auspicare per la letteratura un linguaggio e una trama di facile comunicabilità. La produzione di romanzi di tal tipo, così come quella dei romanzi d'appendice ottocenteschi, mirerebbe ad un vantaggio esclusivo degli industriali della cultura «che possono dare finalmente in pasto alle folle una merce ritenuta per antica tradizione senz'altro mediocre, accompagnandola per di più col prestigioso beneplacito degli intellettuali compiacenti» (*ivi*, p. 16), quali erano stati individuati, nel caso de *La Storia*, Ginzburg, Garboli e Bo. Inoltre, la produzione rivolta al grosso pubblico sarebbe portatrice di un'ideologia spesso conservatrice o addirittura reazionaria, inducendo il lettore al conformismo e limitandone lo spirito critico.

²⁶ *Ivi*, p. 14.

a vantaggio della casa editrice, come mero genere di consumo. Per Alberto Asor Rosa,²⁷ che non è tra gli estimatori del romanzo, le tecniche narrative adottate da Elsa Morante collimano con quelle della filmografia e in particolare del *kolossal* e, per alcuni accorgimenti, sono anche accostabili a quelle degli *shorts* pubblicitari. Il linguaggio del romanzo rivelerebbe ogni aspetto della realtà senza lasciare alcuno spazio all'invenzione del lettore, quindi senza alcun rapporto dialogico e aperto con il testo; inoltre, il linguaggio porterebbe alla deformazione della realtà quel tanto che basta per suscitare un effetto emotivo e commovente nel pubblico.

Tuttavia, sarebbe bastato leggere qualche scritto di Morante per comprendere come la mercificazione dell'arte fosse tra gli elementi della società dei consumi maggiormente abborriti dalla scrittrice, che, anzi, rivendicava l'assoluta autonomia della poesia da ogni condizionamento esterno, primo tra tutti il Potere. Del resto, il fatto che siano trascorsi molti anni dalla pubblicazione del precedente romanzo, dovrebbe lasciar propendere in questa direzione. È calzante in questo discorso un passo della conferenza *Pro o contro la bomba atomica*:

«Che razza di romanzo o di poesia dovrà scrivere il Nostro per fare, come dicono i giornali, la sua lotta? La risposta è semplice: scriverà, onestamente, quello che gli pare. “Ai poeti” ancora, disse, Umberto Saba “resta da fare la poesia onesta”. Però, basterebbe dire la poesia; perché, se è poesia, non può essere che onesta. Un poeta, in quanto tale, non può non essere onesto [...] Ma in quanto scrittore, non può venir meno a queste condizioni necessarie: l'attenzione, l'onestà e il disinteresse. E tutto il resto è letteratura».²⁸

Elsa Morante ribadisce il suo essere «scrittore», o poeta, che per lei sono la stessa figura, ma anche la sua estraneità al ruolo di «*scrivente*». Lo scrittore non ha paura di andare controcorrente, non si adegua all'interesse dominante nella società, ma vuole mostrare a tutti un messaggio di rivoluzione, ovviamente contrario agli interessi del Potere; per la sua impossibilità di inserirsi all'interno del sistema dominante, la società della bomba atomica non lo accetta. La sua presenza è sempre mal tollerata o comunque vista con sospetto, anzi «tenteranno per esempio di accattivarlo o di assimilarlo nel sistema attraverso la corruzione, la popolarità scandalistica, i successi volgari, promuovendolo a un divo o a un play boy».²⁹ Questi soggetti sono ben distinti da coloro che invece scrivono dentro il sistema e, consapevolmente o meno, lo servono: questi sono detti «*scriventù*», i loro uffici sono «succursali degli stabilimenti nucleari veri e propri», quindi si rendono portavoce dei medesimi interessi del sistema, propagandando alienazione e conformismo. Emerge in modo palese la presa di distanza verso qualsiasi tipo di operazione letteraria finalizzata al mero interesse economico e alla difesa delle istanze conservatrici e reazionarie del Potere.

Forse ha ragione Monica Zanardo nel notare come dal «caso Morante» emerga una certa contraddizione interna alla critica degli anni Settanta: da un lato, essa guarda con diffidenza a una letteratura di troppo

²⁷ ALBERTO ASOR ROSA, *Il linguaggio della pubblicità*, in «La Fiera Letteraria», Roma, a. L, n. 40, 6 ottobre 1974, pp. 7-8; anche in A. BORGHESI, *L'anno della Storia*, cit., pp. 656-659.

²⁸ E. MORANTE, *Pro o contro la bomba atomica*, in EAD., *Opere*, vol. II, cit., pp. 1537-1554; *ivi*, p. 1553.

²⁹ *Ivi*, p. 1549.

facile lettura, adatta ad un vasto pubblico per la sua immediatezza e comprensibilità, ma dall'altro lato predica l'impegno militante dell'intellettuale nella società contemporanea.³⁰

Il terzo e, per questo studio, più rilevante filone di critiche cui *La Storia* è andata incontro è stato l'ancoramento a modelli tradizionali e la scarsa considerazione verso le riflessioni contemporanee in ambito letterario. Anche questo elemento è legato alla finalità consumistica dell'operazione editoriale: il successo di massa del romanzo dipenderebbe anche dall'adesione a moduli narrativi preesistenti, che rassicurano il pubblico, tenendolo al riparo da qualsiasi elemento di novità che potrebbe destabilizzarlo e permettendogli di riconoscere nel libro la nozione tradizionale di letteratura, quella che egli ha imparato a scuola dai romanzieri passati. Alla pubblicazione de *La Storia* si cercò subito di dare una genealogia al romanzo. I critici si proponevano di individuare in qualche modo una sua derivazione, degli antecedenti letterari; sono stati trovati diversi «padri», in particolar modo nella letteratura dell'Ottocento. Scorrendo le diverse recensioni e commenti, si riscontra come Alessandro Manzoni sia uno dei grandi nomi della tradizione romanzesca europea che viene proposto in tal senso. Altri modelli frequentemente evocati sono Verga e, in particolar modo, i romanzieri russi Dostoevskij e Tolstoj.

Le prime recensioni al romanzo sono apparse sul «Corriere della sera»: erano quelle di Carlo Bo³¹ e di Cesare Garboli,³² nell'inserto letterario, e di Natalia Ginzburg, nell'elzeviro di terza pagina.³³ Quest'ultima, in particolare, ha molto amato il romanzo morantiano, forse eccedendo un po' nelle lodi, apparse a molti troppo precipitose; infatti, si riferisce a *La Storia* come a «il romanzo più bello di questo secolo», espressione che peraltro le comporterà a sua volta parecchie critiche nei commenti successivi. È importante notare come, oltre che nella recensione di Garboli, anche nella primissima recensione, quella di Geno Pampaloni,³⁴ il giorno precedente, compaia subito il nome di Manzoni, che poi tornerà molte volte nelle pagine dei commentatori. Diversi critici hanno rilevato un riferimento manzoniano ne *La Storia*, chi in modo più evidente, chi più celato. Per esempio, Piero Dallamano ammette: «è strano come l'aura del Manzoni si svegli come una risonanza di armonici, nella lettura di questo romanzo»,³⁵ e trova

³⁰ MONICA ZANARDO, *Strategie narrative e comunicative nella «Storia» di Elsa Morante*, in «Studium», a. CVIII, n. 6, novembre-dicembre 2012, pp. 857-876.

³¹ CARLO BO, *I disarmati*, in «Corriere della sera», Milano, 30 giugno 1974, p. 13, «Corriere letterario»; anche in A. BORGHESI, *L'anno della Storia*, cit., pp. 357-359.

³² CESARE GARBOLI, *Un crocicchio di esistenze*, in «Corriere della sera», Milano, 30 giugno 1974, p. 13, «Corriere letterario»; anche in A. BORGHESI, *L'anno della Storia*, cit., pp. 359-361.

³³ NATALIA GINZBURG, *Elzeviri*. La scrittrice rivela la sua alta considerazione su questo romanzo; dopo averlo finito, provava questa sensazione: «che *La Storia* rappresentava una svolta nella mia vita, e che rappresentava un fatto di incalcolabile importanza per tutti, avendo a lungo pianto mentre lo leggevo», *L'anno della Storia*, cit., p. 363. Come accennato, la confessione di Ginzburg ha avvalso i sospetti di chi considerava il romanzo come un tributo alla rassegnazione e una forma di letteratura d'evasione.

³⁴ GENO PAMPALONI, *L'infanzia del mondo*, in «il Giornale nuovo», Milano, 29 giugno 1974, p. 3; anche in A. BORGHESI, *L'anno della Storia*, cit., pp. 355-356.

³⁵ PIERO DALLAMANO, *Ecco la Storia degli umili*, in «Paese Sera. Supplemento Libri», Roma, 5 luglio 1974, pp. 9-10; anche in A. BORGHESI, *L'anno della Storia*, cit., pp. 365-368; *ivi*, p. 367. Dallamano recensisce positivamente il romanzo; Morante avrebbe ripreso il «filone visionario che è come la radice profonda e portante della letteratura italiana», che da Dante, Campanella, Vico, arriva fino a Manzoni.

che Elsa Morante con questo nuovo lavoro abbia proseguito nel solco della letteratura nazionale, con un richiamo ai grandi autori della nostra tradizione, assumendo una posizione anticonvenzionale, in un momento in cui tutti desiderano essere «abitanti di tutt' il mondo, nella patria comune delle avanguardie». La presenza manzoniana di fondo è riscontrata anche su «Il Manifesto» da Renzo Paris:

«*La Storia* è un romanzo che usa tutti gli armamentari tecnico-linguistici dei grandi romanzi ottocenteschi, Alessandro Manzoni è lo spettro che appare e scompare in tutto il libro, dentro certe assonanze di periodo, ma non nel periodare concreto della scrittrice, dentro più episodi “riscritti” dai *Promessi Sposi*. Persino il tema di fondo è nella tradizione ottocentesca italiana: cioè il tema degli “umili” contrapposti ai “potenti”. Questa tradizione va da Manzoni, passa per Pascoli e arriva a Verga, fino al neorealismo di questo secondo dopoguerra, fino a Pasolini, passando anche per De Amicis, naturalmente».³⁶

Nei diversi commenti, il parallelo tra il romanzo morantiano e *I Promessi sposi* di Manzoni viene evocato per varie ragioni. Tra queste si annoverano: la comune scelta di privilegiare gli umili come protagonisti della vicenda, il tono amorevole e bonario, ma anche ironico, con il quale il narratore onnisciente accompagna i suoi protagonisti lungo i diversi episodi, l'ambizione di scrivere un romanzo popolare capace di parlare a un pubblico vasto, non solo di appassionati, la concezione della Storia,³⁷ la descrizione partecipata e commovente della città in preda alla catastrofe.³⁸

La maggioranza dei critici ha riconosciuto la ripresa di moduli del romanzo tradizionale e l'abbandono dello sperimentalismo avanguardista; non tutti però concordarono sul giudizio da attribuire a questa operazione. Per alcuni, il successo del romanzo dipenderebbe proprio dal fatto che la scrittrice non si sia vergognata di mostrare il suo ricongiungimento con la grande tradizione letteraria nazionale. Per altri, come sopra riferito, l'adozione di schemi consolidati avrebbe avvantaggiato gli interessi del mercato. Tuttavia, se in alcuni commenti si riconoscono riferimenti letterari fin troppo palesi e comunque naturali, vi fu anche chi considerò questi accostamenti con i grandi nomi della letteratura italiana e straniera come falsi e mistificanti, se non addirittura ridicoli; o perché mirerebbero ad esaltare un romanzo che non è un capolavoro, ma uno scritto mediocre, o semplicemente perché il paragone sarebbe infondato, date le premesse troppo diverse che si pretendeva di accostare. Si lamentò anche che le recensioni prive di riferimenti ad autori ottocenteschi non godessero nemmeno di considerazione.

Certamente il dibattito più acceso e più lungo si è sviluppato sulle pagine de «Il Manifesto», nelle quali comparvero posizioni diverse, che mettevano in rilievo non solo elementi di ordine letterario e formale,

³⁶ RENZO PARIS, *La Morante, un'espressione della piccola borghesia*, in «Il Manifesto», Roma, 21 luglio 1974, p. 3, rubrica «Lettere e opinioni»; anche in A. BORGHESI, *L'anno della Storia*, cit., pp. 413-414; *ivi*, p. 413.

³⁷ Secondo Carlo Sgorlon l'ideologia di Morante è «abbastanza simile alla concezione della storia di Manzoni e Tolstoj»; CARLO SGORLON, *La regina*, in «Il Gazzettino», Venezia, 19 settembre 1974, p. 3; anche in A. BORGHESI, *L'anno della Storia*, cit., pp. 617-620; *ivi*, p. 618.

³⁸ DOMENICO PORZIO, «*La Storia*», di Elsa Morante, in «Panorama», Milano, a. XII, n. 429, 11 luglio 1974, p. 15, pagina «Panorama ha scelto», rubrica «Libri. Narrativa e poesia»; anche in A. BORGHESI, *L'anno della Storia*, cit., pp. 382-383. «Gli appestati nidi di questa umanità stanno nella città sconvolta dalla guerra: una Roma raccontata con memorabile plasticità e rivissuta in quei drammatici anni della sua umiliazione con la stessa partecipante carità con la quale il Manzoni ci ha tramandato la Milano della peste», *ivi*, p. 382.

ma soprattutto questioni politiche e sociali nelle quali spesso tornano i riferimenti a Manzoni. Aveva aperto il dibattito sulla rivista il contributo favorevole dell'italianista Liana Cellerino,³⁹ che ha innescato le reazioni di chi invece si dichiarava discorde da quel giudizio. Prima fra tutti, la lettera pungente firmata Nanni Balestrini, Elisabetta Rasy, Letizia Paolozzi, Umberto Silva.⁴⁰ L'intervento, privo di spessore ideologico, porta il titolo *Contro il «romanzone» della Morante*, e forse è stato scritto proprio nell'intento di aprire la discussione con una provocazione. La recensione positiva di Cellerino li ha indotti a prendere in considerazione un romanzo che altrimenti avrebbero volentieri ignorato; i critici sostengono che è bastato leggerne poche pagine per capire che si tratta dello scritto reazionario di uno scrittore borghese, funzionale al mantenimento dello *status quo*, che predica la rassegnazione e impiega per questo personaggi privi di intelletto e meccanismi stilistici di una falsità consolatrice. Le risposte non si sono fatte attendere: ai quattro ha replicato Rina Gagliardi, con un articolo eloquente *La Morante non è marxista. E allora?*,⁴¹ sulla stessa linea, a giudicare assurda una valutazione puramente marxista, anche *I geometri del marxismo* di Grazia Gaspari⁴² e il lettore Giuseppe Premoli;⁴³ dall'altro lato si collocava chi, come Franco Rella, ritiene giusto interpretare le opere letterarie secondo l'ideologia marxista, infatti il suo intervento titola *«La Storia»: un mediocre romanzo borghese, da criticare da un punto di vista marxista e proletario*.⁴⁴ Il «caso Morante» si caricava dunque di valenze politiche; il romanzo veniva rigidamente sottoposto ad analisi, per ricavarne gli elementi conformi o discordanti rispetto all'ideologia marxista o alle diverse linee di pensiero della sinistra

³⁹ LIANA CELLERINO, *«La Storia» di Elsa Morante*, in «Il Manifesto», Roma, 6 luglio 1974, p. 3, rubrica «libri»; anche in A. BORGHESI, *L'anno della Storia*, cit., pp. 370-372.

⁴⁰ N. BALESTRINI, E. RASY, L. PAOLOZZI, U. SILVA, *Contro il «romanzone» della Morante*, in «Il Manifesto», Roma, 18 luglio 1974, p. 3, rubrica «Lettere e opinioni»; anche in A. BORGHESI, *L'anno della Storia*, cit., pp. 400-401. «Di grandi scrittori reazionari corre voce ce ne siano ancora, certo però non pensavamo ci fosse ancora spazio per bamboleggianti nipotini di De Amicis. Se la storia è veramente storia della lotta di classe [...] la Morante proprio non vuole che ce ne si accorga. Nel suo arcipelago di miserabilini (nazistini, bambini, uccellini, fottutini, gattini, anarchicini...) i poveri sono talmente poveri che neppure hanno più il bene dell'intelletto. [...] A noi *La Storia* non sembra altro che una scontata elegia della rassegnazione, un nuovo discorso delle beatitudini, che l'ideologia della classe sfruttatrice trova del tutto funzionale al proprio attuale progetto economico. [...] In questo romanzo anche tutti gli altri meccanismi linguistici e stilistici ci sembrano perfettamente adeguati, nello loro gratificante falsità e maniera, al contenuto consolatorio e all'ostentata mistica della regressione che lo pervade. [...] Allora, compagni: oltre che dai decreti, cominciamo anche a difenderci dai romanzi», *ibidem*.

⁴¹ RINA GAGLIARDI, *La Morante non è marxista. E allora?*, in «Il Manifesto», Roma, 19 luglio 1974, p. 3, rubrica «Lettere e opinioni»; anche in A. BORGHESI, *L'anno della Storia*, cit., pp. 401-403. Gagliardi, pur riconoscendo la matrice anarchica e non marxista del romanzo, smentisce che esso predichi una ideologia della rassegnazione «E penso [...] che ad uno scrittore non si possa e non si debba chiedere la discriminante della correttezza marxiana [...] la scienza marxiana non esaurisce, nell'attuale epoca storica, i problemi dell'uomo e del suo destino», *ivi*, p. 402.

⁴² GRAZIA GASPARI, *I geometri del marxismo*, in «Il Manifesto», Roma, 27 luglio 1974, p. 4, rubrica «Lettere e opinioni»; anche in A. BORGHESI, *L'anno della Storia*, cit., pp. 449-450. «Da una parte ci sono i “geometri” del marxismo [...] che armati di squadra e righello misurano tutto: due proletari, nessuno operaio, niente lotta, nessuna indicazione, mancanza dell'alternativa proletaria, poveri, animali, non c'è marxismo e quindi da demolire. Dall'altra ci sono i “Verdurin” del marxismo, quelli cui un libro per il semplice fatto di essere scritto in maniera semplice fa schifo», *ivi*, p. 449.

⁴³ GIUSEPPE PREMOLI, *È bastata una lettera per passare da una parte all'altra*, in «Il Manifesto», Roma, 27 luglio 1974, p. 4, rubrica «Lettere e opinioni»; anche in A. BORGHESI, *L'anno della Storia*, cit., p. 450. A proposito della vicenda de *La Storia* sul «Manifesto» riscontra «Un fatto letterario visto come una pizza; una dose di Manzoni, un pizzico di (niente Rossanda, se no rovina tutto), una rimescolata ed ecco *La Storia*. I fatti umani, sia pure in un romanzo, visti alla stessa maniera dei fatti che capitano ad un elettrone in una valvola termoionica», *ibidem*.

⁴⁴ FRANCO RELLA, *«La Storia»: un mediocre romanzo borghese, da criticare da un punto di vista marxista e proletario*, in «Il Manifesto», Roma, 24 luglio 1974, p. 3, rubrica «Lettere e opinioni»; anche in A. BORGHESI, *L'anno della Storia*, cit., pp. 425-427. «In una società borghese non possiamo chiedere un'arte proletaria [...] ma possiamo e dobbiamo fondare una *critica* proletaria, una critica che assuma il punto di vista proletario e quindi marxista», *ivi*, p. 427.

a sinistra del PCI. Il quotidiano ospitò una sorta di polemica nella polemica, cosa che, contrariamente alla volontà di molti suoi partecipanti, finì per amplificare ancor di più le vendite del nuovo romanzo e ad assecondare gli interessi einaudiani. *La querelle* si chiuse con l'intervento autorevole di Rossana Rossanda, già citato, e, il giorno precedente, con quello della redazione del «Piccolo Hans», rivista freudiana di analisi materialistica.⁴⁵ L'articolo provocatore di questi ultimi, vede ricomparire Manzoni, ma non certo per fare i complimenti a Morante: essi denunciano il risvolto politico di un'«operazione ideologicamente mistificante», che risponderebbe all'«ideologia quietistica manzoniana», non a caso avallata da critici come Bo, Garboli e Ginzburg, garanti di questa operazione a scopo reazionario, perché «*La Storia* si legga sulle spiagge e non si faccia in piazza».

Da queste poche recensioni citate, scelte tra le moltissime scritte in quell'«anno della *Storia*», si può già comprendere come il rapporto del mondo culturale con la scrittrice fu alquanto vario e complesso. Non fu certo solo la sinistra a stroncare il romanzo (e non tutta si pronunciò così), ma critiche piovvero anche dal mondo borghese e anarchico; alcuni si sentirono in dovere di ricordare i dettami del marxismo o dell'anarchismo, per mostrare come fossero stati alterati nel romanzo. Come scrive Angela Borghesi, «con una bibliografia di oltre trecentocinquanta lemmi, il caso letterario italiano più rilevante e politicamente connotato costituisce un fenomeno sociologico di militanza culturale impensabile oggi, nonostante lo strepitoso incremento dei forum mediatici».⁴⁶ Infatti, si innescò in quell'estate e autunno del 1974 non solo una critica del romanzo, ma una vera e propria polemica, dove gli interventi nuovi rispondevano a quelli precedenti. Il dibattito cresceva in modo proporzionale al successo incontrato dal romanzo nel vasto pubblico, tanto che, alle soglie dell'autunno, si riscontrano dei tentativi di porre un po' di ordine in questa confusione critica. Ne è esempio l'inchiesta condotta da Angelo Pupino nel numero di ottobre de «La Fiera Letteraria», che si propone di interrogare alcuni accademici, chiamati a rispondere a cinque interrogativi sul «caso Morante». L'esigenza era quella di fare il punto sulla situazione, raccogliendo gli interventi di personalità autorevoli, capaci di affrontare finalmente la questione con quella profondità critica che troppo spesso era mancata durante i mesi estivi.

Oggi, a più di quarant'anni da quei fatti e con la polemica ormai sfumata, si possono trarre bilanci più imparziali e meno condizionati da una lettura a caldo o dalle influenze culturali dominanti in quel momento. Inoltre, è possibile avvalersi dei numerosi scritti critici, degli articoli e delle biografie sull'autrice che negli anni sono state composte, specie dopo la morte di Morante, nel 1985. Si può godere di uno

⁴⁵ LA REDAZIONE DI «IL PICCOLO HANS. RIVISTA DI ANALISI MATERIALISTICA», CONTARDO CALLIGARIS, SERGIO FINZI, VIRGINIA FINZI GHISI, ERMANNANO KRUMM, *Vuoto delle piazze e purezza dei cuori*, in «Il Manifesto», Roma, 6 agosto 1974, p. 3, rubrica «Lettere e opinioni»; anche in A. BORGHESI, *L'anno della Storia*, cit., pp. 500-501. «Libri così raccontano compiaciuti il vuoto delle piazze che è purezza dei cuori, perché “la storia” contamina con la truce brama di potere l'innocenza dei semplici [...] Che gli alfieri della *Storia* siano stati Bo, Garboli e Ginzburg, è significativo: l'ideologia quietistica manzoniana riceve l'avallo dei nomi istituzionalizzati dalla mediazione interclassista, quelli che dal luogo di una pretesa apoliticità mascherano con la sanzione del bello l'aggressione ideologica della classe dominante», *ibidem* (sottolineato mio).

⁴⁶ A. BORGHESI, *L'anno della Storia*, cit., p. 18.

sguardo d'insieme anche grazie alla disponibilità dell'intera sua opera pubblicata, oltre che dei manoscritti inediti, oggi catalogati; perciò, diviene più agevole tracciare considerazioni attendibili, specie in merito a quel romanzo che tanto ha fatto discutere. All'analisi attuale, *La Storia* si mostra un romanzo controcorrente, di ispirazione anarchica e grande leggibilità, che mira a risvegliare le coscienze e denunciare ogni forma di violenza. Si riconosce come frutto di grande ingegno e di originalità di pensiero, risultato di diversi anni di lavoro, tra varie rielaborazioni. Vi si individua lo specchio delle concezioni di una scrittrice non disposta ad accettare alcuna rigida concezione della società e che ha rifiutato pessimisticamente ogni progetto di fedeltà alla Storia o di fiducia in un credo politico. La critica odierna considera questa impostazione anti-ideologica e anti-storica del romanzo con giudizio positivo, e «la sua mancanza di ottimismo storico-politico appare piuttosto frutto di uno sguardo limpido e lungimirante che non di una sorta di acquiescenza ai meccanismi della sopraffazione».⁴⁷ Il fine de *La Storia*, troppo poco colto al tempo, è quello di indurre a una riflessione sul presente, sui processi operanti di omologazione e alienazione, nonché sugli oltraggi che quotidianamente ricorrono, riempiendo le pagine dei giornali e le cronache della televisione e che, nel loro insieme, contribuiscono a fare la Storia. Col senno di poi, è comprensibile che uno scritto così anticonvenzionale abbia creato non poco disordine interpretativo tra i recensori e i commentatori del suo tempo e che il suo messaggio non sia stato compreso subito da tutti. Alcuni lo videro anarchico, altri cattolico, ma nessuno marxista, alcuni rassegnato, altri gioioso, una sorta di inno alla vita; alcuni vi riconobbero un tono drammatico, altri anche comico; per alcuni si è trattato di un romanzo borghese, per altri proletario o sottoproletario. Alcuni, più saggiamente, come Giacinto Spagnoletti, avevano affermato che sarebbe stato meglio aspettare di aver letto attentamente il libro, prima di formulare giudizi, così da pronunciarsi con attendibilità e consapevolezza.⁴⁸

Elsa Morante, di fronte a questa gran polemica, reagì mantenendo un rigoroso silenzio, un po' forse per l'idea che il romanziere deve anche sapere quando arriva il momento di tacere e farsi da parte, un po' per il suo carattere riservato, che non amava esporsi troppo e soprattutto sfuggiva le polemiche; è una risposta, quella morantiana, che curiosamente la accomuna al riserbo che anche Manzoni ha sempre mostrato durante tutta la vita, evitando di porsi in prima linea nei dibattiti del suo tempo, ma preferendo molte volte osservarli con un certo distacco, che permettesse anche di avere una maggiore consapevolezza e lucidità sulla situazione. Assodato come il nome di Alessandro Manzoni sia stato accostato a *La Storia*

⁴⁷ G. BERNABÒ, *La fiaba estrema*, cit., p. 226.

⁴⁸ Giacinto Spagnoletti, che non cela le sue riserve nei confronti del romanzo morantiano, si mostra assai critico verso l'inondazione di lettere pervenute al «Manifesto», definite «un gran parlare a vanvera». Anche le prime recensioni positive, comparse a ridosso della pubblicazione del romanzo, non lo convincono perché hanno condizionato preventivamente la valutazione del libro da parte del pubblico; sarebbe meglio attendere del tempo, afferma, prima di formulare giudizi, altrimenti le recensioni rischiano di trasformarsi in una sorta di operazione «para-pubblicitaria», assecondando le aspettative degli uffici stampa editoriali. GIACINTO SPAGNOLETTI, *Scrivere «alla Morante»*, in «La Fiera Letteraria», a. L, n. 40, 6 ottobre 1974, pp. 12-13; anche in A. BORGHESI, *L'anno della Storia*, cit., pp. 666-668.

fin dal giugno 1974, al momento della sua pubblicazione, rimane da esaminare con maggiore attenzione, in modo più dettagliato e disteso, il rapporto esistente tra Elsa Morante e il grande autore. L'analisi dovrà considerare se veramente egli, e in particolar modo la lettura dei *Promessi sposi*, abbiano rappresentato un punto di riferimento per la stesura de *La Storia*; e, nel caso positivo, si dovrà comprendere quali siano stati gli elementi tradizionali ripresi nel romanzo morantiano e come siano stati reinventati.

Capitolo II: Elsa Morante, un dialogo continuo tra vita e scrittura

Elsa Morante oggi viene considerata una delle più rilevanti e controverse personalità intellettuali del Novecento italiano; spesso, tuttavia, non le è stato riconosciuto uno spazio adeguato nelle storie e nelle antologie della letteratura, sebbene negli ultimi anni, specie dopo la morte avvenuta nel 1985, stia godendo di più ampia considerazione. Questa limitata attenzione a volte è dipesa dal fatto che Morante è difficile da associare a pieno titolo ad un preciso genere o stile di scrittura, e non ha aderito ad alcuna corrente ideologica tra quelle che hanno caratterizzato il XX secolo, impiegate solitamente per ordinare il panorama letterario. Alcuni studiosi considerano la sua produzione atipica e irregolare, perlomeno secondo i criteri adottati per classificare i diversi autori. In altri casi, il suo lavoro è stato incluso entro sezioni dedicate alla scrittura definita a vario titolo «al femminile», e comprendente altre autorevoli scrittrici sue contemporanee, quali ad esempio, Ginzburg, Ortese, Romano, non ritenute però meritevoli di essere studiate e distinte sulla base delle proprie opere e del proprio pensiero peculiare, ma riunite nella medesima categoria solo perché donne.¹ Questo tipo di considerazione sarebbe certo stata giudicata da Morante come una segregazione intollerabile, poiché ha sempre creduto che la scrittura fosse un'attività libera e incondizionata, mirante più a includere, che non a ghettizzare, e certo totalmente indipendente da mere distinzioni fisiologiche:

«Secondo me, in tutto il mondo, ancora oggi, esiste in realtà una specie di *razzismo*, evidente o larvato, nei riguardi delle donne: perfino nei paesi dove le donne sembrano dominatrici! [...] In Italia, certo, più che altrove, questo *razzismo* è tuttora sancito, in gran parte da antichi pregiudizi, e da leggi vigenti. E in conseguenza una donna, per affermarsi col proprio ingegno, deve superare difficoltà almeno dieci volte superiori a quelle che incontrerebbe un uomo, né può mai, in definitiva, raggiungere nella società la posizione che raggiungerebbe un uomo, dotato di qualità pari o magari inferiori a quelle di lei. [...] Basterebbe la distinzione – che ancora si usa fare dovunque, - fra *scrittori* e *scrittrici*: come se le categorie culturali fossero determinate dalle categorie fisiologiche (sarebbe lo stesso che dividere gli autori, per esempio, in *autori biondi e bruni, grassi e magri*). In realtà, il concetto generico di *scrittrici* come di una categoria a parte, risente ancora della società degli harem. Ed è ancora in uso, lo ripeto, non solo in Italia, ma in tutto il mondo».²

¹ «Una scorsa dell'insieme del recente patrimonio storiografico in Italia porta a concludere che il nome di Elsa Morante continua ad essere trattato sommariamente e schematicamente. [...] Per quanto riguarda il trattamento riservato alla scrittrice romana dalle storie letterarie in generale, alcuni trend “canonici” si delineano nell'atteggiamento di antologisti, curatori, storiografi. Essa viene presentata insieme ad altri autori, ma reca un'etichetta scomoda e poco calzante [...] In secondo luogo, la scrittrice viene ritenuta anomala, atipica, inspiegabile il che deve autorizzare uno studioso a interpretarne le opere con la massima libertà», HANNA SERKOWSKA, *Uscire da una camera delle favole. I romanzi di Elsa Morante*, Krakow, Rabid, 2002, p. 13. «Soltanto dopo la sua morte, forse, Elsa Morante e la sua scrittura sono state affrontate con quel necessario e ossimorico distacco appassionato che solo consente scavi approfonditi e accurate ricognizioni. Fu a partire da quel 1985 infatti che la critica, un po' sulla spinta di anniversari e commemorazioni, un po' per un sempre più marcato prosciugarsi di quelle pulsioni che costringevano, quale che fosse il campo, a schieramenti militanti, adottò anche con Elsa un metodo di lavoro più scientifico e sistematico e così, anche per il fondamentale apporto dato dalle facoltà di italianistica sparse per i cinque continenti, la scrittura di Elsa Morante è stata finalmente studiata per quello che voleva essere e non più per quello che avrebbe potuto o dovuto essere: e finalmente i caratteri originali e la forte carica innovativa del narrare morantiano non sono più stati in discussione». Passo tratto dal percorso di approfondimento online *Le stanze di Elsa*, «La fortuna critica», all'indirizzo: <<http://193.206.215.10/morante/periodici/critica.html>>.

² *Cronologia*, in E. MORANTE, *Opere*, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Vol. I, Milano, Mondadori, 1988 (1994), pp. XXVI-XXVII.

Non si deve però credere, come potrebbe sembrare dalla lettura di queste righe, che Morante sia stata una fervente femminista. Di certo abborriva quella branca del femminismo che voleva le donne uguali agli uomini, ma dimostrò poca considerazione anche per il cosiddetto «femminismo della differenza». Infatti, ha sempre rifiutato orgogliosamente di partecipare ad antologie di donne, considerandole come una sorta di spazi di segregazione. Pensava che la declinazione al femminile del lavoro letterario potesse svalutare le sue opere, nelle quali credeva fermamente, e che potesse associarle ad una sorta di letteratura minore, così da godere di minor considerazione rispetto agli autori uomini. Per questo, disdegnava i termini quali «scrittrice», «autrice» e soprattutto «poetessa», ma amava definirsi semplicemente «poeta». Nel 1968, scrisse un intervento che fu pubblicato sulle pagine di «Paese Sera», nel quale si indirizzava ai giudici che avevano condannato Aldo Braibanti a nove anni di reclusione con l'accusa di plagio, e si presentava in questi termini: «mi chiamo Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta»,³ da cui anche il titolo della monografia di Marco Bardini a lei dedicata.

Uno strano destino accomuna la scrittrice a Manzoni: entrambi sono figli di matrimoni poco felici ed hanno avuto «due padri», uno biologico e uno anagrafico. Alessandro era stato riconosciuto figlio del conte Pietro Manzoni, anche se, in realtà, nacque dalla relazione adulterina della madre, Giulia Beccaria, con il minore e meno noto dei fratelli Verri, Giovanni; allo stesso modo, Elsa non era figlia di Augusto Morante, istitutore presso il riformatorio «Aristide Gabelli» di Porta Portese, ma, come tutti i suoi fratelli, di Francesco Lo Monaco, che Irma Poggibonsi frequentava con il beneplacito del marito, il quale aveva accettato questo compromesso per mascherare l'incapacità di assolvere alle funzioni coniugali. La vita di Elsa Morante fu indissolubilmente legata alla città di Roma: la scrittrice è nata, cresciuta e morta nella capitale, luogo che amava profondamente. Trascorse l'infanzia a Testaccio, quartiere popolare al quale rimase sempre affezionata e nelle cui strade vagheranno anche Ueseppe e Bella nelle loro avventurose scorribande raccontate ne *La Storia*. Morante non negò mai le proprie origini modeste, delle quali anzi andava fiera, forse anche per evidenziare che la sua posizione di scrittrice affermata era stata raggiunta partendo da una condizione non privilegiata dal punto di vista sociale.⁴

Dalle testimonianze raccolte da chi le fu vicino, sembra che Morante abbia avuto in dono una sensibilità particolare, che le consentiva di comprendere a fondo l'animo umano, di spingere le persone a conoscersi meglio e a fare i conti con sé stesse; tra le sue qualità vi era un grande intuito e una forte empatia, specie nei confronti dei bambini, dei ragazzi e degli animali, ovvero le sue creature predilette, che troveranno

³ E. MORANTE, *Lettera aperta ai giudici di Braibanti*, in «Paese Sera», 17 luglio 1968, p. 3; in M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999, pp. 728-729. Aldo Braibanti, scrittore, artista e mirmecologo, era stato arrestato e condannato a nove anni di carcere nel 1968 con l'ambigua accusa di plagio, per aver influenzato negativamente l'educazione di un giovane, comunque maggiorenne, andato a vivere con lui e per avergli trasmesso forzatamente le proprie idee, indebolendone i principi morali. Molti intellettuali si pronunciarono in difesa di Braibanti, tra i quali Moravia, Pasolini, Balestrini, Carlo Levi, Maraini.

⁴ «Il mio luogo di nascita è Roma, dove sono cresciuta in una famiglia piccolo-borghese: appartenente, cioè, per la istruzione, alla borghesia; e, per la povertà, al popolo basso», *Cronologia*, in E. MORANTE, *Opere*, vol. I, cit., p. XX.

molto spazio nelle sue opere. Goffredo Fofi, che le fu molto affezionato, ha scritto che «non era facile essere amici di Elsa, perché la sua lucidità ci spiazzava quanto la sua sincerità: ci costringeva a rivedere le nostre convinzioni, a smontare i nostri pregiudizi, a ragionare su cose che davamo più o meno ipocritamente per acquisite, scontate».⁵ Schiva e sfuggente, Morante non ha mai amato mostrarsi eccessivamente ai *media* per sostenere le proprie posizioni, preferendo che a parlare fossero i suoi libri, ai quali affidava tutta la sua concezione del reale, e per mezzo dei quali desiderava essere conosciuta e apprezzata. Forse anche per questa posizione defilata nel panorama culturale del suo tempo, la sua figura conserva ancora oggi quell'aura di mistero che ha avuto in vita; alcuni l'hanno paragonata ad una zingara⁶ o ad una maga.⁷ Infatti, nei suoi scritti si respira sempre un'aura fiabesca, di incantesimo e «sortilegio», anche quando trattano della realtà più concreta e brutale, come il caso de *La Storia*.⁸ L'approccio fantastico diventa nelle sue opere una sorta di filtro attraverso il quale i personaggi si accostano al mondo; questa propensione alla dimensione fiabesca si manifesta fin dai primi racconti giovanili.

In realtà, Elsa Morante non scrisse molti libri, ne pubblicò solo otto nella sua carriera, sei di prosa e due di poesia,⁹ ma in essi riversava totalmente sé stessa; per lei, la scrittura era un'esperienza assoluta, strettamente legata alla sua vicenda biografica.¹⁰ Anche se nel 1941 aveva sposato uno dei più celebri romanzieri italiani del suo tempo e negli anni precedenti alla guerra si era dedicata a diverse pubblicazioni per giornali e riviste, ha sempre difeso, specie col passare degli anni, la propria posizione appartata rispetto alla scena pubblica e ai salotti intellettuali, così come la propria autonomia di pensiero. Seguiva tuttavia con attenzione i fatti di attualità, politici, letterari e sociali, e sapeva analizzarli con sguardo lucido da una prospettiva inconsueta, cogliendo l'orrore della Storia che solitamente la gente non vede, ma anche le

⁵ GOFFREDO FOFI, *All'analfabeta per cui scrisse*, in G. FOFI, A. SOFRI (a cura di), *Festa per Elsa*, Palermo, Sellerio, 2011, p. 12. «Elsa aveva tra le tante sue doti anche quella di una sorta di sesto senso, un intuito eccezionale per comprendere i punti deboli o delicati nella personalità delle persone che aveva di fronte e, lontanissima da ogni cattivo uso di questa capacità, di indicarli con grande chiarezza. Alcuni amici allora la sfuggivano, e pochi accettavano il confronto comprendendo come, ragionandone nel proprio intimo, questo avrebbe potuto aiutarli», *ivi*, p. 13.

⁶ «Rabdomante zingaresca», la definisce Fofi; *ibidem*.

⁷ «Ho detto che la consideravo una specie di maga, oltre che un'amica vera. Una specie di maga come lo è sempre una poetessa indubitabile. Una datrice di vita», GIORGIO CAPRONI, *Molto adagio*, in *Festa per Elsa*, cit., p. 22.

⁸ «I suoi occhi di un intenso color violetto indagarono il mondo irrequieto, e videro, oltre le cose, il mistero che esse nascondevano: non per caso ebbe fama di medium e di veggente, il suo realismo, [...] conviveva con un'inesauribile fantasia che avvolgeva ogni storia in un'atmosfera magicamente fiabesca». *Premessa* di CESARE DE MICHELIS, in C. D'ANGELI, G. MAGRINI (a cura di), *Vent'anni dopo «La Storia»*, cit., p. 8.

⁹ Dopo i diversi racconti e fiabe per bambini apparsi in riviste negli anni Trenta, Elsa Morante pubblica il primo libro, una raccolta di racconti, *Il gioco segreto* (Garzanti, 1941). Negli anni del dopoguerra cessano le numerose collaborazioni con i giornali e compaiono invece i libri, pubblicati con un ritmo molto meno repentino rispetto a quello frenetico dei lavori per i giornali: si tratta dei romanzi, *Menzogna e sortilegio* (Einaudi, 1948), *L'isola di Arturo* (Einaudi, 1957), *La Storia* (Einaudi, 1974), *Aracoeli* (Einaudi, 1982), delle raccolte poetiche *Alibi* (Longanesi, 1958) e *Il mondo salvato dai ragazzini* (Einaudi, 1968), e della raccolta di racconti *Lo scialle andaluso* (Einaudi, 1963).

¹⁰ Nel 1972, in un'intervista, Morante confessa a Enzo Siciliano: «Sono più autobiografici i romanzi di qualsiasi altra cosa si possa raccontare di sé [...] Perché nei romanzi avviene come nei sogni: una magica trasposizione della nostra vita, forse anche più significativa della vita stessa, perché arricchita dalla forza dell'immaginazione. [...] La mia vita sta in *Menzogna e sortilegio*, ne *L'isola di Arturo*». *La guerra di Elsa*, intervista di Enzo Siciliano a Elsa Morante, in «Il mondo», 17 agosto 1972, p. 21; anche in M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., p. 558. La scansione della pagina della rivista si trova online, tra i documenti messi a disposizione dal percorso di approfondimento *Le stanze di Elsa*, all'indirizzo: <<http://193.206.215.10/morante/popup/siciliano.html>>.

bellezze e i piaceri della vita, che troppo spesso vengono dati per scontati, come la grazia familiare di piazza Navona, la compagnia celestiale dei gatti o le poesie di Sandro Penna.¹¹

A caratterizzare Elsa Morante è proprio l'originalità del pensiero, la capacità di sviluppare una propria personale concezione del mondo, attraversata da elementi ironici e fantastici, ma sempre valida e seguita con coerenza durante tutta la sua attività letteraria. Da questa prospettiva, indipendente dai condizionamenti di gusto e di ideologia contingenti, indagava la realtà e componeva le proprie opere, in un rapporto totalizzante con la scrittura che si distese nell'arco di tutta la vita. Infatti, sappiamo, per sua stessa testimonianza, che Morante ha iniziato a scrivere molto precocemente, fin da bambina, e che il ricordo dei suoi primi testi l'ha accompagnata sempre, anche negli anni della sua affermazione nel panorama culturale. Ha conservato, infatti, due quaderni dell'infanzia, sopravvissuti alla guerra e ai diversi trasferimenti, che ancora oggi sono presenti nel suo archivio, a testimoniare il precoce talento di scrittrice, prontamente sostenuto dalla madre, maestra elementare, che auspicava per la figlia quelle ambizioni letterarie alle quali lei era stata costretta a rinunciare.

«La mia intenzione di fare la scrittrice nacque, si può dire, insieme a me; e fu attraverso i miei primi tentativi letterari che imparai in casa l'alfabeto. Nello scrivere mi rivolgevo naturalmente alle persone mie simili; e perciò fino all'età di quindici anni scrissi esclusivamente favole e poesie per bambini».¹²

Elsa Morante è stata «una persona estremamente sicura del proprio dono di poeta e narratrice»;¹³ la consapevolezza di essere destinata alla poesia, specie da un certo momento in poi, non le venne mai meno. Attribuiva una grande importanza al ruolo dello scrittore nella società contemporanea ed era convinta che la letteratura fosse la sua strada, per questo vi si dedicò con costanza e grande impegno per tutta la vita, alternando periodi di produzione e periodi di riflessione, in diversi progetti, non sempre portati a termine.

Non si può parlare di Elsa Morante scrittrice prescindendo dai suoi laboratori di scrittura, dalle sue «stanze».¹⁴ Si usa l'espressione al plurale poiché furono molti i luoghi adibiti all'ideazione e alla composizione delle opere durante la vita dell'autrice, tutti però a Roma. I suoi scritti possono essere ripartiti sulla base della «stanza» in cui furono composti, partendo dalle case dell'infanzia a Testaccio e nella periferia Monteverde Nuovo, e dalle modeste pensioni e camere ammobiliate nel centro di Roma, dove trascorse precariamente la giovinezza, scrivendo i primi racconti e le fiabe per bambini da pubblicare

¹¹ «Ma una gran parte dei Romani, forse, non hanno mai sentito nominare Sandro Penna; e non sanno di avere qui a Roma il più grande poeta del mondo, come non sanno di avere la piazza principale dell'universo. Del resto, anche se lo sapessero, è probabile che non ne farebbero gran conto. Per fortuna, ci sono io per difenderti Navona mia; ma sugli altri romani non ci contare. Un milione almeno di romani sarebbero pronti a darti via in cambio di una Seicento, o di un juke-box», E. MORANTE, *Navona mia*, in EAD., *Opere*, vol. II, cit., pp. 1535-1536.

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

¹³ G. FOFI, *All'analfabeta per cui scrisse*, cit., p. 11.

¹⁴ Da questa espressione prende il titolo la mostra realizzata nel 2006 dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma e il rispettivo catalogo, *Le stanze di Elsa*. La formula è stata usata anche per nominare il progetto di approfondimento online di cui alle note 1 e 10, all'indirizzo <<http://193.206.215.10/morante/index.html>>.

sul «Corriere dei Piccoli» e mantenendosi con tesi di laurea e lezioni private. Infatti, Elsa aveva abbandonato la famiglia a diciotto anni, nel 1930, scelta di certo non comune in piena epoca fascista, frutto di una tempra e di un coraggio rari, nonché di una autonomia di pensiero che non accettava condizionamenti ideologici. In giovinezza, la «stanza» era quindi un luogo incerto e transitorio, mentre dopo il matrimonio con Moravia poté godere di una maggiore stabilità: *Menzogna e sortilegio* fu scritto nel piccolo attico di via Sgambati, dove si stabilì col marito nel 1944, dopo la liberazione. Nel 1949 i coniugi si spostarono nel più ampio appartamento di via dell'Oca; ma Elsa prese per sé un piccolo studio separato in via Archimede, ai Parioli, dove scrisse *L'isola di Arturo*. Mentre nei primi anni Sessanta trasferì la sua «stanza» in via del Babuino; lì lavorò al romanzo incompiuto *Senza i conforti della religione*. Dopo la separazione da Moravia, nel 1965, ricominciò a lavorare nella casa di via dell'Oca, dove non aveva mai smesso di abitare, e dove, da lì in avanti, rimarrà sempre; qui compose quindi i suoi ultimi lavori, *Il mondo salvato dai ragazzini*, *La Storia* e *Aracoeli*.

Virginia Woolf scriveva «una donna se vuole scrivere romanzi deve avere soldi e una stanza per sé, una stanza propria»; Elsa Morante ha sempre manifestato, fin da bambina, la necessità di disporre di un luogo personale e isolato dove scrivere, un ambiente favorevole all'ispirazione poetica e alla realizzazione dei suoi lavori. Le «stanze» morantiane sono uno spazio che riflette il suo carattere misterioso, nel quale la scrittrice amava circondarsi dei suoi amati libri, indispensabili riferimenti per la stesura dei suoi scritti, ascoltare la conciliante musica di Mozart e godere della compagnia dei gatti, ispiratori della sua letteratura.¹⁵ Nel 2015 è stata allestita la *Stanza di Elsa*, una ricostruzione dello studio dell'autrice con gli arredi originali, nell'area espositiva *Spazi900* della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, depositaria dell'archivio morantiano.

Secondo Giuliana Zagra, un'autorappresentazione della scrittrice intenta nel suo lavoro si può trovare in un passo di *Menzogna e sortilegio*:

«In questa cameretta, io ho consumato, quasi sepolta, la maggior parte del tempo che ho vissuto in questa casa. In compagnia dei miei libri e di me stessa, come un monaco meditativo, straniera a tutto quanto avveniva nelle prossime stanze, priva di ogni società e passatempo e immune dalle frivolezze che non risparmiano, per solito, neppure le fanciulle più semplici. Ma non si deve credere, perciò, che questa camera solitaria sia stata il rifugio d'una santa: piuttosto di una strega».¹⁶

Nonostante la convinzione della propria dote poetica, Elsa Morante conviveva con la paura di non essere apprezzata e con l'amaro presentimento che il proprio messaggio e il proprio lavoro non fossero

¹⁵ «Dentro la stanza in cui di volta in volta si rifugia a scrivere prende dunque forma e si sedimenta la figura quasi leggendaria consegnata alla letteratura, e per molti versi autocostruita, della scrittrice misteriosa e sfuggente, straordinariamente assorbita dal suo lavoro e lontana da qualsiasi forma di mondanità», GIULIANA ZAGRA, *La tela favolosa. Carte e libri sulla scrivania di Elsa Morante*, Roma, Carocci, 2019, p. 8.

¹⁶ E. MORANTE, *Menzogna e sortilegio*, in EAD., *Opere*, vol. I, cit., p. 17.

compresi in modo adeguato dai suoi contemporanei, primi tra tutti i critici letterari.¹⁷ In una scheda autobiografica del 1960, pubblicata nella raccolta *Ritratti su misura di scrittori italiani*, la scrittrice parla di sé in terza persona:

«Moltissimi critici si sono occupati della sua opera; ma pochissimi di loro con adeguata attenzione o con vera intelligenza. Vi sono poi alcuni critici che hanno scritto e pubblicato critiche sui suoi libri senza però averli mai letti. Le opere di Elsa Morante sono tradotte in tutti i paesi civili del mondo. Chi volesse conoscere le sue idee sull'arte narrativa, potrà leggerle in un suo saggio, pubblicato nel 1959 sulla rivista "Nuovi argomenti", in occasione di una inchiesta sul romanzo».¹⁸

Elsa Morante doveva avere molto sofferto per alcune recensioni scritte in merito ai suoi lavori, soprattutto dopo la pubblicazione de *La Storia*, libro andato incontro a moltissimi fraintendimenti e polemiche estranee all'opera, come rilevato sopra. Già prima di quel caso eccezionale, la sensazione di essere fraintesa e sottovalutata da molti commentatori del mondo culturale era tuttavia presente nella scrittrice, che riscontrava valutazioni troppo semplicistiche, rivendicando per i suoi scritti una adeguata attenzione e una sufficiente profondità di giudizio critico. Per non cadere nelle medesime incomprensioni cui la scrittrice si sentiva preda, sarebbe bene raccogliere il suo invito e partire proprio dal saggio *Sul romanzo* per delineare una sintesi della sua visione sulla narrativa.

Elsa Morante, diversamente da Manzoni, non ha lasciato scritti corposi che trattino in modo sistematico e totalizzante la propria poetica; la sua idea di letteratura si trova in diversi interventi di carattere saggistico, piuttosto brevi e apparentemente marginali, pubblicati in settimanali e riviste. Cesare Garboli li ha raccolti nel volume *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*,¹⁹ uscito dopo la morte della scrittrice. Si tratta di prefazioni, articoli, conferenze o interviste. *Sul romanzo* fu composto come riposta a un'inchiesta promossa dalla rivista «Nuovi Argomenti» nel 1959, articolata in nove domande, usate come traccia per la stesura. Questo scritto, sebbene precedente di quindici anni alla pubblicazione de *La Storia*, esprime considerazioni che Elsa Morante non ha mai smesso di sottoscrivere anche per le opere successive, mantenendo sempre una certa costanza di idee sulle questioni essenziali del fare letterario. Il primo concetto che la scrittrice vuole chiarire è la propria definizione di romanzo, che si discosta da quella tradizionale, considerata fuorviante, ovvero una narrazione in prosa caratterizzata da un intreccio unitario e una lunghezza consistente. Emerge subito la singolarità del pensiero morantiano: non sono il numero di pagine, «gli ettogrammi», a determinare il romanzo e nemmeno l'utilizzo della prosa piuttosto che della metrica. Al contrario:

¹⁷ «La scrittrice oscillò sempre tra due poli: quello di un'orgogliosa consapevolezza della sua capacità di scrittura e, prima dell'improvviso invecchiamento, della sua bellezza sempre un po' adolescenziale; e quello, invece, di un forte senso di solitudine e di crisi, per l'idea, a tratti insorgente in lei, di una presunta indegnità a essere apprezzata e amata», G. BERNABÒ, *La fiaba estrema*, cit., p. 28.

¹⁸ ELIO FILIPPO ACCROCCA (a cura di), *Ritratti su misura di scrittori italiani*, Venezia, Sodalizio del Libro, 1960, p. 288; anche in M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., p. 107.

¹⁹ E. MORANTE, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, prefazione di C. Garboli, Milano, Adelphi, 1987. Oggi in EAD. *Opere*, vol. II, op. cit.

«*Romanzo* sarebbe ogni opera poetica, nella quale l'autore – attraverso la narrazione inventata di vicende esemplari (da lui scelte come pretesto, o simbolo delle 'relazioni' umane nel mondo) – dà *intera* una propria immagine dell'universo reale (e cioè dell'uomo, nella sua realtà)».²⁰

Secondo Morante, «ogni individuo, pure il meno intelligente e l'infimo dei paria, fino da bambino si dà una qualche spiegazione del mondo. E in quella si adatta a vivere».²¹ Ciascuno cerca di trovare una risposta davanti alla realtà nella quale si trova immerso, a maggior ragione il poeta; tuttavia, questo non implica che l'individuo sia in grado di dare una spiegazione razionale di quella visione. Useppe, ne *La Storia*, è un personaggio che esprime una visione esistenziale coerente e semplice, data dalla sua indole e dalla malattia che gli conferisce un'intelligenza diversa dal comune, permettendogli di scorgere quelle connessioni tra le cose agli altri precluse. Tuttavia, non esprime razionalmente questa sua percezione, ovviamente anche per l'età, eppure la possiede, e la manifesta con il mezzo della poesia.

La scrittrice crede che un romanzo di conseguenza:

«dovrebbe corrispondere a un intero sistema ideologico o filosofico [...] ogni romanzo si può considerare autobiografico; giacché attraverso il pretesto dei fatti e personaggi inventati, che vengono scelti quasi in funzione di simboli, lo scrittore mira a raccogliere nel romanzo la somma d'ogni sua esperienza, e la propria, ultima idea sulla vita».²²

Ad essere determinante per la definizione di romanzo è quindi il pensiero dell'autore, sempre derivante dalla propria personale vicenda, e la capacità di comunicarlo agli altri; non sono invece decisivi la forma in cui è scritto e tantomeno il contenuto. Così, per esempio, il *Don Chisciotte* è un romanzo come lo è l'*Eneide*, che pure è scritta in esametri, lo è *L'asino d'oro* di Apuleio tanto quanto l'*Orlando furioso* in ottave: «nella loro sostanza» sono tutti romanzi. Specularmente, Morante, quando parla di «opera poetica», non si riferisce ad una composizione in versi, ma ad «un'opera che, attraverso la *realtà* degli oggetti, renda la loro *verità* poetica: è inteso da tutti che questa verità è l'unica ragione del romanzo, come di ogni arte».²³ La forma metrica seguita nella composizione, l'epoca storica o la lunghezza non sono che criteri convenzionali: lo scopo comune è quello di rivelare attraverso il mezzo della parola «una sempre nuova verità poetica degli oggetti reali», rinnovando continuamente la realtà. Il compito che Morante affida ai poeti è di grande valore, tanto da richiamare una sorta di investitura divina; infatti, in un appunto manoscritto del 1945, la scrittrice annota:

«È compito dei poeti di rinnovare continuamente il mondo agli occhi degli uomini, che l'abitudine rende ciechi e distratti davanti alle cose, di rispiegare loro le cose con sempre nuove immagini, questo è il compito dato ai poeti quel sabato in cui Egli, finita la creazione, si riposò. Io ho creato il mondo – disse – voi dovete far sì che esso sia

²⁰ E. MORANTE, *Sul romanzo*, cit., p. 1498.

²¹ *La Storia*, cit., p. 429.

²² E.F. ACCROCCA, *A colloquio con Elsa Morante vincitrice dello Strega 1957*, in «La Fiera letteraria», 14 luglio 1957; riproposto in M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., p. 172.

²³ E. MORANTE, *Sul romanzo*, cit., p. 1498.

giovane e nuovo per gli uomini in eterno – Da qui l'immortale necessità della poesia, senza poesia l'uomo muore di inedia».²⁴

Poiché in ogni romanzo lo scrittore presenta «un proprio, e completo, sistema del mondo e delle relazioni umane», esso potrebbe poi essere tradotto in termini di saggio, di «opera di pensiero». L'unica differenza con il saggio vero e proprio è che il romanziere impiega gli strumenti specifici della narrazione, e non quelli del discorso argomentativo. Tuttavia, ci sono alcuni romanzi che, a differenza di altri, non si basano solo sulla rappresentazione, ma utilizzano anche forme e modi tipici del saggio. A questo punto, Morante fa l'esempio di Manzoni: «*La Divina Commedia*, a differenza dell'*Iliade*, è un romanzo saggistico; e *I promessi sposi* è saggistico, a differenza dei *Malavoglia*»;²⁵ la distinzione non dipende dall'epoca storica, ma dall'inclinazione personale dell'autore, nel quale immaginazione e ragione, entrambe funzioni essenziali per la costruzione di un romanzo, si equilibrano in modo diverso. Senza immaginazione, lo scrittore non potrebbe cogliere la verità poetica nelle cose, ma senza ragione non potrebbe disporre la sua verità secondo un'architettura stabile e ordinata, quale deve essere la narrazione.²⁶ Nei *Promessi sposi* e nella *Commedia* dantesca emerge in maniera chiara ed esplicita il punto di vista dei loro autori, che guida e organizza il racconto.

Come l'individuo non sempre riesce a dare una spiegazione alla sua visione del mondo, allo stesso modo anche il romanziere non sempre è consapevole di tutte le verità poetiche che scopre; ma questo non è rilevante, perché il suo impegno è rivolto agli altri, ai suoi lettori, che saranno capaci di cogliervi delle verità non meno autentiche. Secondo Morante, il lavoro del poeta è posto al servizio degli altri e per questo il suo è un supremo impegno etico; il suo compito è quello di «di interrogare sinceramente la vita reale, affinché essa ci renda, in risposta, la sua verità».²⁷ Ne consegue che «un romanzo *bello* (e dunque, *vero*) è sempre il risultato di un supremo *impegno* morale; e [...] un romanzo *falso* (e, dunque, *brutto*) è sempre il risultato di una *evasione* dal primo e necessario impegno del romanziere, che è la verità».²⁸

Certo, anche Manzoni riteneva che il sommo impegno dell'arte fosse morale e rifiutava quelle opere scritte solo per dilettere o intrattenere, senza veicolare alcun insegnamento:

«Se le lettere dovessero aver per fine di divertire quella classe d'uomini che non fa quasi altro che divertirsi, sarebbero la più frivola, la più servile, l'ultima delle professioni. E vi confesso che troverei qualche cosa di più

²⁴ G. ZAGRA, *La tela favolosa*, cit., p. 17 (V.E. 1619/XII, c. 1). L'appunto morantiano è stato tratto dal volume di Zagra; si pone tra parentesi il riferimento al manoscritto originale, così come viene indicato nel testo. Lo stesso criterio si segue anche nelle successive citazioni ai manoscritti dell'autrice.

²⁵ E. MORANTE, *Sul romanzo*, cit., p. 1500.

²⁶ A tal proposito, Elsa Morante in *Diario 1938* scrive di aver sognato una «grande e ombrosa cattedrale», e attribuisce qual sogno ad una discussione sul romanzo del giorno precedente, «[...] ricordo di avere di sfuggita paragonato la costruzione del racconto a un'architettura, a una cattedrale, le scene isolate alle vetrate. Da questa parola fuggitiva è nata quell'immensa cattedrale sognata. Basta una parola, uno sguardo della giornata per spingere verso gli incredibili cammini, gli avventurosi viaggi del sogno. È come un filo esile, che si compone in un fiabesco ricamo», E. MORANTE, *Lettere ad Antonio*, in EAD., *Opere*, vol. II, cit., p. 1592. Il titolo originale di questo scritto è *Lettere ad Antonio*; si tratta di un diario scritto da Morante nel 1938, da cui il nuovo titolo.

²⁷ E. MORANTE, *Sul romanzo*, cit., p. 1501.

²⁸ *Ibidem*.

ragionevole, di più umano, e di più degno nelle occupazioni di un montabanco che in una fiera trattiene con sue storie una folla di contadini: costui almeno può aver fatti passare qualche momenti gay a quelli che vivono di stenti e di malinconie; ed è qualche cosa».²⁹

Nella poesia politica e religiosa, così come nelle tragedie e nel romanzo lo scrittore milanese cerca espressione della sua esigenza di un'arte utile. A questa necessità, si accompagna sempre l'impegno di adesione al reale, nella consapevolezza che solo la ricerca e la rappresentazione della verità consentono di ideare un'arte portavoce di valori che guidino e orientino la società. Secondo Manzoni, il reale può essere integrato dall'immaginazione dell'autore, per rendere un'opera più «interessante», e attrarre l'attenzione dei lettori; ma l'invenzione non deve mai distogliere l'interesse dalla verità, anzi deve farla risaltare e accordarsi ad essa. Su questo principio sono costruiti anche *I Promessi sposi*: le vicende di Renzo e Lucia non sono funzionali a sé stesse, altrimenti la loro lettura sarebbe solo un passatempo leggero, ma vogliono trasmettere quei valori cristiani che per Manzoni sono il fondamento di una società più giusta ed equa; dalla narrazione si ricava l'esempio di un'organizzazione corrotta e arbitraria, un modello da evitare nella costruzione della nuova Italia unita e liberale. Per questo, l'arte deve servire la verità: solo così può giovare al perfezionamento morale e spirituale dell'uomo, assolvendo al suo compito di utilità. Tuttavia, il concetto di realismo di Manzoni non è certo paragonabile a quello morantiano. Per Manzoni, «reale» vuol dire aderente alla realtà delle cose, e più in particolare alla storia, nel caso del romanzo; si tratta di un concetto legato specialmente all'oggetto della narrazione. Il realismo manzoniano implica un rispetto della verosimiglianza storica e una conseguente limitazione dell'invenzione dell'autore, a garanzia di credibilità. *I Promessi sposi* rispondono all'esigenza di realismo, perché l'autore vi si applica con scrupolo documentario e attenzione alle fonti del tempo, inserendo le vicende d'invenzione entro il più generale e reale quadro storico di riferimento e adeguandovi gli episodi particolari.

Per Elsa Morante, invece, realismo non significa solo adesione alla realtà concreta e storica. Secondo la scrittrice, il romanzo (quello bello e morale), come l'arte in generale, si nutre sempre di realtà, non potrebbe vivere altrimenti; ma l'espressione «realista» non è da riferirsi all'argomento della narrazione, quanto all'intento dell'autore. La realtà è caratterizzata da una ricchezza inesauribile, in quanto ogni essere umano che viene al mondo ne concepisce una sua nuova prospettiva; il realismo del romanziere consiste pertanto nel trasformare la propria corruttibile visione della realtà in una verità incorruttibile, che sia «un valore per il mondo», e la poesia è il mezzo necessario per realizzare questo compito. Ne consegue che, secondo Morante, un vero romanzo è sempre realista;³⁰ perfino *La Divina Commedia* lo è, anche se racconta

²⁹ A. MANZONI, *Fermo e Lucia*, in ID., *Tutte le Opere*, a cura di Mario Martelli, tomo I, Firenze, Sansoni Editore, 1988, p. 70; si fa riferimento all'edizione digitale:

<https://www.liberliber.it/mediateca/libri/m/manzoni/fermo_e_lucia/pdf/fermo__p.pdf>.

³⁰ Il concetto di realismo viene espresso anche nell'intervista ad Accrocca per «La Fiera Letteraria», dopo la pubblicazione de *L'isola di Arturo*: «Il mio intento, durante tutti questi anni di lavoro, è stato piuttosto un altro: e cioè la volontà di esprimere (attraverso una ricerca diretta, e, vorrei dire *disinteressata*), la realtà delle cose, non quale essa appare alla sua superficie, ma nella sua profonda verità [...] il mio intento è stato (e, oserei aggiungere, sarà sempre finché potrò lavorare), unicamente questo. Giacché in ciò, secondo me, consiste la *poesia* [...] ogni vera espressione d'arte e di poesia non può essere che realista [...]

di un viaggio nell'oltretomba, perché Dante Alighieri con quel viaggio ha espresso una sua visione della realtà tramite la poesia, e quella verità è eternamente valida. Paradossalmente, invece, il Neorealismo e la «moda contemporanea del *documentarismo*» generano prodotti falsi, presumendo di rappresentare il vero, mentre si limitano a registrare la greggia realtà, non la verità poetica incorruttibile che dalla realtà si coglie. Il realismo per eccellenza guarda alla realtà autentica che si nasconde dietro la bruttezza della Storia, della bomba atomica e del Potere, ovvero dietro l'irrealtà. Del resto, mai come nel presente, in un periodo di supremazia della scienza e dell'industria, è necessario difendere la verità poetica, perché «il mondo vivente si ridurrebbe a un campo di maledizione e di sterminio se gli uomini cessassero di riconoscere dei simboli di verità poetica nelle cose reali».³¹ Come si vedrà, il momento di maggior realismo ne *La Storia* è proprio quello meno verosimile sul piano storico, ovvero la scoperta da parte di Ueseppe di un *locus amoenus*, una tenda d'alberi in riva al Tevere; solo lì il bambino-poeta comprende il segreto della realtà e incontra la presenza divina. Il concetto di realismo morantiano è quindi molto articolato e non di immediata comprensione; spesso ha generato nei lettori dei fraintendimenti, infatti, nella conferenza *Pro o contro la bomba atomica*, Morante lamentava che «certi affezionati si adoperano a smerciare i miei libri facendoli passare sotto una specie di fiabe!!!»,³² confondendo cioè la verosimiglianza della materia con il realismo della poesia; anche raccontando fiabe, come Morante, si esprime la realtà delle cose.³³

Un altro punto importante per comprendere la poetica morantiana, e molto rilevante specie negli anni de *La Storia*, è il rapporto del poeta con la società in cui vive. Solitamente, il poeta non viene compreso dai suoi contemporanei: «il romanziere odierno (parlo sempre, naturalmente, del vero romanziere, e non delle sue contraffazioni dozzinali), non può contare, oggi, su nessuna società vivente che comprenda il suo lavoro, o che, addirittura, riconosca una cittadinanza alla sua persona».³⁴ Il tema del rapporto del poeta con la società sarà sviluppato più ampiamente nella conferenza *Pro o contro la bomba atomica*, ma già nel saggio *Sul romanzo* si riportano le medesime idee: la vera arte non può che essere invisibile ai governanti, essi «si adoperano a “minimizzare”, e possibilmente a strangolare ogni viva espressione della realtà, che è il respiro dell'arte»,³⁵ propinando alla gente «l'oppio dell'imbecillità». Quest'ultima espressione si ritrova ne *La canzone degli F.P. e degli I.M.* per indicare l'irrealtà, quello stato di ignoranza, di totale incapacità di

Certuni, ingannati dalla loro vista corta, che mostra loro soltanto la grezza e sommaria apparenza delle cose, pretendono ridurre a questa la *realtà*, e, per difendere la loro vista corta, accusano gli altri di non essere realisti, o anche peggio. Ora, un poeta onesto non deve badare a costoro, non più di quanto, poniamo, baderebbe a una mosca, la quale pretendesse che i poeti adeguassero il loro universo al suo. La realtà, difatti, è di una ricchezza inesauribile, e insospettata da molti che si proclamano *realisti*. Per dare un esempio, anche un Poe, mettiamo, è uno scrittore realista, non meno di un Flaubert», E.F. ACCROCCA, *A colloquio con Elsa Morante vincitrice dello Strega 1957*; riproposto in M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., pp. 171-172.

³¹ E. MORANTE, *Sul romanzo*, cit., p. 1506.

³² EAD., *Pro o contro la bomba atomica*, cit., p. 1542.

³³ «Nei personaggi di *La Storia* vi è ancora, nonostante la loro appartenenza a un mondo tutto terrestre e realistico, un angolo dominato dalla fiaba e dalla dilatazione leggendaria», CARLO SGORLON, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Milano, Mursia, 1972 (1988), p. 105.

³⁴ E. MORANTE, *Sul romanzo*, cit., p. 1517.

³⁵ *Ivi*, p. 1518.

ragionare, indotto dal sistema del Potere; in questa condizione, l'individuo viene corrotto e degradato, reso incapace di cogliere ancora la verità dei poeti. Allora, più che mai, il ruolo dello scrittore è ricordare all'umanità contemporanea addormentata dall'irrealtà, la verità della parola poetica, restituendola in tutta la sua luminosa semplicità. Infatti, secondo Morante, la vera opera d'arte ha la capacità di provocare nel suo destinatario un «aumento di vitalità», che i governanti trovano non congeniale e anzi scomodo per i loro interessi, preferendo perciò l'arte falsa, che predichi un «sonno senile» della ragione. Infatti, «l'apparizione, nel mondo, di una nuova verità poetica, è sempre inquietante, e sempre, nei suoi effetti, sovversiva»: ³⁶ l'arte vera propone sempre una novità, un rinnovamento del mondo, mentre i reazionari vorrebbero poterlo fissare in schemi rigidi e immutabili. Per questo disturba, e «certi dittatori, armati di eserciti e di bombe atomiche, hanno paura al cospetto di una inerme poesia, feroce solo della sua bellezza, e le vietano l'ingresso nei loro confini». ³⁷

Morante usa alcune immagini per illustrare il ruolo del poeta: la sua figura viene paragonata al «protagonista solare» del mito, che affronta i «mostri aberranti», ovvero le diverse forme con le quali si manifesta l'irrealtà, quali menzogna, violenza, oppressione, ipocrisia: lo scrittore è chiamato a «smascherare la loro irrealtà [dei mostri], col paragone della realtà, della quale appunto è venuto a portare testimonianza». ³⁸ In *Pro o contro la bomba atomica*, la scrittrice riprende questa rappresentazione, e aggiunge come ulteriore esempio l'immagine di Geppetto:

«[nel saggio *Sul romanzo*] paragonavo la funzione del romanziere-poeta a quella del protagonista solare, che nei miti affronta il drago notturno, per liberare la città atterrita. Anche se meno ottimista di allora, ripropongo la medesima immagine. Ma se qualcuno ne preferisce un'altra, meno epica e più familiare, aggiungeremo quella di Geppetto, quando mostra a Pinocchio (che ormai ha preso la sua figura finale di vera persona umana) la spoglia del burattino, miseramente rovesciata sulla sedia; e intanto gli mette davanti uno specchio, dicendogli: "Ecco, invece, quello che tu sei"». ³⁹

Nello scritto del 1959, Elsa Morante affronta anche un'altra questione, che acquista grande interesse in questo contesto, ovvero il riconoscimento che il vero poeta deve attribuire ai suoi predecessori:

«Al romanziere (più che a qualsiasi altro artista), occorre – oggi, in special modo – la consapevolezza dei percorsi compiuti prima di lui, e del punto presente dal quale lui si muove. Per trovarsi maturo alla propria scelta, il romanziere deve avere sperimentato in sé la prova comune, fino all'ultima angoscia. E deve avere assimilato in sé

³⁶ *Ivi*, p. 1519.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ EAD., *Pro o contro la bomba atomica*, cit., p. 1546.

³⁹ *Ibidem*. Nella nota introduttiva all'edizione del 1971 de *Il mondo salvato dai ragazzini* (Torino, Einaudi) si torna sullo stesso concetto: «Attraverso il disordine apparente del dramma, il poeta deve restituire continuamente agli altri la *realtà* [...] Per arrivare a scoprirla e a renderla, deve affrontare "per così dire, a occhi aperti" e senza smarrirsi, la vicenda paurosa, davanti alla quale gli altri si accecano e si perdono, arresi al caos [...] Le nostre tribù contemporanee, una dopo l'altra, si fanno suddite e schiave del regno dell'irrealtà. E la funzione dei poeti, che è di aprire la propria e l'altrui coscienza alla realtà, è oggi più che mai difficile (fino all'impossibile) eppure più che mai urgente e necessaria. Nessun poeta, oggi, può ignorare la disperata domanda, anche inconscia, degli altri viventi. Più che mai, la ragione della sua presenza nel mondo è di cercare una risposta per sé e per loro», in M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., p. 689.

le verità del passato, e la cultura dei propri contemporanei. *Avere assimilato*, però, significa un arricchimento, e non una intossicazione, o un ingorgo».40

In queste righe è condensato il pensiero morantiano riguardo il rapporto del romanziere con i suoi modelli letterari: è importante che il poeta conosca la tradizione precedente, ma questa non deve mai divenire un ostacolo alla ricerca della propria verità, bensì un aiuto in tal senso. Il romanziere scopre negli autori del passato idee e impressioni che anch'egli, nella sua esperienza quotidiana del reale, condivide e per questo si giova di un arricchimento morale. Tuttavia, la conoscenza della tradizione letteraria può portare anche a prendere le distanze da autori dei quali si disapprova il sentimento verso il reale, e che non si sentono in sintonia con il proprio pensiero. In ogni caso, Morante non rifiuta mai il confronto con i grandi scrittori del passato, che le serve come costante fonte di ispirazione, mentre nei suoi modelli trova autorevole conferma delle proprie convinzioni. In questo scritto, sembra quasi anticipare una risposta alle critiche di anacronismo che subirà *La Storia*: infatti,

«un'altra caratteristica certa, che distingue i mediocri e falsi romanzieri, è la preoccupazione – la intenzione programmatica – di apparire ai propri contemporanei, a qualsiasi costo, “nuovi”, “moderni”, “all'avanguardia”, ecc. È comprensibile, difatti, che un mediocre e falso romanziere si preoccupi di eccitare, a qualsiasi costo, la curiosità dei propri contemporanei: giacché, fuori di quella che gli offrono i suoi contemporanei, a lui non è data nessun'altra occasione di farsi leggere. Col sopravvenire di una nuova generazione – o, magari, anche soltanto della prossima stagione – la sua falsa realtà non ingannerà più nessuno».41

Il poeta vero non si cura di simili timori, consapevole di scrivere anche per le generazioni future, per chi deve ancora nascere, perché «la sua realtà è vera per sempre». Nel suo comunicare sinceramente una propria esperienza umana, lo scrittore è sempre nuovo, sempre moderno e sempre rivoluzionario, anche se non viene compreso dai suoi contemporanei, o addirittura messo a tacere.

L'ultima domanda dell'inchiesta di «Nuovi Argomenti» chiede: «Quali sono i romanzieri che preferite e perché?». Elsa Morante risponde:

«Omero; Cervantes; Stendhal; Melville; Čechov; Verga. Perché questi sei poeti, più di tutti gli altri da me conosciuti, provocano sempre in me, a frequentarli, un aumento di vitalità straordinario. Tale che, più di una volta, nel corso (ormai lunghetto) della mia vicenda, io credo di essere stata addirittura risuscitata dai morti, per la virtù loro».42

Gli autori prediletti indicati nel 1959 sono quelli che meglio incarnano l'ideale di poeta, così come viene espresso nel saggio, capaci cioè di infondere «vitalità» ai loro lettori, di indurre ad una riflessione sul vero significato della realtà e sull'inganno della Storia e del Potere. Gli scritti di questi autori sono infatti documentati nella biblioteca morantiana. Per comprendere il rapporto della scrittrice con gli autori del passato, è interessante sapere che Elsa Morante ha proceduto a catalogare i propri libri in una rubrica manoscritta, dove sono riportati oltre novecento titoli, ripartiti in ordine alfabetico per autore e/o per

40 E. MORANTE, *Sul romanzo*, cit., p. 1506.

41 *Ivi*, p. 1510.

42 *Ivi*, p. 1520.

soggetto, realizzata probabilmente sul finire degli anni Cinquanta.⁴³ Oltre ad essere rilevante in termini di vastità, il catalogo si distingue anche per la varietà degli autori e degli argomenti presenti: dalla danza, alla pittura, dai gatti ai tappeti, alla musica, all'arte e all'arredamento. Si evince come Elsa Morante fosse una lettrice onnivora e un'amante dell'arte in tutte le sue forme; ricercava perciò la verità che l'arte poteva darle tramite gli autori di ogni tempo e tramite ogni tipo di espressione culturale. Dalla rubrica emergono i suoi molteplici interessi: dai miti della Grecia antica, riscoperti poi negli anni de *La Storia* con la mediazione di Simone Weil, al poema cavalleresco moderno, ai grandi romanzi dell'ottocento realista, specie Stendhal. Importanti sono anche i suoi libri di poesia: le piacevano particolarmente Rimbaud, Penna e Saba, il suo poeta prediletto, al quale dedicò anche un articolo, *Il poeta di tutta la vita*.⁴⁴ Nel catalogo compaiono anche grandi volumi di libri illustrati di celebri pittori, da Caravaggio e Rembrandt, da Bellini a Manet, ma si appassionerà anche al Beato Angelico negli anni de *La Storia*, e seguiva gli artisti suoi contemporanei come Renato Guttuso e l'amato Bill Morrow. Sappiamo che apprezzava molto anche la musica classica, e Mozart più di ogni altro;⁴⁵ è documentata anche la sua ricca discoteca, che esclude tuttavia la musica leggera, da lei mal tollerata. Addirittura, nella rubrica si trova testimonianza di ulteriori settori di interesse, quali letture orientali e mistiche, affrontate in particolar modo negli anni de *Il mondo salvato dai ragazzini*, ma anche scritti filosofici, come quelli spinoziani e weiliani, fondamentali punti di riferimento per *La Storia*,⁴⁶ e studi psicologici (Freud e Jung), antropologici (De Martino) e sulla relatività (Einstein). In merito ai modelli letterari di Elsa Morante e al suo rapporto con essi, Giuliana Zagra ritiene che possa leggersi in chiave autobiografica un passo de *L'isola di Arturo*:

«Si trattava, per lo più, di opere classiche, o di genere scolastico o istruttivo, atlanti e vocabolari, testi di storia, poemi, romanzi, tragedie e raccolte di versi, e traduzioni di lavori famosi. Escludendo i testi per me incomprensibili (scritti in tedesco o in latino, o in greco) io questi libri, li lessi e li studiai tutti; e certuni, i miei preferiti, li ho riletti tante volte, che ancora oggi li ricordo quasi a memoria. Fra i molti insegnamenti, poi, che ricevevo dalle mie letture, spontaneamente io sceglievo i più affascinanti, e cioè quegli insegnamenti che rispondevano meglio al mio sentimento della vita».⁴⁷

⁴³ Cfr. LAURA DESIDERI, *I libri di Elsa*, in G. ZAGRA, S. BUTTÒ (a cura di), *Le stanze di Elsa*, cit., pp. 77-85.

⁴⁴ E. MORANTE, *Il poeta di tutta la vita*, in EAD., *Opere*, vol. II, cit., pp. 1487-1493. L'articolo comparve sul notiziario Einaudi dell'aprile 1957, in occasione di una ristampa del *Canzoniere*; riproposto poi con una piccola aggiunta sul settimanale «Il Punto» del 31 agosto 1957, in occasione della morte del poeta.

⁴⁵ «A volte, con una sensazione di gelo e di raccapriccio, io mi domando quale sarebbe stata, poi, in seguito, la mia esistenza se (per qualche mia degenerazione culturale o per qualche gioco sadico della sorte) io avessi seguito a ignorare per sempre, fino alla fine, l'autore W.A.M. Ahi, come sarei cresciuta male! Quale personaggio ridicolo, insensato, ignorante e deforme io sarei stata! Davvero quel poco di civiltà che ho imparato da quando vivo, io, in massima parte, l'ho imparata da W.A.M. Da lui, sì, in massima parte; ma in parte, anche da qualcun altro: per esempio, da Henry Beyle (detto Stendhal), e da Umberto Saba...», *Cronologia*, in E. MORANTE, *Opere*, vol. I, cit., pp. LXXI-LXXII.

⁴⁶ «A un certo punto della sua vita, nutrita com'era di testi e di filosofie orientali, Elsa diventò debitrice, molto debitrice alla teologia dei quaderni di Marsiglia [...] Le note, le glosse, i margini dei *Cahiers* fitti di richiami segnalano una frequentazione vorace. I libri sono consunti, sfasciati dall'uso», CESARE GARBOLI, *Il gioco segreto*, Milano, Adelphi, 1995, pp. 210-211, in *Le stanze di Elsa*, cit., p. 82.

«La componente filosofica nella formazione culturale di Elsa Morante è da registrare come fatto importante e singolare, perché non è consueto ritrovarla in pari misura fra gli scrittori italiani del Novecento», CONCETTA D'ANGELI, *Leggere Elsa Morante: «La Storia», «Araceli» e «Il mondo salvato dai ragazzini»*, Roma, Carocci, 2003, p. 12.

⁴⁷ E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, in EAD., *Opere*, vol. I, cit., pp. 978-979.

Per Morante il rapporto con i modelli era di tipo dialettico: da essi ricavava utili riferimenti e spunti di riflessione da sviluppare nei suoi lavori, rielaborandoli secondo la sua prospettiva personale e il suo gusto estetico; ma anche, in alcuni casi, criticava i testi, non condividendo le idee espresse o il punto di vista. Lo si evince guardando ai suoi volumi, che sono stati scoperti riccamente sottolineati e, in alcuni casi, anche annotati con risposte ai passaggi del testo, come se la scrittrice dialogasse personalmente con l'autore.⁴⁸ Sappiamo che Elsa amava segnare i suoi libri preferiti, con asterischi e stelle di Davide, usando penne colorate, piegare gli angoli, postillarli, e approvi la propria firma, come se leggendo i libri intrattenesse una conversazione con i rispettivi poeti. Il rapporto con i suoi autori prediletti dovette essere di tipo esclusivo e personale: «i suoi “classici”, cercati nelle pagine dei libri o nei paratesti dei quaderni, si mostrano come alleati più che maestri, compagni notturni che sembrano bisbigliare versi, rivelare “viste improvvisate” di cui rimane traccia nelle citazioni trascritte nei quaderni e nelle pagine dei libri».⁴⁹ Infatti, quando Morante allestì lo studio fuori casa in via Archimede, nei primi anni Cinquanta, pose alle pareti i volti dei suoi autori più amati, come fossero una sorta di protettori e di ispiratori per il suo lavoro, a guidarla e consigliarla nella stesura delle opere. Sappiamo che lei stessa realizzò un grande *collage*, oggi conservato nella *Stanza di Elsa*, che appese dietro la scrivania, composto con le immagini dei volti degli autori prediletti, e lei bambina, a cavallo di un leone, fra di loro, come si trattasse di un universo poetico cui fare riferimento.

Di questi autori si trovano poi richiami più o meno espliciti nelle opere morantiane. Monica Zanardo parla di «saturazione letteraria» quale elemento caratterizzante la scrittura di Morante, proprio perché una particolarità del suo lavoro poetico consiste nel riuso e nella rielaborazione delle fonti letterarie precedenti. La scrittrice era certo consapevole che la propria arte intraprendesse una strada singolare, in continuo dialogo con i propri modelli, e in una posizione di attento interesse, ma anche di sfiducia, verso molte correnti di pensiero contemporanee. Del resto, come si è visto, si è sempre mostrata estranea alle mode letterarie, così come ai salotti delle élite intellettuali; il suo percorso l'ha portata a prendere le distanze sia dalla temperie neorealista nel dopoguerra, sia, tanto più, dai movimenti di avanguardia negli anni Sessanta,⁵⁰ verso i quali ha sempre mostrato un certo scetticismo, non condividendone le premesse.

⁴⁸ Per *La Storia*, si vedano per esempio gli appunti di Elsa su volumi quali il *Manifesto del partito comunista* di Marx ed Engels, *Storia degli Ebrei italiani sotto il fascismo* di De Felice o *16 ottobre 1943* di Debenedetti. Cfr. MONICA ZANARDO, *Nella biblioteca della «Storia» di Elsa Morante*, in «Strumenti Critici», a. XXX, n. 2, maggio-agosto 2015, pp. 251-266. Questo procedimento riguardava anche autori più noti e «classici». Zagra nota come «dalla relazione tra biblioteca e archivio emerge il dialogo che la scrittrice intrattiene con gli autori che vengono evidenziati in varie forme nei manoscritti e nelle pagine dei libri: Alighieri, Aurobindo, Baudelaire, Büchner, Checov, Cervantes, Cvetaeva, Debenedetti, Dickens, Dickinson, Dostoevskij, Einstein, Eliot, Fenoglio, Gandhi, Kafka, Majakovskij, Melville, Montale, Omero, Penna, Proust, Rimbaud, Saba, Saffo, Shakespeare, Sofocle, Stendhal, Tanizachi, Dylan Thomas, Verga, Weil, Zeami», G. ZAGRA, *La tela favolosa*, cit., p. 110.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 109-110.

⁵⁰ Nel saggio *Sul romanzo* Elsa Morante mostra una certa diffidenza anche per l'école du regard. «Quanto alla *realtà puramente visiva* predicata da una giovane scuola francese odierna (detta, se non mi sbaglio, *du regard*) [...] la sua tesi programmatica, così come è enunciata nella presente inchiesta, mi ispira qualche perplessità. Mi domando, difatti, per chi possa darsi mai una *realtà puramente visiva*, se non per una macchina fotografica; e in nome di quale “valore di verità” l'organismo, tutto altrimenti

Nella conferenza *Pro o contro la bomba atomica*, rivela anzi che scelte non convenzionali come la sua, non saranno apprezzate dalla maggioranza delle persone: «si adopereranno a fargli apparire la sua differenza dal sistema come un tradimento, o una colpa, o una immoralità, o un moralismo, o una insufficienza. Andranno dicendo, per esempio, che non è moderno».⁵¹ Morante era consapevole che la sua arte sarebbe stata additata da alcuni come anacronistica, o comunque frantesa, nonostante la pubblicazione de *La Storia* fosse ancora lontana. L'originalità del pensiero della scrittrice, il suo essere non convenzionale rispetto alle aspettative del suo tempo

«trova la sua origine proprio nell'atteggiamento insieme umile e aggressivo mantenuto verso il passato culturale e nel modo, non puntiglioso ma padronale, di comportarsi verso la tradizione: un modo fatto di libertà, spregiudicatezza, competenza, ma anche di ammirazione, e di orgoglio di appartenere a quella tradizione, e di riconoscersi».⁵²

L'autonomia che Elsa Morante ha sempre richiesto e difeso per la sua opera rispetto alle tendenze dominanti è anche autonomia di poter accedere liberamente al serbatoio dei suoi autori, poeti, e filosofi di riferimento, per recuperarne in modo nuovo e particolare temi, idee e episodi.

Dalle dichiarazioni esplicite della scrittrice e da una scorsa ai libri principali impiegati per la stesura de *La Storia* non trapela il nome di Manzoni. Pertanto, l'autore milanese non vi compare come riferimento esplicito. Tuttavia, bisogna ricordare che la formazione di Elsa Morante si svolse attraverso un percorso di studi superiori piuttosto regolare, di indirizzo classico, con la frequentazione dei licei romani Visconti e Mamiani, e il conseguimento la maturità classica nel 1930 con il massimo dei voti. Da ciò si desume che la cultura letteraria della scrittrice dovette essere inizialmente quella usuale proposta dai programmi scolastici; sicuramente in quel periodo di formazione incontrò anche la figura di Manzoni, autore canonico per eccellenza. Erano gli anni del fascismo, nei quali tra l'altro l'immagine dello scrittore milanese godette di una certa rivalutazione, dopo i primi decenni del secolo, più attenti alle esigenze di rinnovamento della letteratura. Riviste come «La Ronda», tollerata dal regime, recuperavano i modelli più illustri della tradizione passata, per promuovere quel «ritorno all'ordine» auspicato dopo le novità avanguardistiche. La fondazione del Centro nazionale di studi manzoniani, nel 1937, favorita da Gentile, che lo dirigerà fino alla morte, è la conseguenza di questa rinnovata centralità data all'opera manzoniana e all'impegno dello scrittore, visto come «antesignano della nuova Italia»;⁵³ sarà questa istituzione ad

articolato e complesso, di un romanziere, debba costringersi a imitare il lavoro di un povero meccanismo ottico di bottega», E. MORANTE, *Sul romanzo*, cit., p. 1509.

⁵¹ EAD., *Pro o contro la bomba atomica*, cit., p. 1549.

⁵² C. D'ANGELI, *Leggere Elsa Morante*, cit., p. 13.

⁵³ «Il Manzoni aveva detto la parola che veniva su dal petto delle giovani generazioni italiane; e si trovò a un tratto, senz'esserselo proposto, ad essere il maestro e l'antesignano della nuova Italia: dell'Italia che cominciava a guardarsi dentro, nella coscienza, e a prendere la vita sul serio; dell'Italia del Risorgimento. Lo vedrà chiaramente e lo proclamerà nel '38 il filosofo, che sarà la maggior voce del Risorgimento italiano: Vincenzo Gioberti», GIOVANNI GENTILE, *prefazione* a MARINO PARENTI, *Bibliografia manzoniana*, vol. I, Firenze, Sansoni, 1936, p. IX; riferimento all'indirizzo: <http://www.treccani.it/enciclopedia/gentile-manzoni-e-leopardi_%28Croce-e-Gentile%29/>.

impostare un piano dell'edizione completa delle opere di Manzoni e a favorire lo sviluppo di una serie di studi critici attorno al grande autore.⁵⁴

Per certo, sappiamo che Elsa Morante aveva molto ammirato *I Promessi sposi* negli anni giovanili della formazione. Vi è infatti un esplicito riferimento in uno scritto, oggi indicato come *Diario 1938*, ma che originariamente era titolato *Lettere ad Antonio*.

«Rileggo in questi giorni i Promessi Sposi. Che atmosfera misteriosamente gentile e solenne, che aria pura, che compagnia veramente aristocratica quella dei capolavori! Si sente veramente la *razza*, il dono indicibile in ogni pagina in ogni parola. Da dove viene? In che cielo si trova? Attraverso che dolori, che gioie si può raggiungere? Felice chi lo ha avuto».⁵⁵

Da questo appunto traspare come Morante mostrasse grande apprezzamento per questo testo, tanto da annoverarlo nella schiera dei capolavori, abitante di una sorta di iperuranio letterario «gentile e solenne», quasi inaccessibile per il suo eccezionale valore. Pur espresso in termini enfaticanti, il giudizio morantiano di ammirazione nei confronti dei *Promessi sposi* vi compare in modo palese. Negli anni successivi, il nome dell'autore milanese non viene più esplicitamente citato da Morante, ma è chiaro che il suo insegnamento è stato introiettato dalla scrittrice.

Quando viene pubblicata *La Storia*, era trascorso appena un anno dalle celebrazioni per il centenario dalla morte di Alessandro Manzoni, che avevano visto comparire pubblicazioni e interventi in riviste e giornali. Il mondo intellettuale era stato chiamato a confrontarsi ancora una volta con l'autore dei *Promessi sposi*, che si mostrava come imprescindibile raffronto. Per esempio, la rivista «Italianistica» aveva promosso una discussione sotto forma di referendum, nella quale sono state poste alcune domande a narratori e poeti contemporanei, così da offrire una documentazione del rapporto odierno tra attualità e tradizione, specie nei confronti di Manzoni. Generalmente, si riconosceva una presenza sotterranea dell'autore nella letteratura contemporanea, la presenza che è propria di uno scrittore ormai annoverato tra i classici e che occupa tanto spazio nei programmi scolastici, rappresentando un necessario incontro nella formazione individuale. Ma per quanto riguarda una ripresa diretta degli elementi e delle idee dei *Promessi sposi*, il giudizio è più scettico, in quanto si ritiene che gli anni Settanta siano troppo distanti dal mondo in cui Manzoni viveva, per cui sarebbe improponibile riportarne in auge il pensiero e le tecniche

⁵⁴ Per la fortuna critica di Manzoni cfr. RENZO NEGRI, *Manzoni diverso*, Milano, Marzorati, 1976, in particolare il capitolo *Manzoni e gli scrittori d'oggi*, pp. 171-203. Manzoni, nonostante il riconoscimento di grande autore del canone letterario italiano, non ha sempre goduto di una costante fortuna critica presso i suoi successori, forse anche a causa della sua imposizione come autore scolastico. Generalmente parlando, si può dire che incontrò nella sua epoca entusiasti seguaci della sua opera e numerosi imitatori (Tommaso Grossi, D'Azeglio, Cantù, Carcano), mentre negli ultimi decenni del secolo l'ammirazione declinò e anche la potenza ispiratrice della sua opera per generare creazioni nuove, forse per l'insofferenza nei confronti dei suoi molti imitatori, forse perché percepita come legata ad una temperie, quella risorgimentale, che presto si avvertì come lontana dalla nuova Italia unificata. Dai primi del Novecento alla prima guerra mondiale si giunse a un ulteriore declino, mentre la scena culturale veniva colmata dal proposito di rinnovamento dei futuristi, dalla retorica dannunziana, dalla poesia intimistica dei crepuscolari e dal frammentismo vociano. Sono comunque da annoverare autorevoli eccezioni, quali Verga, Pascoli o Saba, che espressero la loro ammirazione nei confronti dei *Promessi sposi* manzoniani.

⁵⁵ E. MORANTE, *Lettere ad Antonio*, cit., p. 1620.

narrative, quali il modo di indagare i personaggi, la morale ferma, la fiducia nelle istituzioni, il periodare calibrato e ponderato, il sostenere alcuni valori e principi. Nella società degli anni Settanta, all'epoca de *La Storia*, l'accostamento ai *Promessi sposi* si svolgeva soprattutto secondo tre linee di analisi: una visione in chiave strutturalista, un'esaltazione della componente più torbida del romanzo e una riflessione sul successo limitato del testo nel panorama europeo.⁵⁶ Inoltre, va sottolineato come in quegli anni molta parte del mondo intellettuale di sinistra fosse influenzata dall'interpretazione gramsciana dei *Promessi sposi*,⁵⁷ anche la stessa premessa moraviana all'edizione del 1960 del romanzo manzoniano.⁵⁸

Poiché Elsa Morante ha impostato il proprio rapporto con i classici in modo peculiare e indipendente dai condizionamenti della critica dominante, è lecito presumere che abbia continuato ad apprezzare *I Promessi sposi* e che il suo giudizio non fosse cambiato negli anni di stesura de *La Storia*. Tuttavia, questo non implica alcun tentativo di riproposizione di valori manzoniani o di ripresa di modalità narrative tipicamente ottocentesche. Ad avvicinare questo romanzo ai *Promessi sposi* sono alcuni ambiti di ricerca e alcune scelte narrative, quali, per esempio, la predilezione per le piccole vicende degli umili, il tentativo di conciliare la *Storia* con l'invenzione, il racconto in terza persona degli eventi, la critica verso un potere che opprime e che pratica ingiustizie, la volontà di testimoniare il proprio messaggio ad un vasto pubblico in un linguaggio semplice. Si tratta, del resto, dei principali motivi per i quali il nome di Manzoni è stato subito accostato a *La Storia*, al tempo della sua pubblicazione. Tuttavia, è possibile affermare che:

⁵⁶ Renzo Negri, così riassume le linee di approccio ai *Promessi sposi* negli anni Settanta, quando scrive il saggio *Manzoni diverso*: «Quanto ai *Promessi sposi*, la fruizione si è decisamente spostata su tre prospettive, e tutte prescindono (è il più grave limite dell'attuale stagione) dall'afflato religioso del romanzo. La prima consiste nella rivendicazione del posto che gli compete nel quadro del romanzo europeo, o per dir meglio, nel rimettervelo, in quel "giro" letterario dal quale rimane inspiegabilmente esiliato [...] La seconda è la valorizzazione di ciò che abbiamo più volte chiamato la zona o l'aspetto "infernale" dei *Promessi sposi*, cioè per intenderci Gertrude e i tre flagelli biblici, fame, guerra e peste, senza di che il romanzo prede quell'aria di *souplesse*, idilliaca e bonaria, un po' parrocchiale, che piaceva una volta e che adesso molti hanno in gran dispetto. (Si noterà che in parallelo è variata l'immagine umana e somatica del Manzoni, visto nelle ultime biografie – talora al di là di ogni buon gusto e buon senso – come un nevrotico angosciato, e si sono svalutati i suoi personaggi più pieni e cordiali.) La terza prospettiva pone i quesiti ai quali ci portano l'età tecnologica, il *novus ordo* strutturalistico e la superfetazione della problematica narrativa. Ieri davanti ai *Promessi sposi* ci si domandava, critici e scrittori: è poesia o oratoria? In quale rapporto stanno poesia e storia, poesia e fede? Quali le pagine migliori, i temi, i motivi fondamentali, i personaggi meglio riusciti? Oggi invece ci si domanda: com'è fatto? Come "funziona"? In che modo il tutto spiega le parti? È romanzo o poema? Dove risiede la sua atipicità? E in che misura risponde alla nostra idea di ciò che è o dovrebbe essere un "messaggio"? *I promessi sposi* diventa il palinsesto di tutti i significati aperti all'artista narrativo». R. NEGRI, *Manzoni diverso*, cit., pp. 202-203.

⁵⁷ Un filone della critica di ispirazione marxista, riferitasi specialmente al pensiero gramsciano, osserva che l'atteggiamento di Manzoni nei confronti degli umili, che pure elegge a protagonisti del romanzo, è di tipo paternalistico e distaccato. Gramsci infatti, aveva considerato il rapporto di Manzoni con il popolo non di tipo «popolare-nazionale», ma «aristocratico». In tal senso *I Promessi sposi* sarebbero più un «libro di devozione» che non «un'epopea popolare». In relazione all'atteggiamento psicologico di Manzoni verso i singoli personaggi del popolo, Gramsci scrive: «questo atteggiamento è nettamente di casta pur nella sua forma religiosa cattolica; i popolani, per il Manzoni, non hanno "vita interiore", non hanno personalità morale profonda; essi sono "animali" e il Manzoni è "benevolo" verso di loro proprio della benevolenza di una cattolica società di protezione degli animali. [...] L'atteggiamento del Manzoni verso i suoi popolani è l'atteggiamento della Chiesa Cattolica verso il popolo: di condiscendente benevolenza, non di medesimezza umana». ANTONIO GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Roma, Editori riuniti, 1996, p. 133; si fa riferimento all'edizione digitalizzata: <https://www.liberliber.it/mediateca/libri/g/gramsci/letteratura_e_vita_nazionale/pdf/gramsci_letteratura_e_vita_nazionale.pdf>.

⁵⁸ Moravia si occupa dei *Promessi sposi* nell'*Introduzione* a lui affidata per l'edizione einaudiana dell'opera, edita nel 1960 e corredata delle illustrazioni di Renato Guttuso.

«Non esiste un filo diretto tra *La storia* e *I promessi sposi*, non tanto a livello di reminescenze letterarie, che ci sono e non poche, [...] quanto per le diverse e inconciliabili premesse di poetica e di ideologia, per il modo di risolvere la tecnica del romanzo e d'impostare il rapporto tra storia e invenzione».⁵⁹

Le «reminescenze letterarie» di cui parla Venturi riguardano principalmente i due episodi che la critica considera mutuati a vario titolo dai *Promessi sposi*, il discorso di Davide all'osteria e l'assalto al camion tedesco di farina. Ciò nonostante, ne *La Storia* in generale, l'influenza manzoniana compare in misura sommessata; è certo presente, ma come un'eco di fondo, propria di un modello letterario acquisito in giovinezza, e in quella stagione particolarmente apprezzato, ma successivamente non più dichiaratamente riconosciuto. Il richiamo a Manzoni e ai grandi modelli letterari attestati nella biblioteca della scrittrice è frequentemente messo in atto negli studi relativi a *La Storia*, ed è autorizzato dalla modalità stessa della scrittura morantiana:

«Se la critica si è esercitata spesso – nei confronti dei romanzi di Elsa Morante – nella ricerca delle fonti e dei prestiti, ciò si deve all'intrinseca natura dei testi morantiani: che si tratti di reminescenze consapevoli o meno, infatti, è una percezione comune quella – attraversando i romanzi di Elsa Morante – di un'aria di famiglia, di una parentela letteraria con tutta la grande letteratura europea, specie tardo-ottocentesca e primo-novecentesca. Lontana dagli avanguardismi e dalle scuole, Elsa Morante vuole percepirsi un classico, e in ciò risiede la peculiarità della sua narrativa».⁶⁰

Sebbene vada riconosciuto questo tessuto iper-letterario della prosa morantiana, bisogna sempre frapporre una congiunzione avversativa nel dialogo tra Morante e i propri classici: per esempio «*La Storia* è un romanzo di impianto manzoniano (*ma* non è un romanzo storico *tout-court* ed esclude la provvidenza)».⁶¹ Si può parlare in questo senso di «saturazione letteraria», perché il lavoro di Morante, grande lettrice ma anche interprete originale, è stato quello di contaminare i suoi scritti con una molteplicità di spunti provenienti da diversa origine. Con questo procedimento ha conferito agli elementi presi in prestito un nuovo significato, collocandoli in un diverso contesto, in alcuni casi anche con un'impronta ironica o parodica. In questa prospettiva vanno intesi gli elementi tradizionali del testo, dall'uso del narratore onnisciente alla riproposizione di scene di manzoniana memoria.

Tuttavia, per questa molteplicità di riferimenti, risulta difficile considerare la narrativa morantiana, e *La Storia* in particolare, come erede di un certo stile letterario o di un determinato autore; tracciare genealogie troppo lineari è rischioso. È più corretto ammettere che Manzoni figura tra i molti autori che hanno funto da punto di riferimento per la stesura del *La Storia*, senza pretendere con questo di vedervi tentativi anacronistici di riproposizione di espedienti letterari ormai desueti, come è stato affermato. Del resto, Morante è ben consapevole che un buon romanzo è sempre espressione del suo tempo e riflette l'epoca storica nella quale è stato composto; non potrebbe essere altrimenti, poiché l'autore ricerca la verità della poesia agendo all'interno di una determinata situazione contingente, che inevitabilmente lo condiziona,

⁵⁹ GIANNI VENTURI, *Morante*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, pp. 113-114.

⁶⁰ M. ZANARDO, *Nella biblioteca della «Storia» di Elsa Morante*, cit., pp. 251-252.

⁶¹ *Ivi*, p. 252.

anche quando si trova a comporre un romanzo storico. Nel saggio *Sul romanzo*, si porta proprio l'esempio dei *Promessi sposi* in tal senso: Manzoni, pur collocando la sua vicenda nella Lombardia all'epoca dei lanzichenecci, «presenta una perfetta immagine dell'Ottocento italiano». Le verità che Manzoni comunica sono quelle che egli personalmente ha vissuto come uomo dell'Ottocento, come nobile milanese della sua epoca e «il valore autentico di un romanzo sta tutto nella capacità del “vero poeta” di rendere perennemente riconoscibile la verità sovrastorica nella rappresentazione storica di un evento, anche se questo è, di fatto, il più effimero che si possa dare»,⁶² come, per esempio, la «giornata del proprio gatto».

Nella scrittura morantiana, è necessario evitare di evidenziare eccessivamente l'influenza di alcuni autori a discapito di altri, pur presenti all'interno del testo. Dietro *La Storia* si avverte certo la presenza di Manzoni, ma compaiono anche Dostoevskij, Weil, Platone, Spinoza, Gramsci, Dante, le letture mistiche e orientali conosciute in quegli anni. Questi riferimenti sono a volte più palesi, come nella citazione di alcuni versi del *Paradiso* dantesco o nell'enunciazione del *Deus sive natura* spinoziano, altre volte invece vanno ricercati con maggiore attenzione, come ad esempio la rielaborazione di alcuni passaggi dei *Cahiers* weiliani nel discorso di Davide. Si può dire che l'accostamento a *La Storia* può avvenire secondo livelli di lettura differenti: quello del lettore colto, che riesce a cogliere i rimandi letterari dei quali il testo è intriso, apprezzando anche lo spessore culturale del romanzo e la vasta formazione intellettuale della sua autrice, ma anche quello del più ampio pubblico, poiché idealmente il romanzo vuole parlare a tutti, anche al lettore meno erudito. È necessario però in ogni caso liberarsi dai condizionamenti esterni e lasciarsi guidare dalla voce narrante alla ricerca della verità poetica, nascosta dietro la realtà delle cose.

⁶² M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., p. 203.

Capitolo III: Le carte de *La Storia*, le fonti e i rapporti con il romanzo storico

Nel corso degli anni Sessanta, Elsa Morante forse avvertì che era giunto il momento di cimentarsi in quel «romanzo nazionale storico», del quale aveva parlato anche nell'articolo *Sul romanzo*. Alla domanda dell'inchiesta di «Nuovi Argomenti», «credete alla possibilità di un romanzo nazionale storico? Ossia nel quale in qualche modo siano rappresentati i fatti d'Italia, recenti o meno recenti. Credete che sia possibile, in altri termini, ricostruire vicende e destini che non siano puramente individuali? E fuori del tempo "storico"?», Morante aveva auspicato il realizzarsi di tale possibilità anche nel presente:

«Gli avvenimenti storici, anche contemporanei, hanno offerto, in passato, ricchi valori simbolici ai poeti [...] E Dio volesse che certi atroci fenomeni storici del nostro secolo potessero già oggi proporsi a qualche poeta come simboli di verità spiegate, da rendersi in un valore poetico senza fine per noi contemporanei e per gli altri. Così, non si dovrebbe nemmeno escludere la possibilità, oggi, di un "romanzo nazionale storico" contemporaneo. Rimane solo da sapere se il valore di simboli quali "nazione", e simili, non sia stato, ai nostri giorni, compromesso, o sostituito da altri valori».¹

Che *La Storia* possa definirsi a pieno titolo un «romanzo nazionale storico» è una questione alquanto controversa, in particolar modo appunto per il significato che si attribuisce al concetto di «nazione», negli anni Settanta non più paragonabile a quello ottocentesco, che aveva visto il fiorire del romanzo di tipo storico, sullo sfondo delle rivendicazioni patriottiche di diversi paesi fuori e dentro l'Europa. Tuttavia, per certo va riconosciuto che con *La Storia* la scrittrice abbia ricercato la propria verità poetica, scopo dell'arte, prendendo le mosse proprio dagli «atroci fenomeni storici» contemporanei, così come aveva indicato nella dichiarazione; la Seconda guerra mondiale, a trent'anni della sua conclusione, era un evento ancora vivamente impresso nella mente degli italiani. Ricostruire un tratto di memoria collettiva, non solo del nostro Paese, ma del mondo intero, dando spazio agli umili e alle vittime, è il progetto su cui si fonda questo romanzo.

La Storia rientra nella seconda fase della produzione morantiana; infatti, solitamente le opere della scrittrice vengono ripartite in due periodi temporali distinti, che corrispondono alla suddivisione dei due volumi della collana «Meridiani», che raccolgono tutta l'opera. La seconda fase si apre dopo il momento di crisi succeduto alla morte dell'amato pittore Bill Morrow, nel 1962. In quello stesso anno avviene per Morante la separazione dal marito; dal 1965 la scrittrice torna stabilmente ad abitare e lavorare nell'appartamento di via dell'Oca, abbandonando lo studio separato in via del Babuino. Lì, come ricordato sopra, darà vita alle sue ultime opere, inaugurando questo secondo periodo con la raccolta poetica *Il mondo salvato dai ragazzini*. La nuova fase della produzione morantiana presenta più marcati caratteri di impegno sociale e politico, accogliendo quella tendenza diffusa negli anni Sessanta e Settanta, che voleva l'intellettuale attivo e partecipe nei confronti dei problemi della contemporaneità. La stessa

¹ E. MORANTE, *Sul romanzo*, cit., p. 1512.

esposizione pubblica nel caso Braibanti e la raccolta del *Mondo salvato dai ragazzini*, ma anche scritti inediti oggi conosciuti come il *Piccolo Manifesto dei Comunisti* e la *Lettera alle Brigate Rosse*,² sono documenti che testimoniano la posizione dell'autrice nei confronti delle rivendicazioni giovanili del tempo, del terrorismo, della libertà di pensiero e della possibilità di rinnovamento sociale.

Per meglio comprendere l'impianto ideologico che soggiace a *La Storia*, è necessario accennare brevemente al metodo di lavoro di Elsa Morante, ricorrendo agli studi recenti compiuti in merito ai manoscritti, che consentono di entrare nel suo laboratorio di scrittura, e di avere accesso ad informazioni prima precluse, ma utili all'interpretazione delle opere. Infatti, nel caso dell'autrice romana, si dispone di una eccezionale documentazione d'archivio. Elsa Morante lasciò in eredità i propri manoscritti a Carlo Cecchi, Daniele Morante, Tonino Ricchezza e Lucia Mansi, esprimendo la volontà che alla sua morte fossero donati alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Sono stati acquisiti progressivamente, in varie *tranche*, a partire dal 1989; oggi sono stati sottoposti ad un'accurata schedatura e catalogazione: Giuliana Zagra, che è stata la prima studiosa ad approcciarsi alla sistemazione delle carte, riconosce l'eccezionalità del caso: «l'archivio di Elsa Morante costituisce una delle raccolte documentarie di autore novecentesco tra le più complete che si possano reperire nelle istituzioni italiane».³ Non è comune che un unico ente sia detentore del lascito di uno scrittore, né che ne possieda un materiale così ampio e riguardante tutto l'arco della sua vita, dalle lettere, alla biblioteca personale, alla discoteca, ai quadri e perfino agli oggetti e al mobilio dello studio privato.⁴

Dall'analisi dei manoscritti de *La Storia* è stato possibile per gli studiosi delineare il metodo di lavoro di Morante, e anche ricostruire le fonti impiegate per la composizione del romanzo, nonché l'articolata gestazione dell'opera, frutto di un lavoro continuato per diversi anni, evolvendo e modificando progressivamente l'idea originale, ovvero il romanzo incompiuto *Senza i conforti della religione*. Dalla lettura

² Il *Piccolo Manifesto dei Comunisti (senza classe né partito)* fu ritrovato da Carlo Cecchi e Cesare Garboli tra le carte morantiane. Probabilmente fu scritto attorno al 1970; viene pubblicato per la prima volta in «Linea d'ombra», n. 30, settembre 1988. La *Lettera alla Brigate Rosse* è invece datata 20 marzo 1978 ed è uno scritto incompiuto, pubblicato su «Paragone», n. 7 (456), 1988. Entrambi i testi si trovano in: E. MORANTE, *Piccolo Manifesto dei Comunisti (senza classe né partito), Lettera alle Brigate Rosse*, Roma, Nottetempo, 2004.

³ G. ZAGRA, *La tela favolosa*, cit., p. 29.

⁴ I primi manoscritti morantiani sono stati acquisiti dalla BNCR nel 1989, ma il lavoro di catalogazione cominciò qualche anno dopo, nel 1993. Si tratta della prima *tranche* dell'archivio, collocata nel fondo denominato Vittorio Emanuele (V.E.) e comprendente le carte dei quattro romanzi della scrittrice e del *Mondo salvato dai ragazzini*. Dopo la mostra *Le stanze di Elsa*, tenutasi nel 2006, a cura di Giuliana Zagra e Simonetta Buttò, da cui il catalogo omonimo già citato, la biblioteca ha acquisito anche parte dei volumi della biblioteca morantiana e una seconda *tranche* dell'archivio, oggi collocata nel fondo A.R.C. (Autografi, Raccolte e Carteggi), comprendente anche documenti che testimoniano i rapporti di Elsa Morante con il cinema, le carte di *Alibi* e quelle del romanzo incompiuto *Senza i conforti della religione*, fondamentale per la genesi de *La Storia*. Questi manoscritti sono stati esposti in una seconda mostra, nel 2012, in occasione del centenario della nascita dell'autrice, dal titolo *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia*, anch'essa poi ha prodotto il rispettivo catalogo: G. ZAGRA (a cura di), *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia: Inediti e ritrovati dall'archivio di Elsa Morante* = Catalogo della mostra (Roma, 26 ottobre 2012-2 marzo 2013), Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 2012. È avvenuta poi una terza donazione nel 2013 che ha portato alla luce il materiale epistolare raccolto da Daniele Morante. Nel 2015 Carlo Cecchi ha donato alla BNCR un'altra corposa sezione della biblioteca morantiana, la discografia e parte dell'arredo originale dello studio della scrittrice. Quest'ultima acquisizione ha reso possibile l'allestimento permanente de *La stanza di Elsa* nel museo della Biblioteca *Spazi900*, a cura di Giuliana Zagra.

della versione definitiva de *La Storia* non è possibile apprezzare pienamente il meticoloso lavoro di assemblaggio, sistemazione e riutilizzo di diversi scritti, né la precisione usata nella costruzione del romanzo e la profondità di riflessioni che vi soggiace.

Elsa Morante curava con grandissima accuratezza e scrupolo le proprie carte; gli studiosi dell'archivio hanno avuto la sensazione che la scrittrice l'avesse pensato per essere tramandato ai posteri. Infatti, vi si trovano indicazioni precise, datazioni, chiavi interpretative, rimandi, e anche dissimulazione di alcuni documenti, come per voler guidare, o depistare, i ricercatori. Del resto, Morante era stata contattata già nel 1970 dal direttore della BNCR, Emidio Cerulli, per la disponibilità di donare i propri manoscritti alla biblioteca, al tempo in via di trasferimento nella nuova sede di Castro Pretorio. Non è ipotesi da escludere che una certa sistemazione del proprio archivio fosse stata realizzata anche pensando ai futuri interventi di indagine.⁵

Il complesso delle carte manoscritte de *La Storia* è costituito da quattro quaderni formato album relativi alla prima stesura (più uno di prove annullate), significativamente dello stesso tipo di quelli impiegati per *Il mondo salvato dai ragazzini* e di *Senza i conforti della religione*, tredici quaderni di grande formato relativi alla seconda stesura, due quaderni tipo scolastico di appunti e note storiche, una cartella con intestazione «ultime bozze» contenente le correzioni, una cartella di scarti e rifacimenti e una contenente il dattiloscritto, che nel procedimento morantiano costituisce sempre la stesura definitiva dell'opera. La scrittrice, infatti, era solita partire da una prima redazione manoscritta dei suoi testi e procedere con grande meticolosità e cura al dettaglio.⁶ Le pagine dei quaderni che impiegava erano numerate progressivamente a mano senza soluzione di continuità tra un quaderno e l'altro.

Nella quarta di copertina della prima edizione, Elsa Morante aveva affermato che il romanzo era stato «pensato e scritto in tre anni (dal 1971 al 1974)».⁷ In effetti, i manoscritti testimoniano che non esistono redazioni de *La Storia* precedenti a quella del 1971. Tuttavia, si deve considerare che *La Storia* è derivata, pur con le dovute differenze, dal precedente progetto della scrittrice, ovvero il romanzo *Senza i conforti della religione* al quale lavorò dal 1958 alla morte di Bill Morrow. Il manoscritto di questo testo è del tutto smembrato e ciò fa presumere che la scrittrice lo abbia impiegato in parte per la stesura de *La Storia*, e in parte per *Aracoeli*, infatti, in questi due romanzi sono stati trasferiti alcuni personaggi, ambienti e situazioni

⁵ «L'Archivio Morante presenta, inoltre, una peculiarità che sfida il filologo: sfogliando le carte si ha l'immediata impressione di un Archivio esplicitamente pensato per i posteri, ricco di precise indicazioni autoriali sulle stratificazioni compositive, sulla collocazione dei materiali, sulle intenzioni comunicative delle opere», MONICA ZANARDO, *Il poeta e la grazia. Una lettura dei manoscritti della «Storia» di Elsa Morante*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2017, pp. 19-20.

⁶ Elsa Morante così descrive la modalità di composizione dei suoi romanzi: «scrivo sempre a mano, e procedo molto lentamente, e solo quando il periodo mi è venuto ben chiuso e calettato e le parole sono quelle che devono essere e non altre suggerite dalla fretta, solo allora passo ad altro periodo. E lo stesso faccio con i capitoli», PAOLO MONELLI, *Elsa Morante*, in «Successo», a. IV, n. 2, febbraio 1962, p. 118; in M. ZANARDO, *Il poeta e la grazia*, cit., p. 25.

⁷ Le note di copertina alla prima edizione de *La Storia* sono riportate in M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., p. 693.

tratti dal progetto incompiuto. Si constata anche nel manoscritto de *La Storia* la presenza di carte slegate dal loro quaderno originario. Il lavoro di scrittura di Elsa Morante è stato spesso raffigurato con l'immagine di una sarta alle prese con diverse stoffe nel suo laboratorio di cucito: l'autrice procede con grande cura nell'operazione di prelevamento, taglio e ricollocazione di elementi attinti da diversa origine, sia dalle proprie carte che dagli scritti altrui; questi tasselli, come scampoli di stoffa, sono magistralmente riassemblati per la redazione dei romanzi.⁸ «Come un'abile sarta, che tesse, disegna, imbastisce, taglia, Elsa Morante mette in atto per ogni romanzo un gigantesco lavoro artigiano, rivelando una instancabile energia fisica oltre che intellettuale».⁹ La figura della sarta rende l'idea delle «procedure di prelievo, spostamento e risemantizzazione (di motivi letterari, episodi e personaggi) che caratterizzano i manoscritti morantiani».¹⁰ Questo metodo è peraltro in linea con la poetica della scrittrice, che si pone in rapporto attivo e dialettico nei confronti dei propri modelli letterari, in una continua rielaborazione di fonti precedenti.

La gestazione de *La Storia* comincia quindi diversi anni prima rispetto alla data di pubblicazione e l'elaborazione ha comportato varie revisioni. Alcune oscillazioni si registrano anche nella scelta del titolo. Dai documenti si evince che la prima intenzione era *T.U.S.*, acronimo di «Tutto uno scherzo», un'espressione chiave nel romanzo, che indica il senso della Storia così come viene annunciato a Ueseppe dai lucherini. Successivamente, viene sostituito da *Il grande male*, intendendosi con questa formula l'epilessia, ovvero la malattia che condurrà alla morte il piccolo protagonista. Si tratta, per entrambi i titoli, di definizioni della Storia, che le vengono attribuite nel corso della narrazione. La scelta definitiva ricade invece sul più generale *La Storia*, ma con l'iniziale maiuscola, ad indicare la volontà di parlare non di una vicenda in particolare, ma di una dimensione universale, ovvero l'eterno meccanismo scandalistico di sopraffazione.

Per quanto riguarda il metodo di lavoro adottato nella stesura dei romanzi, e de *La Storia* in particolare, emerge l'attento rigore metodologico di Morante, progressivamente perfezionato nel corso degli anni. Ad ogni parte del manoscritto viene attribuita una funzione precisa: il testo vero e proprio viene ospitato solo sul *recto* delle pagine, che infatti vengono progressivamente numerate, riservando quindi molto spazio per annotazioni di vario tipo. Il *verso* viene lasciato bianco per contenere altri elementi, diversi a seconda del romanzo, ma generalmente funge da supporto e guida per la stesura degli scritti, ospitando revisioni e correzioni, integrazioni e note, per esempio per la caratterizzazione dei personaggi, ma anche ricapitolazioni, e, importanti soprattutto per *La Storia*, riferimenti bibliografici per certificare l'autenticità

⁸ «Il manoscritto morantiano si presenta sempre, anche se con diverse evidenze [...] come una sorta di ipertesto, il luogo dove convergono e si leggono simultaneamente i vari elementi di cui il testo si compone e da cui è generato: la memoria, la cronaca, la tradizione letteraria, la ricerca linguistica», GIULIANA ZAGRA, *Le stanze di Elsa. Appunti sul laboratorio di scrittura di Elsa Morante*, in G. ZAGRA, S. BUTTÒ, *Le stanze di Elsa*, cit., pp. 3-9; *ivi*, p. 8.

⁹ *Ivi*, p. 6.

¹⁰ M. ZANARDO, *Nella biblioteca della «Storia» di Elsa Morante*, cit., p. 251.

di quanto detto. I piatti di coperta servono invece per appuntare citazioni, riferimenti letterari, promemoria, ed anche elenchi di parole. Questi ultimi sono formati da una serie di associazioni libere, nelle quali le parole non appaiono accostate tra di loro secondo un senso, ma costituiscono un lessico privilegiato, contenente i termini preferiti dall'autrice o quelli che le sembrano particolarmente adatti all'ambiente del romanzo; anche se non sempre tutte queste parole trovano riscontro nella redazione definitiva, sono prova della precisione morantiana e della cura per la parola giusta. La scrittrice crea insomma una sorta di «serbatoi» letterari e lessicali, all'inizio e alla fine dei quaderni, cui fare riferimento durante la stesura del racconto. Dato il notevole spazio concesso da Morante agli appunti e alle indicazioni bibliografiche, nei manoscritti si viene a creare un dialogo costante tra il *recto* con la narrazione da una parte, e il *verso* e i piatti di coperta con i commenti dall'altro; la lettura in parallelo di queste due dimensioni consente un'interpretazione più adeguata ed efficace delle opere.

A caratterizzare *La Storia* rispetto agli altri romanzi morantiani è il grande lavoro di documentazione e lo scrupolo dell'autrice nella verifica delle fonti. Nella nota finale al romanzo, Morante elenca alcuni dei più importanti testi cui ha fatto riferimento per la composizione dell'opera,¹¹ ma in realtà il numero di volumi consultati è molto più ampio. Nel catalogo *Le stanze di Elsa*, Laura Desideri ha redatto un elenco dei libri impiegati da Morante per la stesura de *La Storia*,¹² mentre Monica Zanardo riporta tutti i testi espressamente citati da Elsa Morante nei manoscritti del romanzo.¹³ Per la maggior parte, si tratta di scritti storici, legati al periodo della Seconda guerra mondiale. È intuitivo comprendere quali personaggi e quali episodi si celino dietro la consultazione di questi volumi: per la deportazione degli ebrei dal ghetto di Roma, Morante si è avvalsa di *16 ottobre 1943* di Debenedetti, per il racconto dell'esperienza partigiana di Nino ai Castelli romani usa *Guerriglia nei Castelli Romani* di Levi Cavaglione e *Storia della Resistenza romana* di Enzo Piscitelli, per la situazione calabrese dell'infanzia di Ida *Le lotte contadine in Calabria nel periodo 1914-1922* di Enzo Misefari, per l'esperienza operaia di Davide *Rapporto dalle fabbriche*, per la campagna di Russia di Giovannino i testi di Nuto Ravelli, per i campi di concentramento *Il flagello della svastica* di Lord Russell. È singolare invece come tra l'elenco dei libri compaiano anche opere letterarie come *La Divina Commedia*, della quale saranno impiegate delle citazioni esplicite specie in riferimento al tema del divino, *Il partigiano Johnny* di Beppe Fenoglio, le *Prose* di Saba per il ritratto di Mussolini e anche il *Manifesto del Partito comunista*, probabilmente per la parte storica della rivoluzione russa e per il credo politico di personaggi come l'oste Remo e Giuseppe Cucchiarelli. Ai cinque autori che Morante esplicitamente riconosce alla fine del

¹¹ «Riguardo alla bibliografia – ovviamente, interminabile – sulla Seconda Guerra Mondiale, io non posso che rinviare i lettori a qualcuno dei tanti cataloghi disponibili ovunque in proposito. Qui devo limitarmi a citare – anche a titolo di ringraziamento – i seguenti autori, che con le loro documentazioni e testimonianze mi hanno fornito degli spunti (reali) per alcuni singoli episodi (inventati) del romanzo», *La Storia*, cit., p. 658. I nomi che la scrittrice riporta esplicitamente sono quelli di Giacomo Debenedetti (*16 ottobre 1943*), Robert Katz (*Black Sabbath*), Pino Levi Cavaglione (*Guerriglia nei Castelli Romani*), Bruno Piazza (*Perché gli altri dimenticano*), Nuto Revelli (*La strada del Davai e L'ultimo fronte*), indicando anche i dati editoriali delle opere.

¹² Cfr. G. ZAGRA, S. BUTTÒ, *Le stanze di Elsa*, cit., pp. 144-147.

¹³ M. ZANARDO, *Il poeta e la grazia*, cit., pp. 251-258.

romanzo, vanno aggiunti questi riferimenti, a dimostrare che il repertorio di opere consultate dalla scrittrice doveva essere molto più ampio. Avendo a disposizione sia le carte manoscritte che parte dei suoi libri, è possibile cogliere in molti casi anche la doppia corrispondenza tra di essi: dove nelle carte Morante inserisce una indicazione bibliografica, è possibile vedere segnata quella pagina nel rispettivo volume. In particolare, questo meccanismo è molto attestato nella composizione de *La Storia*, soprattutto per i testi di carattere più propriamente storico. Spesso invece i riferimenti maggiormente introiettati dalla scrittrice non vengono testimoniati da annotazioni.

Morante deve avere usato anche altre fonti non indicate nei manoscritti, che vanno sommate alle precedenti, come suggestioni che entrano nel romanzo in modo indiretto. Tra questi ci sono principalmente esempi letterari: quegli autori che la scrittrice ha lungamente studiato e meditato e che in qualche modo influenzano, anche inconsapevolmente, il suo modo di scrivere e di intendere la letteratura, perché ormai depositati nel suo bagaglio culturale. Sono certo Flaubert, Verga, Dostoevskij, e anche Manzoni. Sebbene quest'ultimo non ricorra come riferimento preciso nei manoscritti, non significa che non sia presente come punto di riferimento di carattere più generale. Per questo caso potrebbe valere la frase di Zanardo: «Quanto alla rielaborazione di testi i cui episodi sono poi reinventati narrativamente, è raro che ci sia un riferimento esplicito nel manoscritto, dal momento che essi non vengono trattati come fonte bensì come memoria interiorizzata, ed eventualmente contestualizzata attraverso documenti e testimonianze».¹⁴ Gli episodi del discorso di Davide all'osteria e dell'assalto al camion di farina sono rielaborazioni di celebri passi manzoniani dei *Promessi sposi*, adattati allo specifico contesto del romanzo e alla posizione morantiana. Dai manoscritti si rileva che l'autrice ha adottato questa tecnica, riadattando episodi mutuati da avvenimenti realmente accaduti e testimoniati da alcune delle fonti impiegate. Per esempio, da *Black Sabbath* di Robert Katz, deriva la figura di Celeste di Segni,¹⁵ che cerca i propri parenti alla stazione Tiburtina pretendendo di essere anche lei caricata sul treno dei deportati¹⁶ e anche l'episodio della scritta «VIVA STALIN», che Morante fa realizzare a Nino avanguardista in una delle sue ronde notturne su di un muro nei pressi di Palazzo Venezia.¹⁷ Da Katz e da *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo* di De Felice, proviene l'immagine dei biglietti lanciati dai deportati alla stazione Tiburtina, rielaborato nel gesto di Efrati Pacifico, che dal treno in partenza consegna un foglietto a Ida.¹⁸ Il personaggio di Vilma, profetessa inascoltata del tragico destino degli ebrei, deriva invece da *16 ottobre 1943* di Debenedetti, non solo per la funzione di «Cassandra» del Ghetto, ma anche nei tratti somatici di «ragazza invecchiata».¹⁹ Se

¹⁴ *Ivi*, pp. 48-49.

¹⁵ *La Storia*, cit., pp. 241-247.

¹⁶ La conferma si trova nell'appunto manoscritto in margine all'episodio «N.B. Nell'episodio realmente accaduto a Roma (Cfr. R. Katz "The black sabbath") la donna si chiamava Sermoneta», M. ZANARDO, *Nella biblioteca della «Storia» di Elsa Morante*, cit., p. 257 (V.E. 1618/1. VII, c. 18v).

¹⁷ *La Storia*, cit., p. 135.

¹⁸ *Ivi*, p. 247.

¹⁹ *Ivi*, pp. 60-61.

Morante procede alla finzionalizzazione di episodi storici trattati in questi scritti, è plausibile pensare anche ad una risemantizzazione nei confronti di testi narrativi come quello manzoniano.

Lo scrupolo di documentazione storica è il discrimine tra *Senza i conforti della religione* e il romanzo finale. L'ultima revisione del manoscritto era finalizzata a controllare anche la scientificità dell'impianto storico, in modo che nulla fosse impreciso o vago nella narrazione. È evidente da questo appunto: «Per la Storia cfr. tutte le date! / e rivedere tutti gli appunti sulla versione precedente/ NB. Raccontare tutti i fatti storici con le date e scientificamente».²⁰ La verosimiglianza storica serve non solo per la stesura delle cronache che anticipano i capitoli, di materia prettamente esplicativa, ma anche per collocare le vicende dei personaggi entro un quadro realistico. Le fonti vengono utilizzate per ricercare informazioni di carattere molto tecnico e concreto, come le condizioni di vita a Roma durante l'occupazione tedesca e il costo dei prodotti: questi elementi sono ricavati da *Storia della Resistenza romana* di Enzo Piscitelli e sono impiegati per descrivere realisticamente la lotta per la sopravvivenza di Ida nella Roma «città aperta». La scrittrice verifica anche dettagli meteorologici come la nevicata di Roma del 1945, controllata su *Quasi una vita* di Corrado Alvaro, grazie alla quale Ueseppe scopre la neve.²¹ Un altro elemento molto rilevante nel romanzo è l'attenzione di Elsa Morante al contesto spaziale. Tra i testi di riferimento, infatti, si trova anche un volume di urbanistica romana,²² e tra le carte manoscritte emerge una mappa della città, che la scrittrice aveva sotto mano nella scrittura del romanzo, così da controllare i movimenti di Ida nei quartieri del Ghetto e di Testaccio e da tracciare sulla carta il percorso seguito dal suo personaggio. In una rubrica impiegata nella fase di revisione de *La Storia*, Elsa annota: «N.B. Cfr. sul posto tutte le distanze e i percorsi di Ida. (Quartiere Testaccio – Ghetto – ponti – strade – e così via)»²³ oppure «Stazione Tiburtina | Verificare sul posto se nel 1942-43 esisteva il cavalcavia e la sistemazione attuale delle strade. | Si direbbe di no, secondo *The black sabbath* di R. Katz (cfr. pag. 230 sgg)».²⁴ Anche le fotografie alle quali si fa riferimento ne *La Storia* non sono frutto dell'invenzione di Morante, ma sono riconducibili ad un preciso

²⁰ Manoscritto morantiano riportato in G. ZAGRA, *La tela favolosa*, cit., p. 78 (V.E. 1618/1. I, c. 1).

²¹ «A suo tempo, trascurai di dire che nell'inverno del 1945 a Roma era caduta la neve: che aveva rappresentato uno spettacolo insolito per Roma, e straordinario per Ueseppe», *La Storia*, cit., p. 552.

²² Si tratta di ITALO INSOLERA, *Roma moderna. Un secolo di storia urbanistica*, Torino, Einaudi, 1971.

²³ M. ZANARDO, *Roma 1941-1947. Nel cuore della «Storia»*, in «Mosaico italiano», a. XIII, n. 137, giugno 2015, pp. 14-18; *ivi*, p. 15 (A.R.C. 52 IV 3/6, c. I r).

²⁴ *Ibidem* (A.R.C. 52 IV 3/6, c. 159 r). Relativamente alla precisione spaziale con cui Morante cura l'ambientazione di questo romanzo, è interessante sottolineare un'iniziativa portata avanti dall'associazione culturale GoTellGo con sede a Roma. Si tratta del progetto «Appasseggio», che organizza passeggiate culturali nella città e nei suoi dintorni. Fra queste, ve ne sono due curate da Giuliana Zagra e dedicate ad Elsa Morante e ai luoghi raccontati ne *La Storia*, in particolare il quartiere San Lorenzo e quello di Testaccio. In questi itinerari vengono individuati alcuni punti di interesse che corrispondono a brani significativi del romanzo, ambientati proprio in quelle strade; questi brani, selezionati a cura della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, letti nei luoghi del loro svolgersi, contribuiscono a saldare l'unione tra le pagine del romanzo e la sua forte caratterizzazione spaziale.

Itinerario della passeggiata morantiana nel quartiere San Lorenzo: <<http://www.appasseggio.it/index.php?it/108/catalogo-roadbook/catalogoroadbooks/27>>.

Itinerario della passeggiata morantiana nel quartiere Testaccio: <<http://www.appasseggio.it/index.php?it/108/catalogo-roadbook/catalogoroadbooks/32>> (ultimo accesso: luglio 2020).

referente, rinvenibile tra le fonti usate a supporto documentario del romanzo. Nella narrazione ci sono due scene in cui compaiono queste foto precisamente descritte dalla voce narrante: quando Usepe, dopo la liberazione di Roma, scorge immagini di guerra rappresentate nelle riviste appese sul fianco dell'edicola²⁵ e quando vede alcune raffigurazioni dei campi di concentramento in un foglio di giornale usato per avvolgere della frutta.²⁶ Nei manoscritti, in corrispondenza di questi episodi, Morante segna i diversi riferimenti dai quali ha ricavato queste immagini. Lo scrupolo documentario è seguito anche per altri aspetti più marginali del romanzo, quali la natura dei canarini, i Peppinielli di Giuseppe Cucchiarelli, e la differenza con i lucherini, per la quale la scrittrice usa sia una poesia di Saba, che la distinzione scientifica tra le due specie; oppure il dialetto romanesco impiegato da Nino, per il quale Morante redige specifici elenchi di parole e simulazioni di dialoghi sul *verso* delle carte.

Bisogna considerare che, accanto all'esame della verosimiglianza storica e topografica della narrazione e all'attento vaglio delle fonti, convivono in questo romanzo anche elementi legati al trascorso esistenziale della scrittrice. *Senza i conforti della religione* doveva ambientarsi nella Roma del secondo dopoguerra, dando così una raffigurazione della società contemporanea; in questo contesto, il conflitto bellico sarebbe apparso in misura marginale, solo tramite i ricordi del protagonista Giuseppe. Forse, uno dei motivi per i quali il romanzo non arrivò a conclusione, o meglio, fu modificato, fu la necessità dell'autrice di confrontarsi con il tema della guerra più da vicino, per lasciare la propria testimonianza. Enzo Siciliano, in un'intervista apparsa su «Il mondo» nel 1972, chiede a Elsa Morante se il nuovo romanzo a cui sta lavorando è, a distanza di anni, sempre *Senza i conforti della religione*, l'opera della quale si parlava nel periodo successivo all'uscita de *L'isola di Arturo*:

«Non direi. La storia di *Senza i conforti della religione* cominciava nel '53. Questa nuova si conclude nel '47. È un libro sulla guerra. Ho capito che non potevo raccontare quello che credevo di dover raccontare in *Senza i conforti della religione* se non avessi parlato di quello che era successo prima: appunto, durante il tempo della guerra».²⁷

Tantopiù questa esigenza di un raffronto diretto con le drammatiche vicende del conflitto bellico è giustificata dal fatto che Morante non visse a Roma in quegli anni, ma con Moravia si rifugiò a Fondi, in Ciociaria, senza aver sperimentato direttamente la terribile situazione nella sua amata città. A distanza di molti anni, anche Elsa Morante sentì l'esigenza di raccontare la sua «testimonianza documentata»²⁸ della Seconda guerra mondiale, ma non più seguendo i canoni del Neorealismo, come era successo negli anni Quaranta e Cinquanta, bensì adottando forme e schemi personali, nei quali un'accurata documentazione storica si fonde con elementi epici e fiabeschi.

²⁵ *La Storia*, cit., pp. 369-370.

²⁶ *Ivi*, pp. 371-373.

²⁷ *La guerra di Elsa*, intervista di Enzo Siciliano a Elsa Morante; anche in M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., p. 587.

²⁸ Cfr. testo originale, dattiloscritto, della nota introduttiva all'edizione americana della *Storia* per i membri della First Ed. Society, Pennsylvania, 1977, in E. MORANTE, *Opere*, vol. I, cit., pp. LXXXIII-LXXXV.

«Le mie immagini giovanili [...] furono stravolte dalla guerra, sopravvenuta in quel tempo. Il passaggio dalla fantasia alla coscienza (dalla giovinezza alla maturità) significa per tutti un'esperienza tragica e fondamentale. Per me, tale esperienza è stata anticipata e rappresentata dalla guerra: è lì che, precocemente e con violenza rovinosa, io ho incontrato la maturità».²⁹

L'esperienza bellica ha segnato per Morante un punto di svolta, l'ingresso vero e proprio nell'età adulta, avvenuto nel modo più traumatico possibile. La decisione di affrontare questo argomento di rilevanza personale e generale proprio nel corso degli anni Sessanta non deve essere stata casuale. Infatti, in quel periodo, si registra una rinnovata attenzione al tema della Seconda guerra mondiale; vengono riportati alla luce documenti testimoniali di quell'esperienza, e soprattutto della tragica questione dell'antisemitismo e della Shoah. Nel 1958 si danno alle stampe due testi, scritti subito dopo la guerra, ma che al tempo non avevano incontrato particolare diffusione: *Se questo è un uomo* di Primo Levi, pubblicato da De Silva nel 1947, ora finalmente accettato da Einaudi, e un testo che è stato di riferimento per la stesura de *La Storia* come *16 ottobre 1943* di Debenedetti, anch'esso edito nel 1945 da OET ma senza destare particolare attenzione, ristampato poi da Il sagggiatore. Questi due scritti si rivelano punti di riferimento fondamentali per trattare la condizione degli ebrei italiani durante il nazi-fascismo. Inoltre, si deve ricordare che negli anni Sessanta si tenne a Israele il processo Eichmann (1961), che fu occasione per molti ebrei sopravvissuti di rompere il silenzio e portare la propria personale testimonianza del genocidio. Il processo ebbe vasta risonanza, essendo trasmesso anche in televisione e contribuì a far conoscere al mondo i crimini del regime nazista. A rompere il silenzio sulla Shoah contribuì anche il processo di Francoforte, indetto tra 1963 e 1965, per perseguire i crimini commessi nel campo di Auschwitz, anch'esso evento di vasta risonanza mediatica. A questi episodi di tipo pubblico, si accompagnano in quegli anni anche eventi dolorosi dal punto di vista privato per Morante, quali la perdita di Bill Morrow e della madre, Irma Poggibonsi, che era di origine ebrea; anche questo particolare può avere influito sulla necessità della scrittrice di confrontarsi con le proprie origini.

Nel romanzo compaiono infatti anche molti elementi autobiografici, che oggi, anche alla luce delle carte manoscritte, si riescono a individuare con maggiore evidenza. Non è un caso che la madre di Ida, Nora Almagià, sia una maestra ebrea di origine settentrionale, persuasa dell'imminente incombenza di una nuova violenza antisemita, così come lo fu Irma Poggibonsi, pure lei tormentata dall'idea di una persecuzione razziale imminente nei confronti del popolo ebraico. Anche l'incontro con la filosofia di Simone Weil deve aver orientato la scelta dell'argomento; sembra che l'accostamento di Morante agli scritti weiliani sia collocabile proprio nel corso degli anni Sessanta. Le riflessioni di Davide, la sua stessa biografia derivano molti elementi dalla filosofa francese. Il senso di colpa per la propria origine ebrea che assilla Davide, forse deve avere interessato anche la scrittrice nella riflessione sul proprio passato.³⁰

²⁹ *Ivi*, p. XLIV.

³⁰ «La vistosa introduzione del tema dell'ebraismo nella scrittura morantiana mi pare mediato dalla Weil non per quanto riguarda il pensiero ebraico, al quale quest'ultima, pur ebrea di nascita, fu estranea e dal quale prese sempre le distanze, ma per

Elementi autobiografici si trovano anche nell'ambientazione de *La Storia*, perché anche Elsa era vissuta a Testaccio da bambina e conosceva bene quei luoghi; perfino i sogni di Ida derivano da quelli personali della scrittrice. La figura di Scimò, ragazzino fuggito dal riformatorio, è presente nei ricordi morantiani, perché Elsa nella sua infanzia aveva simpatizzato con i bambini del riformatorio Gabelli, dove lavorava suo padre, e tra di essi vi era un bambino che portava proprio il nome di Scimò. Infine, il cognome Marrocco attribuito alla famiglia dove Ida e Ueseppe trovano una camera in affitto, dopo il soggiorno nello stanzone di sfollati a Pietralata, non è casuale, perché deriva dal nome dei contadini della Ciociaria presso i quali Morante e Moravia trovarono rifugio per svariati mesi, in tempo di guerra, tra il 1943 e il 1944.

La Storia si rivela quindi frutto di una consultazione molto ampia di documenti, di tipo memorialistico, scientifico, fotografico, e topografico affiancati però da rimandi ai ricordi personali della scrittrice. Nonostante l'impianto storico di fondo sia accuratamente costruito, il romanzo prende le distanze dal genere realista. In ultima istanza si evince che non è l'intento documentario a prevalere, perché la vicenda, come dice l'autrice, vuole porsi come «campione estremo e sanguinoso dell'intero corpo storico millenario»,³¹ portatore di una verità poetica valida sempre e ovunque nello spazio e nel tempo. L'esperienza diretta della Seconda guerra mondiale, insieme al riaccendersi degli interessi in quell'ambito, sono elementi che possono aver condizionato la scelta, ma gli eventi de *La Storia*, lungi da una mera volontà didascalica, vogliono mostrarsi come esempio di un meccanismo di sopraffazione valido sempre, «da diecimila anni».

«La contestualizzazione cronologica e topografica delle vicende, in questi termini, non risponde a una volontà documentaristica di mera rappresentazione, quanto piuttosto al desiderio di trasfigurare attraverso la finzionalizzazione narrativa un tragico vissuto collettivo che, come ha stravolto le immaginazioni giovanili dell'autrice, sradicando da lei l'infanzia, così ha salutato il breve e festoso passaggio del pischelluccio Ueseppe in una città dove non restano che le macerie e le rovine di una felicità impossibile».³²

Nel romanzo sono presenti anche molti fattori che mal si accordano con un proposito di ricostruzione storiografica. I sogni, per esempio, occupano una notevole rilevanza nel testo, specie quelli di Ida, e sono un importante veicolo di comprensione della psicologia dei personaggi, così come le impressioni e le allucinazioni; si incontrano anche richiami di tipo religioso e mistico, quali le discussioni sul divino di Davide e Ueseppe o la figura sacerdotale della vecchia signora di Mandela; inoltre, il luogo epifanico della tenda d'alberi in riva al Tevere appare fuori dal tempo, una sorta di *locus amoenus*, come una radura incantata dove è possibile avvertire la presenza divina. Emerge anche l'elemento fiabesco, quasi esopiano,

quanto riguarda l'attitudine psichica e emozionale che la Weil ha assunto verso la tragedia del suo popolo durante la Seconda guerra mondiale: quel suo ostinato porsi in condizione di capro espiatorio per colpe che non le appartenevano, ma che ha voluto prendere su di sé. Intorno al tema della colpa e dell'innocenza nasce la caratterizzazione del "caprettino" Ueseppe nella *Storia* e, più in genere, tutta la problematica dalla quale il romanzo è informato», C. D'ANGELI, *Leggere Elsa Morante*, cit., p. 83.

³¹ Nota introduttiva all'edizione americana della *Storia*, cit., p. LXXXIV.

³² M. ZANARDO, *Roma 1941-1947*, cit., p. 18.

di alcuni passi, come il racconto della triste sorte dei canarini Peppinielli e le vicende della gatta Rossella, personaggio dai tratti antropomorfi, o i dialoghi tra Bella e Usepe, dove la comunicazione tra bambino e animale viene raccontata come fosse una situazione del tutto ovvia e naturale.

Alla luce di questi elementi, è opportuno considerare se *La Storia* possa collocarsi a pieno titolo entro la tradizione del romanzo storico e se la volontà di Morante sia stata veramente quella di proporre alla società degli anni Settanta il grande «romanzo nazionale storico» che aveva ipotizzato nel saggio *Sul romanzo*. La questione è di difficile trattazione e dipende molto dal significato attribuito al termine «romanzo storico»; si tratta di un genere che, dalla sua origine alle sperimentazioni odierne, ha assunto diverse forme e impiegato espedienti letterari di vario tipo, relativamente al narratore, ai protagonisti, all'ambientazione e al modo di trattare la storia. In Italia, la nascita del romanzo storico come genere vero e proprio si fa risalire al 1827, anno che vide la pubblicazione di diversi esemplari,³³ sulla scia del grande successo delle traduzioni di Walter Scott, importate in Italia dai primi anni '20. Al tempo, la scelta di collocare le vicende narrate nel passato risentiva della rivitalizzazione data alla storia dal clima romantico, ma rispondeva anche ad esigenze più pratiche, come espediente per aggirare la censura imposta dai governi stranieri dopo il Congresso di Vienna, alludendo comunque alla situazione politica e sociale del presente. Infatti, caratteristica peculiare del romanzo storico italiano alle sue origini è il forte legame con i valori del Risorgimento; queste opere sostenevano le posizioni di quella borghesia liberale che si riconosceva negli ideali della Rivoluzione francese, e in parte in quelli napoleonici. Proprio per il forte collegamento con il sentimento e la disposizione collettiva del momento, già negli anni Quaranta, in corrispondenza della pubblicazione dell'edizione definitiva dei *Promessi sposi*, il romanzo storico inizia a perdere terreno e anche capacità ispirativa, laddove vengono meno le condizioni contingenti che ne avevano favorito la nascita e la diffusione: gli ottimismo della classe borghese e il grande mito della Nazione iniziavano a vacillare di fronte alle ben più prosaiche condizioni economiche, sociali e culturali di uno Stato nuovo e unito, ma totalmente da costruire. In tal senso, il romanzo storico del secondo Ottocento si manifestava in forme, significati e strutture diverse, a partire dalle *Confessioni di un italiano* di Nievo (1867) e dai *Cento anni* di Rovani (1857-1864), che già infrangono la regola del narratore esterno onnisciente, preferendovi un racconto testimoniale, e variando anche la materia narrativa, ora, nell'Italia unificata, più vicina al presente.

Se quindi il romanzo storico italiano conosce la sua maggiore vitalità tra gli anni Venti e gli anni Quaranta dell'Ottocento, si può prendere a riferimento lo studio comparativo condotto da Graziella

³³ Romanzi storici di quell'anno, oltre ai *Promessi sposi*, sono *Il castello di Trezzo* di Bazzoni, *La battaglia di Benevento* di Guerrazzi, il *Cabrino Fondulo* di Lancetti e la *Sibilla Odaleta* di Varese. Da questa data, e lungo tutto il decennio successivo, si assiste ad una rapida proliferazione dei romanzi storici, accolti favorevolmente dal pubblico.

Pagliano su un *corpus* di otto romanzi storici di questo primo periodo.³⁴ Se ne evince che le principali caratteristiche di questi scritti sono le indicazioni cronologiche in merito alle vicende, le descrizioni di abitudini e stili di vita, le ricostruzioni di elementi quali vesti, arredi, architetture, personaggi dell'epoca, le citazioni dirette da fonti storiche, le note esplicative a piè di pagina per chiarire il significato di vocaboli e usi ormai desueti, i frequenti richiami al narratore e al narratario. L'ambito del racconto è spesso quello familiare e le azioni più frequenti sono il divieto e l'obbligo, che portano alla vendetta, all'inganno, al tradimento, all'alterazione delle informazioni. Inoltre, il narratore del romanzo storico ottocentesco è di norma onnisciente, extradiegetico e impersonale. I romanzi storici del primo Ottocento, influenzati dalla temperie romantica, considerano la storia come l'esito delle azioni umane, manifestando ancora la convinzione che l'uomo con il suo operato possa attivamente influenzarne il corso, fiducia che già nel secondo Ottocento comincia ad attenuarsi, con la dissoluzione del personaggio eroico e l'emergere del dubbio o del rifiuto nei confronti del concetto di progresso. Se si considerano questi elementi come caratteristici del romanzo storico nella sua più fiorente stagione, si riscontra che non tutti compaiono ne *La Storia*, o, per lo meno, non vi compaiono nella stessa forma. Le indicazioni cronologiche sono molto calcate, influenzando tutta la costruzione del racconto, organizzata in capitoli annalistici;³⁵ le note esplicative invece sono molto limitate, riducendosi a sette precisazioni in coda al libro; le descrizioni si rivelano piuttosto attente e particolareggiate, sia dei personaggi che degli ambienti, ma certo non vi sono consuetudini che necessitino di spiegazioni da parte del narratore, essendo il periodo storico narrato piuttosto recente e ben noto al lettore. I riferimenti a fonti storiche sono molti, come visto, ma non esplicitati nel testo, come faceva Manzoni alludendo al Ripamonti o al Tadino; si preferisce inserire invece parti di leggi o ordinanze, riportando direttamente il testo dal documento originale. Forse gli elementi maggiormente in contrasto con il romanzo storico tradizionale sono la sfiducia sulla possibilità umana di cambiare il corso della Storia, il rifiuto del narratore onnisciente extradiegetico, nonostante l'apparente ripresa, e soprattutto la mancanza di grandi gesti eroici. Infatti, i protagonisti morantiani vengono raffigurati quali vittime della Storia e non compiono azioni eclatanti, né deprecabili, come tradimenti o vendette, né encomiabili come grandi imprese in difesa di nobili valori; nemmeno la partecipazione alla guerra del soldato Gunther, o l'arruolamento di Nino nelle camicie nere, o la guerriglia partigiana sui Castelli romani vengono descritte come azioni valorose; forse l'unica eroina, per un breve tratto del

³⁴ Si fa riferimento ad un'analisi comparativa realizzata da Graziella Pagliano su otto romanzi storici, ricercando le costanti narrative: GRAZIELLA PAGLIANO, *Le costanti narrative*, in AA.VV., *L'età romantica e il romanzo storico in Italia*, Roma, Bonacci, 1988. I romanzi su cui è stata condotta l'analisi sono: *Il castello di Trezzo* (1827), *La battaglia di Benevento* (1828), *Ettore Fieramosca* (1833) e *Niccolò de Lapi* (1841), *Marco Visconti* (1834), *L'assedio di Firenze* (1836), *Margherita Pusterla* (1838), *Il rinnegato salentino* (1839).

³⁵ «La suddivisione annalistica dei capitoli – scansione non tematica, quindi, ma brutalmente cronologica – contribuisce a evidenziare il meccanismo alienante della Storia (intesa come grezza progressione temporale di eventi) entro il quale si muovono vite che trascendono questi limiti ed eccedono questi confini, pur subendone gli effetti», M. ZANARDO, *Strategie narrative e comunicative nella «Storia» di Elsa Morante*, cit., p. 860.

romanzo, è Ida, che rivela una forza ed un'energia inaspettate per sfamare quotidianamente il figlio Usepe nella drammatica Roma «città aperta».

Margherita Ganeri, nel suo saggio *Il romanzo storico in Italia*,³⁶ sostiene l'ipotesi di una continuità tra il romanzo storico di tipo romantico-risorgimentale e il romanzo contemporaneo, che spesso ne riprenderebbe alcuni elementi, anche in toni parodici e polemici. Il romanzo storico non si sarebbe quindi esaurito al termine della temperie risorgimentale, ma si sarebbe evoluto, continuando ad essere praticato in forme nuove, mantenendo come costante la centralità della rappresentazione della storia nell'impianto romanzesco. Secondo Ganeri, il romanzo storico non andrebbe inteso come un genere in senso stretto, per l'impossibilità di determinarne un modello chiuso e definito, bensì come un «modo» di narrare. Accordare il fulcro del romanzo alla storia implica un patto fiduciario forte tra narratore e lettore, nella consapevolezza che l'invenzione letteraria è limitata dal rispetto della verità storica; l'impostazione della scrittura, influenzata dal contenuto, si rivela di tipo didattico ed esplicativo. In tal senso, pare che *La Storia*, anche in questo caso, abbia voluto riprendere le caratteristiche del romanzo storico tradizionale per stravolgerle dall'interno. Morante impiega un narratore in terza persona, ma non lo presenta come pienamente onnisciente ed extradiegetico, come da tradizione, evidenziandone invece in diversi punti un'impossibilità di conoscere e una partecipazione in prima persona alle vicende. Il narratore morantiano si carica solo a tratti di una funzione esplicativa, ma il romanzo non ha come finalità la conoscenza del contesto storico della Seconda guerra mondiale, bensì piuttosto una presa di posizione nei confronti del dramma della Storia e un risveglio delle coscienze davanti al suo scandalo.

La pubblicazione de *La Storia* sembra anticipare una tendenza: «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».³⁷ Infatti, dai primi anni Ottanta si è verificata in Italia una ripresa del romanzo storico, anche se in forme molto diverse da quelle originarie; si tratta del romanzo neostorico, che si inserisce all'interno di una più generale tendenza di «ritorno all'ordine» nel panorama narrativo, con un recupero dell'importanza comunicativa della letteratura e del gusto di raccontare storie. Questo indirizzo ha anche favorito una reinterpretazione dei generi tradizionali, tra i quali il romanzo storico, piuttosto che una sperimentazione svincolata da modelli precedenti.³⁸ In realtà, questo ritornare

³⁶ MARGHERITA GANERI, *Il romanzo storico in Italia, Il dibattito critico dalle origini al post-moderno*, Lecce, Manni, 1999.

³⁷ G. ROSA, *Dal romanzo storico alla «Storia. Romanzo»*. *Romanzo storico, antistorico, neostorico*, in AA.VV., *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, tomo I, a cura di Simona Costa, Monica Venturini, Pisa, ETS, 2010, pp. 45-70; *ivi*, p. 64. Si fa riferimento all'edizione digitale <<https://air.unimi.it/retrieve/handle/2434/145788/160400/003%20Romanzo%20storico%2c%20antistorico%2c%20neostorico.pdf>>.

³⁸ Tuttavia, non credo che *La Storia* si rispecchi totalmente nella definizione che Giuliana Benvenuti assegna al romanzo neostorico: «Rispetto al romanzo storico, le nuove forme di narrazione finzionale della storia mostrano un depotenziamento della funzione referenziale [...], mettono in atto un “patto narrativo” che non permette al lettore di separare eventi immaginari ed eventi reali, vita e finzione, e così eludono le distinzioni nette fra verità, mito, ideologia, illusione. Si tratta di una nuova narrativa che differisce in modo sostanziale dal romanzo storico, il quale dava per assodata la capacità del suo lettore di

alla tradizione si configura come una rielaborazione di esempi passati, spesso sviluppati in modo parodistico o comunque straniato; non si tratta della riproposizione del romanzo storico *tout court*, ma piuttosto di una forma narrativa caratterizzata da una «plurigenericità», da una commistione di diverse fonti letterarie, adattate all'interno di un'opera nuova. Questi romanzi non possono pertanto essere definiti semplicemente «storici», «le proposte più interessanti riguardano anzi le opere che rientrano in una pluralità di tipologie e che condensano connotazioni e caratteristiche di generi diversi».³⁹ Il romanzo morantiano, per la centralità attribuita alla narrazione e per la reinterpretazione di elementi provenienti da diverse fonti precedenti, sembra collocarsi in anticipo su questa tendenza, che sarà inaugurata nel 1980 dal clamoroso successo del *Nome della rosa*. La molteplicità di suggestioni che soggiace a questo romanzo morantiano emerge in parte dai numerosi inserimenti di materiale vario collocati accanto alle cronologie storiche. Sono elementi di varia origine, come filastrocche, canti popolari infantili, citazioni di altri autori, in poesia e in prosa. Si tratta di scritti che avevano colpito probabilmente Morante e la scrittrice li inserisce in questo contesto, secondo il suo tipico procedimento di ripresa puntuale. In questo modo arricchisce il testo con ulteriori implicazioni e linee di lettura. Per esempio, i versi di Marina Cvetaeva in apertura all'ultimo capitolo «... imponderabile in un mondo di pesi... / ... dismisura in un mondo di misure...», possono essere letti in riferimento alla sproporzione insopportabile della strage di creature indotta dalla Storia, e in particolar modo alla vicenda di Useppe, ma anche come la forza incommensurabile della poesia, che supera ogni rigida misurazione matematica tipica della società della bomba atomica.

Si può affermare che nel caso de *La Storia* si assiste non ad un'imitazione dei caratteri del romanzo storico, bensì ad un riuso sperimentale di alcuni elementi di contenuto e di forma tipici dei romanzi storici tradizionali. Infatti, a ben vedere, i moduli che Elsa Morante adotta in questo scritto richiamano quelli del romanzo storico, come il narratore di terza persona apparentemente onnisciente, la volontà comunicativa o la verosimiglianza del contesto, ma in realtà li impiega in modo straniato, rivisitandoli dall'interno. Lo sperimentalismo morantiano non si concretizza nell'abbandono di qualunque modello passato, ma nel sapiente riuso e riadattamento di moduli precedenti, compresi quelli del romanzo storico. Lo si nota fin dal titolo: anche se il romanzo porta nome *La Storia*, questa non è protagonista delle vicende romanzesche, come sarebbe lecito pensare, ma è bandita dal racconto principale e dall'attenzione della voce narrante, assieme a coloro che ne sono i responsabili. Se l'elemento caratteristico del romanzo

distinguere tra eventi reali ed eventi immaginari entro la narrazione, di mantenere separate vita e letteratura, ma anche storiografia e letteratura», GIULIANA BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012, p. 14. Si tratterebbe di una sorta di *mélange* nel quale eventi accertati attraverso prove storiche, eventi basati su congetture ed eventi creati per dare forza all'intreccio sono collocati sullo stesso piano, risultando indistinguibili. Non pare che ne *La Storia* sussista una confusione tra il piano dell'invenzione e quello dei fatti storici, vi è anzi una palese separazione tra le due sfere, per rispondere ad una precisa ideologia. Nella parte romanzesca vera e propria, inoltre, si distinguono i fatti verosimili (come il bombardamento di San Lorenzo, la partenza dei vagoni di deportati alla stazione Tiburtina, la guerra partigiana) da quelli che rispondono ad altri scopi, quali la resa di una verità poetica (come i dialoghi tra Useppe e gli animali o il *locus amoenus* della tenda d'alberi).

³⁹ M. GANERI, *Il romanzo storico in Italia*, cit., p. 103.

storico era concedere alla storia il nucleo portante della narrazione, nell'opera morantiana le vicende storiche vere e proprie sono ridotte a una serie di sommari molto stringati che anticipano l'esposizione delle vicende romanzesche nei diversi capitoli, in posizione isolata ai limiti della narrazione.

Inoltre, il romanzo storico ottocentesco rispondeva a ideologie di carattere nazionale, rinvenibili anche nei *Promessi sposi*, mentre ne *La Storia* è visibile il declino della vicenda resistenziale, il nuovo mito su cui si è costruita la nazione italiana democratica e repubblicana sorta dopo il ventennio fascista. Emerge anche il tracollo di ogni impegno politico e civile, che conduce in direzione dell'anarchia. Secondo alcuni critici, «I Mille» dello stanzone di Pietralata, famiglia di sfollati mezzo romani mezzo napoletani definiti una vera e propria «tribù», rappresenterebbero in tal senso una parodia del Risorgimento nazionale esaltato nei romanzi storici; allo stesso modo, la raffigurazione della guerra partigiana assume toni tutt'altro che celebrativi, vengono invece sottolineati l'uso delle armi e della violenza, il contrabbando, gli stupri e gli assassinii, a conferma dell'eterna dinamica storica di sopraffazione. Il romanzo storico non è più funzionale alla glorificazione dello stato, né del passato nazionale, venute meno le illusioni in un futuro più equo e giusto. *La Storia* viene qui guardata in prospettiva antistorica, con un manifesto rifiuto: sempre più, nel corso della narrazione, viene ad identificarsi con il «grande male» che affligge Ueseppe e che sarà la causa primaria della sua morte,⁴⁰ ma anche con una gigantesca farsa, alla quale qualcuno ancora si ostina a credere; è Ueseppe a scoprire che la Storia è «Tutto uno scherzo». Infatti, non è casuale che queste due definizioni siano state pensate dalla scrittrice come possibili titoli per il romanzo durante la fase di elaborazione del testo. «Come per Nietzsche, come per Schopenhauer, come per tutti coloro che non credono nella storia, per la Morante la vita è un eterno ritorno delle medesime cose»,⁴¹ ovvero un perenne scandalo, senza più nemmeno la fiducia in una manzoniana provvidenza, che almeno lasciava sperare a Manzoni che un senso nella Storia doveva pur esistere, anche se l'uomo non può arrivare a comprenderlo.

In tal senso, nel romanzo morantiano, la dimensione nazionale del romanzo storico si amplia ad una prospettiva universale. Elsa Morante parla de *La Storia* come di «un atto d'accusa contro tutti i fascismi del mondo».⁴² La trattazione storica perde dunque il riferimento, anche celato, a situazioni precise nel tempo e nello spazio, per professare una concezione della Storia eternamente valida. Lo si evince anche dalle indicazioni temporali poste in apertura e chiusura del romanzo: il capitolo introduttivo è titolato «.....19**», mentre quello finale «19**.....». La vicenda narrativa è racchiusa entro limiti cronologici sfumati: il medesimo meccanismo si proponeva nel passato e ritornerà nel futuro, infatti il testo si conclude con «..... e la Storia continua». Inoltre, a confermare il dilatarsi del contesto storico sono anche le cronache

⁴⁰ La stessa esistenza di Ueseppe si presenta ad Ida come «un altro scandalo da tener nascosto al mondo», *La Storia*, cit., p. 29.

⁴¹ C. SGORLON, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, cit., pp. 23-24.

⁴² E. MORANTE, *La censura in Spagna*, in «L'Unità», a. LIII, n. 132, 15 maggio 1976, p. 3; anche in M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., pp. 730-731; *ivi*, p. 731.

poste all'inizio dei capitoli, che danno conto di eventi bellici, economici e politici di scala mondiale. Se il romanzo storico raccontava vicende ambientate in un passato più o meno remoto per spiegare il presente, come gli stessi *Promessi sposi*, *La Storia* invece racchiude gli episodi dei suoi personaggi in soli sette anni per esemplificare lo scandalo che da «diecimila anni» si ripete. «A partire dallo scandalo della vita (nato dallo stupro) e della morte (a braccia aperte come un piccolo Cristo crocefisso) di Useppe, si riscrive tutto il passato della guerra, della resistenza, la propria storia, il passato e il futuro». ⁴³ Se il romanzo storico delle origini era figlio della temperie romantica, e ne accoglieva il compito di riscoperta ed esaltazione del passato nazionale, sostenendo i diritti di indipendenza e libertà dei popoli, il romanzo morantiano invece dimostra la sfiducia in qualsiasi intervento politico che non sia quello della vera rivoluzione anarchica.

«Morante [...] 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». ⁴⁴

Non si parla più di «romanzo storico», della manzoniana sapiente commistione tra la storia e l'invenzione all'interno della narrazione romanzesca, ma si separano i due elementi: «*La Storia. Romanzo*». La medesima bipartizione è seguita nel testo: da una parte la cronaca storica, dall'altra la vicenda romanzesca, come si trattasse di due entità tra loro incompatibili. Infatti, per Morante, la Storia è il mostro aberrante dell'irrealtà, mentre il romanzo è portavoce della verità poetica del proprio autore e dei suoi personaggi, verità che parte sempre dalla realtà delle cose. Si può affermare che «il carattere di modernità novecentesca» di questo romanzo morantiano risieda soprattutto «nella corrosione interna del sistema strutturale ed enunciativo sotteso al “genere misto [di storia e invenzione]”: quanto più la Morante si dimostra fedele al canone ottocentesco, con tanto maggior risolutezza ne capovolge le regole compositive», ⁴⁵ a partire proprio dalla scelta del titolo. «Storia» e «invenzione» non si amalgamano più nel discorso, ma diventano due poli tra loro inconciliabili. La Storia non ammette le ragioni della natura e della poesia, di cui sono espressione molti personaggi morantiani; d'altra parte, gli umili protagonisti non comprendono la Storia, vivendo ancora in una dimensione «preistorica», non contaminata dall'«organizzazione burocratico-tecnologica». ⁴⁶ Di certo, Morante si è confrontata, come gli autori del romanzo storico, con la questione del rapporto tra storia e invenzione, o meglio, tra irrealtà e poesia, e ha affrontato la consueta problematica in modo personale, rivisitando «lo stesso meccanismo interno del romanzo storico, fino ad annullarlo dall'interno». ⁴⁷ In tal senso, Morante va oltre ai modelli della tradizione a lei ben noti e soprattutto a «Manzoni, il quale in fondo [...], in qualche modo faceva ancora i conti, anche se polemicamente, con la storia, mentre la scrittrice la relega alle “straniare” schede che

⁴³ H. SERKOWSKA, *Uscire da una camera delle favole*, cit., p. 179.

⁴⁴ G. ROSA, *Dal romanzo storico alla «Storia. Romanzo»*, cit., p. 66.

⁴⁵ EAD., *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, Milano, Il saggiatore, 1995, p. 215.

⁴⁶ *La Storia*, cit., p. 91.

⁴⁷ GRAZIELLA BERNABÒ, *Come leggere «La Storia» di Elsa Morante*, Milano, Mursia, 1991, p. 43.

precedono i vari capitoli». ⁴⁸ Mentre nel discorso manzoniano gli episodi d'invenzione si muovevano parallelamente alla più generale analisi storica degli eventi, nel romanzo morantiano invece, la Storia rimane ai margini, in quelle scarse cronache dove la poesia non trova spazio, mentre la verità poetica, il rapporto autentico con il mondo e con la natura, sono l'argomento delle pagine narrative. Viene a configurarsi un romanzo caratterizzato da contrapposizioni leggibili su diversi piani: Storia/Natura, oppressori/oppressi, irrealtà/realità, scherzo/poesia.

Che il modello manzoniano sia stato tenuto ben presente nella composizione de *La Storia* è una convinzione riconosciuta. I temi con i quali la scrittrice si è trovata a confrontarsi sono i medesimi: il vero del racconto, l'utile del messaggio, l'interessante della narrazione. Gli esiti ai quali i due autori giungono sono tuttavia molto diversi. Manzoni non ha una concezione positiva della storia, ma non nega la possibilità che un piano di riforme moderate possa portare il nuovo auspicato stato italiano verso una società più equa, guidata dall'illuminismo della nuova borghesia liberale. Per Morante, invece, la concezione è totalmente antistorica. Non è più possibile giustificare, come i patrioti italiani, le rivoluzioni e le violenze per costruire la Nazione. Morante è scettica sul fatto che il romanzo storico possa tornare a credere nella Storia e ad avere una sua visione propositiva. Sostenendo questa posizione, si discosta da una parte dell'opinione pubblica del tuo tempo, ancora convinta del progresso storico e fiduciosa in una nazione finalmente libera che vedeva nella Resistenza il suo nuovo mito fondante.

Ad essere molto diverso è soprattutto il valore attribuito alla storia e all'invenzione. Manzoni si era molto interrogato sul problema della convivenza tra i due elementi, e nel 1845 aveva pubblicato il saggio *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, opera che avrà un peso non indifferente sulle sorti del romanzo storico. L'autore arrivava a condannare il genere misto in quanto incapace, per sua stessa natura, di dare una «rappresentazione vera della storia»; non è possibile, all'interno di una narrazione romanzesca, distinguere «il vero positivo» dalle «cose inventate», ⁴⁹ «se non spezzando il racconto, non dico ogni tanto, ma ogni momento». ⁵⁰ Il romanzo storico è criticabile perché la commistione tra verità e invenzione priva l'opera della funzione didascalica che dovrebbe essere propria dell'arte, lasciando il lettore in balia di un'inquieto ricerca della verità, senza disporre dei mezzi per

⁴⁸ *Ivi*, pp. 43-44.

⁴⁹ ALESSANDRO MANZONI, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, premessa di Giovanni Macchia, introduzione di Folco Portinari, testo a cura di Silvia De Laude, Milano, Centro nazionale di studi manzoniani, 2000, p. 3.

⁵⁰ *Ivi*, p. 9. «Ricapitolando ora tutti questi pro e contro, ci pare di poter concludere: che hanno ragione e gli uni nel volere che la realtà storica sia sempre rappresentata come tale, e gli altri, nel volere che un racconto produca assenti omogenei; ma che hanno torto e gli uni e gli altri nel volere e questo e quell'effetto dal romanzo storico, mentre il primo è incompatibile con la sua forma, che è la narrativa; il secondo co' suoi materiali, che sono eterogenei. Chiedono cose giuste, cose indispensabili; ma le chiedono a chi non le può dare. Ma se fosse così, ci si dirà ora, sarebbe in ultimo il romanzo storico che avrebbe torto per ogni verso. Questa è appunto la nostra tesi. Volevamo dimostrare, e crediamo d'aver dimostrato, che è un componimento, nel quale riesce impossibile ciò che è necessario [...] un componimento insomma, che non c'è il verso giusto di farlo, perché il suo assunto è intrinsecamente contraddittorio», *ivi*, p. 14.

accertarla. D'altronde non è nemmeno possibile chiedere al romanziere di distinguere rigidamente quale parte è frutto di invenzione e quale invece puramente storica, perché si priverebbe il racconto della sua gradevolezza estetica, ovvero dell'«interessante», che funge da attrazione nelle opere letterarie. Così, l'autore che aveva portato il romanzo storico alla sua forma migliore, giungeva paradossalmente a condannarne il genere, ritenendo che il romanzo storico, così come è avvenuto per il poema epico e per la tragedia storica, fosse destinato a venir meno. Dato il crescente bisogno di verità dell'uomo, si proverà sempre più insofferenza verso ogni tipo di suo travisamento, anche nelle forme letterarie miste, e si preferirà rinunciare alla fantasia per la storia.⁵¹ Per Morante, invece, il valore assegnato ai due termini sembra ribaltato: nel romanzo emerge come le schede storiche, così secche e scarne non bastino in alcun modo a rendere giustizia e a spiegare il dramma della Storia, reso invece con maggiore partecipazione, ma anche con maggiore «verità» nelle parti narrative, tramite le esperienze e le impressioni dei personaggi. Per esempio, una questione centrale come quella della deportazione ebraica, è riassunta in poche parole nella scheda dell'anno 1943,⁵² ma nel racconto l'argomento occupa uno spazio molto più disteso, sia nella storia del passato di Davide, che nell'esperienza diretta di Ida e Ueseppe alla stazione Tiburtina, dove i rumori provenienti dal vagone bestiame e la voce «quasi oscena» della signora Di Segni suscitano un profondo senso di orrore.

Per Manzoni, l'ambientazione storica era via privilegiata e certa verso la verità, e quest'ultima doveva sempre essere ricercata dall'arte; la ricostruzione realistica del contesto era funzionale a fare emergere le leggi che governano l'agire degli uomini, valide sempre e ovunque, e per comprendere più profondamente l'animo umano.⁵³ Secondo Elsa Morante, invece, la via verso la verità non è quella della precisa ricostruzione storica, che pure costituisce un punto importante nel suo romanzo, ma quella della poesia. Non è più la storiografia a nobilitare il romanzo, ma è il romanzo a nobilitare le mere vicende storiche, o

⁵¹ Secondo Manzoni, nell'attualità si assiste ad un maggiore bisogno di storia rispetto al passato; così, nei confronti dei «romanzi storico-eroico-erotici» della Francia del tempo di Luigi XIV, si è progressivamente sentita una certa insofferenza per il modo poco preciso con cui le vicende storiche erano rappresentate: «Fu qualche volta il pubblico, che, mostrando o col biasimo o col disprezzo, di non poter più soffrire un tal grado, un tal modo d'alterazione della storia, obbligò gli scrittori a metterne di più, e con un maggior corredo di circostanze reali; furono qualche volta gli scrittori, che, o meditando in astratto sull'arte loro, o sentendo, nell'atto pratico della composizione, più vivamente de' loro antecessori o anche de' loro contemporanei, l'importanza e la connessione del vero storico, trovarono qualche nova maniera di dargli un po' più di posto ne' loro componimenti. [...] quale può essere il punto d'arrivo nella strada della verità storica, se non l'intera (relativamente, s'intende) e pura verità storica?», *ivi*, p. 24.

⁵² «Come negli altri territori occupati, anche in Italia i Nazisti procedono alla “soluzione finale del problema ebraico”», *La Storia*, cit., p. 142.

⁵³ Cfr. Lettera al Fauriel del 1823: «Ho cercato di conoscere esattamente e dipingere sinceramente l'epoca e il paese in cui ho situato la mia storia, ecco tutto quello che posso dichiarare in coscienza. Il materiale è ricco; tutto ciò che può far fare agli uomini una meschina figura c'è in abbondanza; la saccenteria nell'ignoranza, la presunzione nella stolidità, la sfacciataggine nella corruzione, sono forse i caratteri salienti di questa epoca, con molti altri analoghi. Fortunatamente ci sono anche uomini e comportamenti che onorano la specie umana; caratteri dotati di una virtù forte e originale, in proporzione degli ostacoli, dei contrasti, e in ragione della loro resistenza e, a volte, del loro assoggettamento alle idee comuni. Ho voluto trarre profitto da tutto ciò; Dio sa come. Vi ho ficcato dentro contadini, nobili, monaci, religiose, preti, magistrati, intellettuali, la guerra, la carestia, ***», e questo è aver fatto un libro!». A. MANZONI, *Lettere sui Promessi Sposi*, a cura di Giovanni G. Amoretti, Milano, Garzanti, 1985, p. 64. Versione originale in francese: A. MANZONI, *Carteggio Alessandro Manzoni-Claude Fauriel*, premessa di Ezio Raimondi, a cura di Irene Botta, Milano, Centro nazionale studi manzoniani, 2000, p. 430.

meglio a renderle autentiche, perché su di esse si riversa la verità poetica dell'autrice, nella quale Morante spera che anche i lettori possano riconoscersi, così da renderla messaggio incorruttibile anche per le generazioni future. Infatti, «la differenza tra Manzoni e Morante non è tanto nell'assenza di personaggi storici nella fabula [...] quanto nel diverso valore epistemologico affidato alla storiografia, di fatto meno credibile delle "cose inventate"». ⁵⁴ Se Manzoni esprime la sua perplessità nei confronti delle «cose inventate», Morante al contrario rivolge le sue obiezioni contro il concetto di «vero storico». Il romanzo storico ottocentesco aveva fede nella scienza storiografica, e ne aveva tratto forza e credibilità, in un'epoca in cui al romanzo venivano opposte ancora molte riserve nel panorama letterario italiano. La differenza della posizione di Morante risiede proprio nel suo personale concetto di «verità» che, come esplicitato nel saggio *Sul romanzo*, consiste in quel messaggio di realtà che si trova in tutte le cose e che non vuol dire «realismo», né pura osservazione, né tantomeno fedeltà alle vicende storiche. Si può concludere, quindi, che «*La Storia* non è, a quanto pare, un romanzo storico, e di sicuro non è un romanzo storico in senso tradizionale. Resta inteso che per "senso tradizionale" è d'obbligo il rinvio a Manzoni». ⁵⁵

Manzoni rimane comunque un «termine di confronto intuitivo» ⁵⁶ quando si tratta *La Storia*, ma è bene sottolineare che questo eco è spesso meno diretto di quanto appaia, e soprattutto, le premesse di poetica su cui si muovono i due scrittori sono piuttosto diverse. Bisogna considerare il romanzo storico, e quello manzoniano *in primis*, in quanto sua più celebre e riuscita incarnazione, come uno dei generi letterari ai quali *La Storia* si richiama, senza però ritenere l'opera solamente come una reinvenzione di elementi appartenenti a questo modello. Il romanzo morantiano infatti raccoglie suggestioni anche dal romanzo realista ottocentesco francese e russo, dalla letteratura popolare e dal genere saggistico, dalla testimonianza e dall'epica. ⁵⁷ Infatti, per la prospettiva con cui si guarda alle vicende narrate, *La Storia* si accosta all'epopea: «il rapporto intrattenuto dal romanzo morantiano con il periodo bellico non è quello del romanzo storico, bensì quello che l'epica intratteneva con gli eventi di guerra». ⁵⁸ Nell'intervista del 1972 a Siciliano, Morante rivelava che in quegli anni stava leggendo l'*Iliade* e che il romanzo al quale stava lavorando «è un libro dal piglio epico». ⁵⁹

⁵⁴ STEFANIA PORCELLI, *Lo scandalo della Storia e il romanzo storico: Elsa Morante*, in «Asimmetrie letterarie» (a cura di Donatella Montini), Roma, Nuova Cultura, 2013, pp. 103-131; *ivi*, p. 118.

⁵⁵ H. SERKOWSKA, *Uscire da una camera delle favole*, cit., p. 177.

⁵⁶ M. ZANARDO, *Strategie narrative e comunicative nella «Storia» di Elsa Morante*, cit., p. 863.

⁵⁷ Cfr. M. ZANARDO, *Strategie narrative e comunicative nella «Storia» di Elsa Morante*. Nel saggio si indaga anche il dialogo, più indiretto, che *La Storia* intrattiene con gli altri generi letterari, oltre a quelli romanzeschi. Si fa riferimento in particolar modo al genere saggistico, alla tradizione orale, alle testimonianze, al *feuilleton* e all'epica.

⁵⁸ *Ivi*, p. 865.

⁵⁹ *La guerra di Elsa*, intervista di Enzo Siciliano a Elsa Morante; anche in M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., p. 377: «Sto leggendo con delizia suprema l'*Iliade*, con l'inglese a fronte del testo. Mi pare che l'inglese, anche l'inglese modesto di questa versione quasi interlineare, renda benissimo il segreto del greco, che era d'essere rustico e infantile. O si crede a questa infantilità, o non ci si crede». La scrittrice ci crede, e lo dimostra nel personaggio di Useppe e nel suo sguardo meravigliato nei confronti del mondo che ha qualcosa di epico, di antico e puro. Si ricordi anche l'annuncio per il lancio del romanzo comparso su «Il Messaggero»: «Esce "La Storia" di Elsa Morante. In un nuovo romanzo italiano, l'epica dei tempi

Rossana Dedola lamenta l'assenza di una ideologia forte a sostegno del romanzo morantiano, e rileva una concezione storica che non ha nulla a che vedere con l'anarchismo, ma che pare riproporre «una visione borghese, e addirittura ottocentesca, della storia e del rapporto intellettuale-realtà»,⁶⁰ il romanzo sarebbe il «fallimento di un'operazione artistica che pretendeva di riproporre e di rinnovare la tradizione del romanzo storico e del ruolo ad essa corrispondente dell'intellettuale-scrittore».⁶¹ Elsa Morante è stata consapevole di scrivere un romanzo che avrebbe incontrato molte critiche e che sarebbe apparso a molti non «moderno», ma non ha certo preteso di riproporre la funzione dell'intellettuale ottocentesco. La sua volontà è stata quella comune al vero romanziere di tutte le epoche, ovvero mostrare la propria verità poetica. Lo ha fatto ricorrendo ad alcuni moduli del romanzo storico tradizionale, anche per quanto riguarda la voce narrante, ma l'adozione della terza persona onnisciente non rimanda alla figura di un intellettuale collocato «al di fuori della storia e della realtà sociale»,⁶² nella dimensione contemplativa dell'arte, trascendente la più concreta sfera della Storia. In realtà, «se dall'Ottocento si riprendono il realismo, la comunicatività e la ricchezza di dettaglio, è proprio nella definizione del ruolo dell'intellettuale che Elsa Morante opera uno scarto, manifestandone esplicitamente il fallimento».⁶³ Nel mondo contemporaneo, non si può più comunicare al pubblico, come Davide all'osteria, per mezzo di un discorso razionale, basato sul *logos*, ma anzi è necessario che il romanziere racconti la propria verità poetica per mezzo della testimonianza, come la voce narrante de *La Storia*. Il taglio epico del romanzo si esplicita proprio in questo senso: non nel preciso richiamo a elementi di derivazione omerica, ma nel tono col quale si narrano le vicende, un tono che si basa tutto sull'oralità, sulla poesia che viene prima del *logos*. Come l'epica, anche questa narrazione parla agli «analfabeti» adottando la loro lingua, e rivolge il suo messaggio ad un ampio pubblico. Sarà quindi opportuno partire dall'analisi del complesso narratore morantiano per impostare più dettagliatamente il confronto tra *La Storia* e *I Promessi sposi*.

moderni: dove definitivamente gli eroi non sono coloro che manovrano la macchina del potere, ma gli altri, che la subiscono» (sottolineato mio).

⁶⁰ ROSSANA DEDOLA, *Strutture narrative e ideologia nella «Storia» di Elsa Morante*, in «Studi Novecenteschi», vol. 5, n. 15, novembre 1976, pp. 247-265; *ivi*, p. 254.

⁶¹ *Ivi*, p. 265.

⁶² *Ivi*, p. 255.

⁶³ M. ZANARDO, *Strategie narrative e comunicative nella «Storia» di Elsa Morante*, cit., p. 862.

Capitolo IV: La narratrice, figura contraddittoria

Uno degli aspetti più discussi e controversi de *La Storia* è sicuramente la tipologia di narratore che Elsa Morante decise di impiegare nel romanzo. Come visto sopra, l'argomento è stato a lungo trattato negli interventi dei critici all'epoca della pubblicazione e per alcuni di essi ha anche funto da motivo per imputare a Morante un ritorno ai canoni ottocenteschi della narrazione, una soluzione del tutto in ritardo e totalmente anacronistica per la letteratura degli anni Settanta. Una delle recensioni più critiche sulla figura del narratore de *La Storia* è stata quella di Renato Barilli, che ha accusato Morante di un «totale disprezzo per le più elementari esigenze del nostro tempo», resuscitando un «vecchio spettro» che è «uscito totalmente sconfitto nella narrativa del '900», un narratore che oltre ad essere onnisciente sarebbe anche ipocrita, perché pretenderebbe di attribuire alla Storia, alla Natura o al Destino le morti dei suoi personaggi, che invece sono dovuti solo al suo sadismo.¹

A differenza dei romanzi precedenti, *Menzogna e sortilegio* e *L'isola di Arturo*, dove a parlare era un narratore omodiegetico che coincideva con il protagonista della vicenda, per *La Storia* Morante scelse una voce narrante fuori campo, senza una precisa identificazione, che racconta gli episodi dall'esterno, ma che non è totalmente estranea ai fatti che va esponendo. Sembrava che la scrittrice volesse adottare una scelta provocatoria, spiazzante anche per il suo stesso lettore, abituato a confrontarsi con un narratore-personaggio che esponeva una vicenda che lo riguardava personalmente; *La Storia* pareva non prendere in considerazione quella relatività, tutta novecentesca, che già Morante aveva sostenuto nel saggio *Sul romanzo*.²

Il narratore, o meglio, la narratrice de *La Storia*, si rivela essere una figura ricca di contraddizioni, sulla quale infatti si sono interrogati a lungo i critici, dando interpretazioni anche molto differenti. Graziella Bernabò, per esempio, parla di «una apparentemente strana figura di narratrice esterna che non si nomina, non ha una funzione nella storia, non si sente tenuta a rendere ragione della sua conoscenza dei fatti, ma che si presenta come appartenente al sesso femminile e si mostra legata emozionalmente ai principali personaggi del racconto, diventando così in qualche modo una narratrice interna».³

¹ RENATO BARILLI, *Elsa Morante. La Storia*, in «Il Verrì», n. 7, ottobre 1974, pp. 105-110; anche in A. BORGHESI, *L'anno della Storia*, cit., pp. 710-714; *ivi*, p. 711.

² Nel saggio *Sul romanzo*, Morante ammette che la narrazione personale sia un mezzo insostituibile per rappresentare la relatività dei tempi moderni. «È un fatto che la multiformità sterminata e cangiante (la chiamata “relatività”) dell'oggetto reale, anche se fu sempre avvertita dai sensi e dalla intelligenza degli uomini, oggi è diventata un'acquisizione di tutte le scienze [...] E allora, nel momento di fissare la propria verità attraverso una sua attenzione del mondo reale, il romanziere moderno, in luogo di invocare le Muse, è indotto a suscitare un *io* recitante (protagonista e interprete) che gli valga da alibi. Quasi per significare, a propria difesa: “S'intende che quella da me rappresentata non è *la* realtà; ma una realtà relativa all'*io* di me stesso, o ad un altro *io*, diverso in apparenza, da me stesso, che in sostanza, però, m'appartiene, e nel quale *io*, adesso, m'impersono per intero”. Così, mediante la prima persona, la realtà nuovamente inventata si rende in una verità nuova», E. MORANTE, *Sul romanzo*, cit., pp. 1504-1505.

³ G. BERNABÒ, *Come leggere «La Storia» di Elsa Morante*, cit., p. 46.

Le caratteristiche di questa narratrice, che parla in terza persona e che possiede informazioni complete sull'argomento del quale si fa referente, hanno indotto molti a vedervi un richiamo al narratore onnisciente del romanzo ottocentesco, che conosce a tutto tondo la materia da esporre: la vicenda, nei suoi antecedenti, nel presente e nel seguito, i personaggi nel loro carattere, nei loro pensieri, anche nei sogni. L'onniscienza è sicuramente presente nella voce femminile che racconta i fatti, ma è solo una delle caratteristiche di questa narratrice, non certo l'unica e nemmeno un motivo sufficiente per accostare la figura al narratore di tipo manzoniano. Infatti, molte sono le differenze tra la narratrice de *La Storia* e l'autore che rinviene il manoscritto dell'Anonimo seicentesco.

Ad accomunarli invece è la capacità di gestire tutta l'azione. Entrambi si trovano a fare i conti con eventi che coinvolgono molti personaggi e quindi a organizzare una materia piuttosto ampia e variegata; devono adottare strategie narrative per seguire le diverse vicende, per accompagnare tutti i personaggi, uno a uno, lungo il percorso della storia, per esempio spostandosi nello spazio e nel tempo. Si ricordi a tal proposito la metafora che viene impiegata nel capitolo XI dei *Promessi sposi*, dove il narratore parla del suo compito attraverso l'immagine di quel «caro fanciullo» che alleva porcellini d'India. Lasciati liberi di giorno in un giardinetto, la sera deve farli rientrare nel covile, ma non è possibile ricondurveli tutti insieme, perché ognuno si muove nella sua direzione. Così, il piccolo pastore si adegua al loro «genio» e spinge dentro prima quelli più vicini all'uscio, poi va a prendere gli altri; allo stesso modo deve comportarsi il narratore: «un gioco simile ci convien fare co' nostri personaggi: ricoverata Lucia, siam corsi a don Rodrigo; e ora lo dobbiamo abbandonare, per andar dietro a Renzo, che avevam perduto di vista».⁴ Questo seguire i personaggi lungo le rispettive avventure, incontri e prove, questo condurre il narratorio da una situazione all'altra e da un contesto all'altro, è proprio anche del narratore morantiano, che in effetti tiene le fila dei numerosi, anche qui, personaggi, scortando il lettore durante il racconto.

Entrambi i narratori, per portare avanti il loro compito, spesso si muovono lungo l'asse cronologico, aprono distese analessi, così da spiegare gli antecedenti di un certo fatto o personaggio, e permettere al lettore di avere tutti gli elementi necessari a comprendere quanto si sta svolgendo. Per esempio, quando nei *Promessi sposi* compare il personaggio di Fra Cristoforo, il narratore ritiene opportuno aprire un'ampia digressione per ricostruire la vita di quello che fu Lodovico. Il capitolo IV è infatti tutto dedicato a questi antefatti, grazie ai quali il lettore comprende il temperamento del personaggio, il modo in cui si è accostato alla fede, notizie utili per interpretare anche gli eventi futuri del racconto. Altro esempio celebre è quello della Monaca di Monza; quando Lucia e Agnese arrivano al convento e vengono in contatto con la Signora, ecco che il narratore inizia la distesa trattazione della biografia di Gertrude, funzionale qui anche a svolgere il drammatico tema delle monacazioni forzate. Anche la narratrice morantiana ama seguire

⁴ ALESSANDRO MANZONI, *I Promessi sposi*, a cura di A. Jacomuzzi e A.M. Longobardi, Torino, SEI, 2006, p. 226.

l'intero arco delle vicende dei suoi personaggi e fa ricorso all'analepsi. Il più consistente di questi *flash-back* ne *La Storia* riguarda tutto il primo capitolo, intitolato simbolicamente «....19**», nel quale la narratrice, dopo aver delineato la situazione di apertura, ovvero l'incontro di Ida col soldato tedesco Gunther, torna indietro nel tempo per raccontare in modo piuttosto dettagliato il passato della maestra e della sua famiglia e l'incontro con Vilma, che si rivelerà figura chiave per delineare il ruolo della voce narrante.

Il primo compito del narratore è certo quello di condurre il lettore lungo un intreccio, una trama, tuttavia spesso la sua funzione non si limita a questo, ma assume anche altre implicazioni. Al capitolo VI dei *Promessi sposi* il narratore afferma «Noi non intendiamo di dar giudizi: ci basta d'aver dei fatti da raccontare»;⁵ eppure questo commento non rispecchia la poetica manzoniana. A Manzoni non basta aver qualcosa da raccontare, perché in tutto il romanzo è disseminato, costante e infaticabile, il suo commento, la sua analisi dei problemi, dei comportamenti, delle azioni, degli usi della società del Seicento, che egli esamina da ogni verso, da ogni angolatura, secondo il suo consueto modo analitico di raccontare. Da essi ricava interrogativi, quesiti, riflessioni, per sé e per i suoi «venticinque lettori». Vuole indurre, il narratore manzoniano, uno spirito critico tanto sulle vicende che sono narrate, quanto sui problemi del presente. È capace di mantenere quella posizione di equilibrio tra lettore e personaggi, che gli consenta di adottare un tono confidenziale ma autorevole con l'uno e benevolo ma giudicante con gli altri. Il suo compito non è solo quello di raccontare le vicende, ma assume anche una funzione didascalica. All'interno dei *Promessi sposi*, la voce del narratore parla sovente in prima persona, per esprimere propri commenti, per richiamare l'attenzione del pubblico, per metterlo in guardia. Il narratore manzoniano è una figura che funge da guida al lettore nel percorso del racconto: lo aiuta a seguire la trama, spostandosi tra le vicende dei diversi personaggi, da Monza a Milano, dal paesino all'Adda, dalle mense dei signori, ai conventi, alle case dei contadini. Gli spiega quei costumi o quegli usi che sono propri del Seicento e che il lettore forse non conosce, gli chiarisce i concetti con l'uso delle similitudini, o scherza con lui su quella società alla quale entrambi sono estranei, giocando sulla complicità col lettore e sull'ironia.⁶ Lo mette al corrente di tutto quanto ci sia da sapere per acquisire «il sugo della storia», mentre omette quello che non è necessario a questo fine, ma che si intuisce da sé e che è meglio tacere, come il caso degli amori di Gertrude ed Egidio. Tutte queste cure prestate dal narratore manzoniano affinché al lettore non manchi alcun elemento per capire la vicenda e trarne la massima utilità,⁷ crea un rapporto di fiducia tra narratore e narratario e

⁵ *Ivi*, p. 125.

⁶ Per esempio, al capitolo VIII dei *Promessi sposi*, parlando della famosa «notte degli imbrogli», il narratore esprime una propria riflessione sulle frequenti circostanze equivoche nelle quali gli oppressi vengono scambiati per oppressori e viceversa, così che chi ha torto finisce per aver ragione. «Così va il mondo... voglio dire, così andava nel secolo decimo settimo», *ivi*, p. 158. Si tratta di un'espressione che nasconde il sorriso amaro dell'autore; l'ironica affermazione cela la convinzione che in realtà quei soprusi non abbiano caratterizzato solo il Seicento, ma si ripetano anche nel presente.

⁷ Cfr. la nota formula «l'utile per iscopo, il vero per soggetto e l'interessante per mezzo» contenuta nella lettera *Sul Romanticismo* scritta nel 1823 da Manzoni a Cesare D'Azeglio. La redazione originale non fu mai pubblicata da Manzoni; quella stampata

quest'ultimo sa di avere sempre una figura di riferimento su cui contare; è consapevole che da quel narratore può aspettarsi la verità, gli crede e si lascia guidare.

Un narratore di questo tipo inizia a entrare in crisi già nella seconda parte del XIX secolo, quando nel romanzo prendono piede le voci omodiegetiche, direttamente coinvolte negli episodi raccontati; questo fenomeno riguarda anche il genere prettamente storico, come i casi accennati delle *Confessioni di un italiano* di Ippolito Nievo (1867) e dai *Cento anni* di Giuseppe Rovani (1857-1864). Diventa sempre meno possibile presentare la realtà, sia pur la realtà romanzesca, da un'unica prospettiva, al di sopra delle parti, che risulti attendibile e alla quale il lettore possa affidarsi senza esitazione. Sarà meglio allora incaricare dell'esposizione dei fatti uno dei personaggi che ha preso parte alla vicenda, nella consapevolezza che il suo punto di vista sarà parziale, relativo e comunque solo uno dei possibili modi di approcciarsi alla realtà. Elsa Morante era perfettamente consapevole di questa prospettiva, e nei suoi primi romanzi ha infatti dato la parola a un narratore omodiegetico. Qual è quindi il significato di questo ripristino per *La Storia* di una voce fuori campo?

In realtà, quello che a una lettura superficiale può sembrare un narratore tradizionale, si rivela essere l'esito di una tecnica fortemente innovativa sul piano stilistico e formale. Secondo Siro Ferrone,⁸ ne *La Storia* Morante avrebbe superato il soggettivismo e il solipsismo stilistico della Neoavanguardia, adoperando una voce narrante che assume le sue responsabilità e che non nasconde la sua funzione di filtro, lontano anche dal presunto oggettivismo del Neorealismo. La scrittrice conosce bene i presupposti ideologici del suo tempo, gli esempi della recente letteratura, i romanzi del Neorealismo e le innovazioni della Neoavanguardia, ma non si adegua né agli uni né alle altre, decidendo di impiegare un approccio innovativo alle tecniche della narrazione. La sua proposta riprende alcuni elementi del grande romanzo dell'Ottocento, ma per assegnare loro nuovi significati, pienamente novecenteschi. Si può senz'altro affermare che «quanto più la Morante ostenta di aderire ai canoni consueti dell'onniscienza eterodiegetica, tanto più ne modifica l'intima funzionalità compositiva. Lungi dall'atteggiarsi nelle pose codificate, questo narratore ha una fisionomia equivoca, talvolta contraddittoria».⁹

Hanna Serkowska¹⁰ sostiene che la narratrice morantiana ne *La Storia* si distacchi fortemente dal codice del romanzo storico. Propone la co-esistenza di due figure principali di narratore nel romanzo: un narratore sapienziale e un narratore incompetente. Il narratore sapienziale emerge quando viene sottolineata la sproporzione di informazioni tra chi racconta, che ha una visione a tutto tondo degli eventi,

nell'edizione del 1871 delle *Opere varie* presenta notevoli differenze. Per le diverse redazioni del saggio cfr. A. MANZONI, *Sul Romanticismo: lettera al marchese Cesare d'Azeglio*, premessa di Pietro Gibellini, a cura di Massimo Castoldi, Milano, Centro nazionale di studi manzoniani, 2008.

⁸ SIRO FERRONE, *Davanti a un plotone d'esecuzione*, in «Il Ponte», a. XXX, n. 10, ottobre 1974, pp. 1151-1163; in parte anche in G. BERNABÒ, *Come leggere «La Storia» di Elsa Morante*, cit., pp. 130-133.

⁹ G. ROSA, *Cattedrali di carta*, cit., p. 239.

¹⁰ H. SERKOWSKA, *Uscire da una camera delle favole*, op. cit.

e i personaggi, ignari del proprio destino; questo procedimento accentua il legame di complicità tra il narratore e il narratario, a spese però del personaggio. È un narratore questo, che organizza e struttura il racconto in un sistema ordinato e preciso. Si può riconoscere in alcuni esempi:

«E così, Ida iniziò la sua carriera di maestra, che doveva concludersi dopo quasi venticinque anni», p. 37.

«Lui non sapeva invece che per lui questa eternità si riduceva a poche ore», p. 74.

Quando Ida si domanda se tra le file di tedeschi evocate da Nino ci sia anche Gunther, la narratrice constata che «Essa non sapeva che da quasi tre anni, colui s'era disfatto nel mare Mediterraneo», p. 212.

«Stavolta, Ninnarieddu non mantenne la promessa. Doveva passare quasi un anno, prima che si facesse rivedere», p. 276.

«Ida non sapeva che diavolo aspettarsi da lui», p. 356.

«[Ida] ancora del tutto ignara che la raccomandazione di Ueseppe già scadeva inutile. Ormai non ci sarebbe più tempo di parlare al fratello», p. 464.

La dottoressa di Ueseppe, vedendo Ida e il figlioletto, pensa che resti poco tempo da vivere a quelle due creature, mentre la narratrice ci informa: «Ma su una delle due, in realtà, essa si sbagliava», p. 624.

Questa esibizione di conoscenza da parte del narratore distingue tale figura e la pone al di sopra dei protagonisti; il narratore, oltre ad avere informazioni sugli episodi dei singoli personaggi, a differenza loro, conosce anche la Storia. Per esempio, all'inizio della vicenda ci dice che Gunther proviene da Dachau e che quel villaggio sarà ricordato poi per il suo limitrofo campo di concentramento.¹¹ Tuttavia, i personaggi non potevano associare alcun significato particolare a quel nome. Quando Gunther mostra a Ida una foto della sua famiglia e pronuncia il nome «Dachau», si precisa che «quel nome non significava niente per Ida, la quale ancora non lo aveva udito mai se non forse appena per caso, senza tenerlo a memoria».¹² Ciononostante, a quel «nome innocuo e indifferente», il cuore di Ida prende a sobbalzare, non perché lei sia al corrente dei fatti storici, ma solo a sentirne il suono, percepito come una «minaccia sibillina».¹³ Serkowska ipotizza che questo narratore sapienziale possa essere ricondotto a una volontà caricaturale della narrazione tradizionale, onnisciente extradiegetica, quella manzoniana insomma. Infatti, in alcuni casi pare che l'onniscienza venga ostentata dal narratore, come quando racconta della canzonetta dei due lucherini (*È uno scherzo uno scherzo tutto uno scherzo!*), che Ueseppe impara a memoria proprio da loro, sapendo parlare agli animali.

«Però, senza spiegarsene la ragione, lui questa canzonetta famosa, che l'ha sempre accompagnato in tutta la vita, non l'ha comunicata a nessuno, né allora né dopo. Solo verso la fine, come si vedrà, l'ha insegnata a due suoi amici: un ragazzino di nome Scimò, e una cagna. Ma è probabile che Scimò, a differenza della cagna, se ne sia scordato immediatamente».¹⁴

¹¹ «La sua residenza, precisamente, era il villaggio campestre di Dachau, che più tardi, alla consumazione della guerra, doveva rendersi famoso per il suo limitrofo campo di “lavoro e di esperienze biologiche”», *La Storia*, cit., pp. 15-16.

¹² *Ivi*, p. 68.

¹³ *Ivi*, p. 67.

¹⁴ *Ivi*, p. 269.

A volte il narratore si carica anche qui di una funzione didascalica, e spiega ai lettori alcuni concetti, pratiche o linguaggi che possono risultare poco noti o estranei. Per esempio, nel primo capitolo si racconta dell'infanzia di Ida trascorsa in Calabria e delle sue crisi epilettiche. La narratrice sapienziale chiarisce quale fosse l'opinione di quel mondo contadino meridionale in merito ad attacchi come quelli di cui soffriva Ida, una concezione ancora basata sulla magia.

«L'antica cultura popolare, tuttora radicata nel territorio calabrese e specie fra i contadini, segnava di uno stigma religioso certi mali indecifrabili, attribuendone le crisi ricorrenti all'invasione di spiriti sacri, oppure inferiori, che in questo caso si potevano esorcizzare solo con recitazioni rituali nelle chiese».¹⁵

In altri casi la voce narrante parafrasa o traduce quello che dicono i personaggi, quando può risultare poco chiaro al lettore: «“Ma l'inferno, mica ci sta!” [...] *Mica ci sta*, nel suo linguaggio misto di romano, vale *non esiste*».¹⁶

Nonostante questi esempi, non è possibile parlare di un vero e proprio narratore onnisciente; infatti, il narratore onnisciente puro si dovrebbe collocare al di fuori delle vicende che narra, mentre in questo romanzo ciò non accade. Molto spesso la narrazione è omodiegetica, quindi chi parla è in qualche modo implicato nei fatti narrati. Non è chiaro chi sia questa figura precisamente, perché non viene mai svelato in maniera esplicita nel romanzo. Sappiamo che è un testimone, anzi una testimone, perché parla di sé al femminile («io stessa», p. 106), abitante di Roma («quaggiù da noi ci fu un delitto, al Portuense», p. 422; «il piccolo Useppe, a quel tempo, era ancora “protetto da Santa Pupa” come si dice a Roma dei bambinelli», p. 369). Afferma di aver incontrato direttamente i personaggi di cui racconta o di averne visto le fotografie, di aver conosciuto alcuni dei luoghi che frequentano.¹⁷ Non è chiaro nemmeno da che altezza cronologica questo narratore parli; il romanzo si conclude infatti con la sezione «19*.....», una data aperta che non ci fornisce dati certi. L'unico *termine post quem* è il 11 dicembre 1956, ovvero il giorno nel quale il narratore stesso ci dice essere morta Ida.

In diversi casi la voce narrante si dimostra un narratore «incompetente» e non nasconde la sua ignoranza o mancanza di informazioni, rivelando una sorta di incertezza o approssimazione nel raccontare alcune situazioni.

«Io non conosco abbastanza la Calabria. E della Cosenza di Iduzza non posso che ritrarne una figura imprecisa, attraverso le poche memorie dei morti», p. 28.

«Non ho potuto controllare l'ubicazione precisa di quell'osteria», p. 40.

«Questa, naturalmente, non è che una ricostruzione parziale [...] né io saprei darne altre notizie», p. 134.

¹⁵ *Ivi*, p. 29.

¹⁶ *Ivi*, p. 605.

¹⁷ Per esempio, la narratrice si rappresenta presente quando Davide pronuncia il lungo discorso all'osteria («Ricordo con precisione particolare la canzone trasmessa nel frattempo dalla radio», *ivi*, p. 590); è stata in qualche modo partecipe del tragico destino di Useppe («io stessa stenterei a crederci, se non avessi diviso, in qualche modo, il suo destino», *ivi*, p. 106), ha conosciuto Nora per mezzo di una fotografia di quand'era giovane.

«Adesso tentiamo di riferire, qui a distanza, attraverso la memoria, le ultime ore di vita di Giovannino», p. 383.

«E così, la mia presente rievocazione del fatto rimane piuttosto vacante, e approssimativa», p. 412.

«In che modo, poi, quello studentello ebreo latitante se la sia sbrigata, all'assunzione, con le pratiche del caso, io non so dire», p. 412.

La domanda che spesso i critici si sono posti riguardo a questa narratrice in parte esterna, in parte interna alla vicenda è come abbia reperito le informazioni di cui dispone. Pare che in alcuni casi racconti per sentito dire, per informazioni attinte dunque da persone anonime, come gli abitanti del ghetto o la gente in piazza o gli sfollati. Si usano spesso espressioni come «si sapeva che», «si racconta che», «dicono che»; in questo modo si fa riferimento quindi a fonti non appurate.

«Però qualcuno, in passato, m'accennava che per arrivarci bisognava prendere una tranvia suburbana», p. 40.

«Qualcuno ricorda vagamente di averla vista», p. 50.

Altre volte le fonti rimangono vaghe e imprecise:

«Ma a quanto è risultato da prove evidenti», p. 297.

«Ho notizia di un sabato sera», p. 417.

In altre occasioni, infine, quello che la narratrice conosce, lo ha appreso per il tramite di personaggi noti, come per esempio Nino, dal quale la narratrice viene a sapere molti fatti riguardo la Resistenza, i partigiani o l'esperienza operaia di Davide. In questi casi la focalizzazione si sposta su Nino e la sua interpretazione delle vicende funge da filtro al sapere della narratrice. Con questo procedimento «il mondo narrato viene interamente ricondotto e subordinato all'espressione dei vari narratori»,¹⁸ come se la narratrice anonima fungesse da punto di raccordo di esperienze diverse, altrimenti destinate a rimanere senza voce. La narratrice si fa quindi cronista dei racconti di coloro che sono calpestati dalla Storia: ebrei, animali, donne, bambini, analfabeti.

«Io, quanto a me, le rare e frammentarie notizie che ho potuto raccogliergli, le ho avute in gran parte da Ninnuzzu; e costui, fra l'altro, ne dava un'interpretazione comica», p. 412.

«da Ninnuzzu: era da lui, credo, che l'avevo imparata [la canzone]», p. 590.

Attraverso l'impegno di questi procedimenti formali si vede come in realtà Morante abbia inteso demistificare la convenzione del narratore onnisciente tipico del romanzo storico ottocentesco, manzoniano, proprio tramite una esasperazione dei suoi tratti caratteristici. La narratrice de *La Storia*, da un lato, è dotata di un'onniscienza pervasiva ed è in grado di riferire inquietudini, paure, sensazioni, allucinazioni, memorie cancellate, sogni dei personaggi, e perfino degli animali; dall'altro lato frequentemente arriva a dubitare della propria memoria, non ricorda, le sembra, suppone. Questo contrasto crea un effetto di incongruenza. Per esempio, raccontando l'episodio in cui Usepe vede per la prima volta le fotografie dei lager nei giornali, al termine della guerra, la narratrice afferma: «Resterà per

¹⁸ H. SERKOWSKA, *Uscire da una camera delle favole*, cit., p. 186.

sempre impossibile sapere che cosa il povero analfabeta Usepe avrà potuto capire in quelle fotografie senza senso»;¹⁹ oppure quando descrive Usepe che impara a pensare «A che cosa pensasse, non è dato saperlo; e si trattava, probabilmente, di futilità imponderabili».²⁰ Queste affermazioni risultano in palese contrasto con la prospettiva adoperata tante altre volte dalla narratrice, che è stata perfettamente in grado di sapere cosa passasse per la mente di Usepe.

Forse la verità è che «il soggetto narrante della *Storia* si arroga la duplice autorità di demiurgo e testimone, appellandosi ora all'una ora all'altra, a seconda dell'opportunità retorica».²¹ Questo contrasto mostra una notevole presa di distanza rispetto al narratore manzoniano. Certo, alcuni elementi dell'onniscienza ottocentesca sono ripresi proprio nell'aspetto demiurgico della voce narrante, che ha la capacità di vedere molto al di là dei personaggi, di penetrare anche nel loro inconscio, nei sogni, di conoscere la Storia. Tuttavia, laddove questi elementi sono ripresi, vengono utilizzati in prospettiva differente.

Un elemento importante che distingue questo narratore da quello del romanzo storico è il vaglio delle fonti. Come riferito sopra, la scrittrice ha attinto ad un vasto campione di documenti e testi relativi alla Seconda guerra mondiale, di tipo letterario, storico, testimoniale e ha vagliato scrupolosamente le informazioni relative al contesto in cui inserire le vicende romanzesche; tuttavia, pare non trasferire la medesima preoccupazione anche alla voce narrante. La narratrice non è interessata a verificare la veridicità delle informazioni che fornisce, per esempio preoccupandosi di riferire solo le voci dei testimoni oculari o quanto letto in precise fonti storiche. Essa opera all'interno della finzione romanzesca, soggetta quindi solo ai valori della realtà poetica, trascurando l'irrealtà storica; il fatto che la narratrice sia incompetente, non significa affatto che sia inattendibile e che non dobbiamo credere a ciò che ci rivela. Nella prospettiva morantiana, la narratrice è attendibile proprio perché la sua conoscenza si basa sulla trasmissione orale. Per la scrittrice, questa è la forma più certa di verità, a discapito delle fonti considerate oggettivamente più affidabili. Sembra che la narratrice sia venuta a conoscenza dei fatti o per esperienza diretta («Ricordo», pp. 371 e 590; «si può credere alla mia testimonianza giurata» p. 405; «mi sembra infatti di averla riconosciuta», p. 480) o perché è venuta in contatto con testimoni diretti («le rare e frammentarie notizie che ho potuto raccogliere», p. 412; «da quanto a me risulta», p. 547; «dalle notizie che ho potuto raccogliere», p. 648). Non si tratta quindi di una forma di conoscenza che gli storici definirebbero certa, indubbia e obiettiva. Nel romanzo sono comunque riportate alcune fonti, come foto, verbali, manifesti, decreti, circolari, documenti d'archivio. Tuttavia, questi riferimenti non hanno la funzione di rimediare in qualche modo all'incompetenza del narratore, anzi, di questo tipo di fonti, che si possono considerare più canoniche, vengono messe in rilievo la falsità, l'imprecisione, l'inesattezza; sembrano più inutili delle

¹⁹ *La Storia*, cit., p. 373.

²⁰ *Ivi*, p. 282.

²¹ MARIO BARENGHI, *Tutti i nomi di Usepe. Saggio sui personaggi della «Storia» di Elsa Morante*, in «Studi Novecenteschi», vol. 28, n. 62, dicembre 2001, pp. 363-389; *ivi*, p. 366.

voci del ghetto, delle testimonianze orali. Se ne mette piuttosto in evidenza il linguaggio tecnico-burocratico, fatto di formule vuote, prive di significato.

«il tema dell'impiego delle fonti, del ricorso alle fonti, qui preso alla lettera, caricaturizza la struttura canonica del romanzo storico, e del genere storiografico in generale. Ogni ricostruzione del passato, che abbia a tema eventi storici, non è che parziale, nel senso di frammentaria e di parte [...] Le stesse fonti che, nel classico romanzo storico dovevano certificare veridica, attendibile la narrazione, qui sono presentate come frammentarie, imprecise, prevenute [...] Ne *La Storia* le fonti vengono relativizzate».²²

Per esempio, viene riportato il testo di un manifesto affisso a Pietralata, dove Ida e Ueseppe vengono ospitati in un capannone che raccoglie diversi sfollati, dopo il bombardamento di San Lorenzo:

*«Il 22 ottobre 1943 civili italiani che facevano parte di una banda di comunisti hanno sparato contro le truppe germaniche. Essi venivano fatti prigionieri dopo rapida scaramuccia. Il Tribunale militare ha condannato a morte 10 membri di questa banda per aver attaccato a mano armata appartenenti alle forze armate germaniche. La condanna è stata eseguita».*²³

Salvo poi rivelare subito dopo che:

«quando, in seguito, la fossa fu scoperta, di cadaveri invero, ce n'erano undici e non dieci. L'undicesimo era un ciclista innocuo, capitato là di passaggio, e fucilato con gli altri perché ci si trovava».²⁴

Le fonti si rivelano non adeguate a spiegare la realtà, o almeno la realtà poetica, per questo viene dato loro minor valore all'interno del racconto, e quando vengono riportate, è per demistificarle, per svuotarle della loro funzione, mostrando la loro incapacità di dare una vera risposta al dramma della Storia. È invece la narrazione testimoniale a risultare più attendibile, paradossalmente. Il patto fiduciario con il lettore si basa sulla memoria della figura narrante, una memoria che a volte presenta dei limiti, ma che non si propone mai come una fonte ingannevole per il narratario. Anzi, «l'intera vicenda è *tema* di una restituzione del mondo alla realtà».²⁵ Laddove il narratore manzoniano non aveva solo il compito di raccontare, ma anche di educare il lettore, di indurlo ad una riflessione sul passato funzionale anche al presente, l'intervento della narratrice morantiana ha invece il compito di ristabilire la verità della vicenda, che non è la verità delle fonti storiche e dei documenti, ma la verità della poesia, unico luogo nel quale, per Morante, risiede la realtà più autentica. Il narratore testimoniale raccoglie una pluralità di voci, le voci di chi non ha spazio nella Storia, come gli animali, le donne, gli ebrei, i bambini e gli analfabeti; il racconto è presieduto da un'oralità corale, e l'oralità è per Elsa Morante una dimensione quasi sacra, pre-civile, epica, non toccata dalla violenza della Storia; solo questa dimensione poetica è qui attendibile. A provarlo, nel romanzo, è anche il fatto che i personaggi credano più alle voci che sentono o a ciò che vedono coi loro stessi occhi, piuttosto che alle fonti ufficiali, alle radio, ai giornali, ai comunicati, alle testimonianze

²² H. SERKOWSKA, *Uscire da una camera delle favole*, cit., p. 190.

²³ *La Storia*, cit., p. 252.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ G. VENTURI, *Morante*, cit., p. 128.

che oggi consideriamo storicamente affidabili; sembrano anzi non dare grande valore alle informazioni trasmesse attraverso i *media*, come se rientrassero in un mondo a loro estraneo.²⁶

Spesso inoltre, la narratrice tradisce il proprio coinvolgimento nella vicenda, mostrando sentimenti di attaccamento, di affetto, a volte di protezione materna, nei confronti dei protagonisti. La voce narrante si congeda da Giovannino che muore soldato nella campagna di Russia con un «buonanotte biondino»; allude a Ida e Ueseppe come «la nostra donnetta e il suo bastarduccio», al cane Bella con «la nostra pastora»; conclude il romanzo con la frase «la povera storia di Iduzza Ramundo era finita». È una figura sconosciuta, ma non per questo estranea ai fatti, anzi, in alcuni passaggi appare il suo coinvolgimento diretto nella vicenda.²⁷ Sembra ricercare un rapporto esclusivo coi personaggi, reclama il diritto di rimanervi insieme, specie nel momento ultimo delle loro misere esistenze, come nel passo che prelude alla morte di Ueseppe: «Che mi si lasci, dunque, restare ancora un poco in compagnia del mio pischelluccio, prima di tornarmene sola al secolo degli altri».²⁸ In questo modo è come se la narratrice esaltasse l'intimità del suo legame con i personaggi, in un patetismo che a volte ha incontrato il dissenso dei critici. Si può notare questo elemento anche nei versi di Miguel Hernandez, posti in epigrafe all'ultimo capitolo, «19**.....», coi quali la voce narrante dà l'addio al suo personaggio più caro: «Muerto niño, muerto mio. / Nadie nos siente en la tierra / donde haces caliente el frio».²⁹

Se in Manzoni erano frequenti gli appelli al lettore, i moniti a prestare attenzione, a considerare le situazioni del passato per riflettere sul presente, sembra che ne *La Storia* al contrario il narratore voglia sottolineare la sua condizione di vicinanza privilegiata ed esclusiva con le sue creature, piuttosto che con il narratario. Ne *La Storia* il dialogo tra lettore e narratore non produce una fitta rete di scambi dialogici. Come afferma Giovanna Rosa, «in realtà, il rigetto dei “segni del tu” è coerente fondamento a un patto narrativo che rispecchia l'inclinazione maternamente “creaturale” assunta dal narratore verso i suoi personaggi».³⁰

²⁶ Esempi da *La Storia*: «Di qui [cioè dalle voci delle donne del ghetto] essa [Ida] ricavava il suo principale notiziario storico-politico [...] dei comuni mezzi d'informazione, per un motivo o per l'altro, se ne serviva poco. L'apparecchio radio di famiglia [...] aveva smesso di funzionare [...] E in quanto ai giornali, essa non usava leggerne [...] Da sempre, i giornali a lei suscitavano, solo al vederli, un senso innato di straniamento e di avversione», p. 58.

Oppure, importante in tal senso è l'episodio, centrale nel romanzo, in cui Ida e Ueseppe si imbattono personalmente nell'orrore della deportazione degli ebrei alla stazione Tiburtina, dove un treno merci carico di abitanti del ghetto sta per partire.

Inoltre, «Esse [Annita e Filomena] continuavano ad aspettare Giovannino di giorno in giorno, a dare aria ogni tanto al suo vestito buono, e finirono col negare qualsiasi credito alle fonti di notizie ufficiali. Avevano più fiducia nelle carte di Santina», p. 322.

²⁷ «io stessa stenterei a crederci, se non avessi diviso, in qualche modo, il suo destino», *ivi*, p. 106; «a ben più lunghe assenze ci aveva abituati», *ivi*, p. 462.

²⁸ *Ivi*, p. 625.

²⁹ *Ivi*, p. 651.

³⁰ G. ROSA, *Cattedrali di carta*, cit., p. 213.

Graziella Bernabò, riprendendo la riflessione di Donatella Ravello,³¹ spiega il sentimento di attaccamento della narratrice alle sue creature. I frequenti diminutivi e le parole affettuose rivolte a Ueseppe, la comprensione nei confronti di Nino, quella solidarietà verso Ida e Nora, ma anche il «buonanotte biondino» a Giovannino e lo sguardo tenero nei confronti di Davide, preda della sua dipendenza, si spiegherebbero perché la voce della narratrice è espressione di uno junghiano «inconscio collettivo», ma non di un collettivo generico, bensì totalmente femminile. La voce della narratrice rappresenta quella delle madri, le depositarie di quel «senso del sacro»,³² di quella follia consapevole, che grida allo scandalo della Storia. Sono le voci di Morante, delle donne del ghetto, di San Lorenzo, di Testaccio, di Ida e della narratrice; non è una voce che ricerca la veridicità storica dei fatti, ma che esprime un sentimento concreto, una partecipazione viva agli eventi. Una voce che con il suo approccio tutto femminile, cerca di mostrare la Storia sotto una nuova luce, ricercando la verità poetica nascosta tra gli «analfabeti», tra chi dalla Storia viene lasciato fuori.

Cesare Garboli ha ipotizzato che dietro la misteriosa narratrice si nascondesse la figura stessa di Elsa Morante.³³ Questa tesi trova fondamento specie se si considera la conclusione originaria dell'opera. Essa ci è attestata in forma manoscritta, poi modificata dall'autrice nel dattiloscritto finale. Probabilmente Garboli formulò la sua ipotesi senza aver letto quelle carte, che sembrano però confermarla. Infatti, nel finale la scrittrice si manifestava in prima persona e con il proprio nome, recandosi ad incontrare Ida, ricoverata all'ospedale psichiatrico. Si legge nei manoscritti:

«Fui due volte a visitarla, su nel grande ospedale romano di Monte Mario: una prima volta nel 1948, e una seconda volta nel 1955. Ho serbato l'impressione che per lei, l'intervallo fra queste mie visite fosse durato non più di un attimo, nemmeno il tempo, per me, di uscire e rientrare dal cancello. [...]

La prima volta era d'estate, aveva i piedi nudi. La seconda volta, d'autunno, portava delle calze grosse, legate sotto i ginocchi con piccoli nastri bianchi di cotone. I capelli bianchissimi erano ravviati, e meno ricci di un tempo. "Ida..." la salutai. "Mi riconosci? Sono Elsa. Ti ricordi? Ci conoscemmo quando insegnavi a Via Portuense..." Non capiva né la mia presenza né la mia voce; eppure ringraziava, col sorriso di un bambino che apre gli occhi dal sonno, in una barca, e intravede | in alto | la vela, su un'immensa marina appena mossa».³⁴

Forse il passo è stato poi espunto perché troppo esplicito, troppo limitante per una voce, quella della narratrice, che voleva invece essere una voce collettiva, ampia, rappresentante di un intero universo femminile, posto spesso ai limiti della Storia.

³¹ Cfr. DONATELLA RAVANELLO, *Scrittura e follia nei romanzi di Elsa Morante*, Marsilio, Venezia, 1980

³² Il «senso del sacro» caratterizza anche Ida: «E nei suoi grandi occhi a mandola scuri c'era una dolcezza passiva, di una barbarie profondissima e incurabile, che somigliava a una precognizione. *Precognizione*, invero, non è la parola più adatta, perché la conoscenza ne era esclusa. Piuttosto, la stranezza di quegli occhi ricordava l'idiozia misteriosa degli animali, i quali non con la mente, ma con un senso dei loro corpi vulnerabili, "sanno" il passato e il futuro di ogni destino. Chiamerei quel senso [...] il *senso del sacro*: intendendosi, da loro, per *sacro*, il potere universale che può mangiarli e annientarli, per la loro colpa di essere nati», *La Storia*, cit., p. 21.

³³ «*La Storia* è il solo romanzo della Morante a essere raccontato da Elsa Morante *ipse*, proprio da lei, con l'intonazione e il timbro della sua voce e non con una voce imprestata ad altri». CESARE GARBOLI, *Introduzione*, in E. MORANTE, *La Storia*, Torino, Einaudi, 1995 (2014), pp. V-XXII; *ivi*, p. XXV.

³⁴ G. BERNABÒ, *La fiaba estrema*, cit., p. 201 (V.E. 1618/I.XVI, cc. 71r e 72r).

Alcuni critici hanno ipotizzato invece che l'anonima narratrice testimoniale omodiegetica possa identificarsi con Vilma, la «Cassandra» mentecatta del ghetto ebraico, mutuata da *16 ottobre 1943* di Debenedetti. Il personaggio accoglie alcuni dati biografici di Morante: pure lei, come Vilma, era romana, gattara, a quell'epoca decisamente invecchiata e capace di raccontare storie. Anche se i lettori che le prestavano attenzione fossero stati pochi, come il caso di Cassandra, lei avrebbe continuato a raccontare. Inoltre, sappiamo che sia la narratrice anonima che Vilma sopravvivono al racconto,³⁵ e questa è un'eccezione, perché quasi tutti i personaggi del romanzo rimangono vittime della Storia. Da lei la narrazione prende congedo con serenità, lasciandola nel suo ambiente più amato, le rovine del Teatro di Marcello, circondata da tutti i suoi gatti, i suoi protetti, gli unici con i quali riuscisse veramente a comunicare.³⁶ Si tratta di una figura che ha in sé qualcosa di mitico, che pare essere collocata al di fuori della Storia, la Storia ufficiale, quella delle fonti, dei *media*, anche della violenza. Vilma «riportava nel Ghetto delle informazioni strane e inaudite, che le altre donne rifiutavano come fantasie del suo cervello».³⁷ Predicava l'arrivo di «una nuova strage, peggio di quella di Erode»; ascoltava le voci, a detta sua di una monaca e di una signora, e oralmente le trasmetteva ogni giorno nel ghetto con costanza infaticabile; raccontava la sua verità, come una sorta di cantastorie. La sua forma di conoscenza del mondo, più arcaica, intima e profetica, appare in realtà più vera rispetto ai comunicati delle radio e dei giornali, dei mezzi di comunicazione di massa, che impiegano un linguaggio burocratico e tecnico; per Morante quello è un mondo di irrealtà. Nel ghetto nessuno le dà retta, la considerano una pazza, proprio perché prende le sue informazioni da persone fittizie; non si tratta di notizie documentate; ciò che dice risulta apparentemente assurdo. E del resto, i fatti che preannuncia sono talmente crudeli da sembrare proprio inverosimili.³⁸ L'unica ad essere misteriosamente attratta da Vilma e a ricercare seriamente le sue notizie è proprio Ida; per lei Vilma è una sorta di profetessa. La «Cassandra» del ghetto è una figura preistorica, pre-civile, mitica, alla quale Morante affida il racconto della realtà più vera e autentica, quella della poesia, un'ancora di salvezza dall'irrealtà della Storia, che bisogna continuare a diffondere, anche a costo di rimanere inascoltati.

Possiamo dire insomma che l'utilizzo del narratore onnisciente extradiegetico nel romanzo sia certo stato una scelta provocatoria in anni nei quali tutta una parte del mondo letterario voleva lasciarsi alle spalle il Neorealismo e ancor più il romanzo di stampo ottocentesco, per sviluppare nuove

³⁵ «Ida non la rivide più; ma io ho motivo di supporre che sia sopravvissuta a lungo. Mi sembra infatti di averla riconosciuta. Non molto tempo fa, in mezzo a quel piccolo popolo di vecchie che si recano ogni giorno a nutrire i gatti randagi del Teatro di Marcello e delle altre rovine romane», *La Storia*, cit., pp. 480-481.

³⁶ «Stava seduta in terra fra i gatti, e parlava con essi sempre in quel suo linguaggio rotto e inarticolato, che oggi però somigliava, nel timbro, a una voce di bambina. Da come le si accostavano e le rispondevano, era chiaro, a ogni modo, che i gatti comprendevano benissimo il suo linguaggio; e lei fra loro stava obliosa e beata, come chi è immerso in una conversazione celeste», *ivi*, p. 481.

³⁷ *Ivi*, p. 60.

³⁸ «E difatti, la fantasia lavorava sempre, come una forzata, nella mente di Vilma; però, in seguito, certe sue *fantasie* dovevano dimostrarsi molto al di sotto della verità», *ibidem*.

sperimentazioni stilistiche e formali. Fu per questo una decisione da molti contestata, non compresa, spesso considerata con troppa superficialità e condannata come anacronistica e insostenibile. A ben guardare, si tratta però di una figura molto complessa, caratterizzata dalla convergenza di istanze e prospettive differenti che convivono entro la voce narrante. In ogni caso la scelta di questo tipo di voce è lungi dal soddisfare il compito del narratore ottocentesco: tenere insieme, in modo equilibrato, verosimile e coerente, la «storia» e l'«invenzione», come direbbe Manzoni.

Capitolo V: I protagonisti, la scelta degli umili

I Promessi sposi sono stati spesso identificati come il «romanzo degli umili» per eccellenza. Ciò è dovuto alla preminenza che nel testo è stata data alla dimensione del popolo; infatti, il romanzo ha portato per la prima volta, in modo evidente, gli umili sulla scena della storia (e della letteratura), rendendoli protagonisti delle vicende narrate, ma anche destinatari principali di quella solidarietà, di quella carità cristiana che il romanzo vuole trasmettere.

Fin dall'*Introduzione* sappiamo che il «buon secentista» di cui ci parla l'autore ha voluto lasciare da parte l'argomento tradizionale della storia, ovvero le gesta di personaggi potenti, dichiarandosi incapace di assolvere ad un compito così impegnativo. Ha preferito, quindi, concentrare la propria attenzione sulle circostanze riguardanti persone di origine sociale assai più modesta.

*«Ma gl'Illustri Campioni [gli storici] che in tal Arringo [quello della ricostruzione storica] fanno messe di Palme e d'Allori rapiscono solo che le sole spoglie più sfarzose e brillanti, imbalsamando co' loro inchiostri le Imprese de' Principi e de' Potentati, e qualificati Personaggi [...] Però alla mia debolezza non è lecito solleuarsi a tal'argomenti, e sublimità pericolose, [...] solo che hauendo hauuto notizia di fatti memorabili se ben capitorno a gente meccaniche, e di piccol affare, mi accingo di lasciarne memoria a Posterì».*¹

Dietro le ampollose parole e lo stile barocco dell'anonimo scrittore del manoscritto, si nasconde tuttavia una precisa scelta di poetica di Manzoni. Il popolo non viene più relegato ai margini della vicenda o ritratto in chiave comico-parodica, come nei generi letterari classici, ma lo scrittore decide di portare in primo piano le vicende di due popolani, un operaio tessile e una filatrice della Brianza. Viene dato loro un ruolo decisivo e attivo all'interno della narrazione. Inoltre, ad essi è riservata una piena dignità letteraria: non sono concepiti come tipi generali, ma dotati di una personalissima indole. Il loro animo viene indagato con attenzione dal narratore; le loro coscienze sono un groviglio di bene e di male, di valori e di vizi, allo stesso modo che in tutti gli esseri umani. Il nobile signorotto del paese, il governatore di Milano, il più umile operaio, il frate cappuccino, sono egualmente per Manzoni animi nei quali penetrare col suo sguardo fermo e intransigente, per mostrare le esitazioni, le riflessioni, le motivazioni del loro agire. La scelta dei personaggi che lo scrittore attua è importantissima e funzionale sia alla ricostruzione di una precisa epoca storica, sia all'indagine universale dell'animo umano.

Anche Elsa Morante, nella nota introduttiva all'edizione americana de *La Storia*, esplicita la sua scelta di porre in risalto nel romanzo proprio le vittime del potere, in contrasto con la prassi delle trattazioni storiografiche:

«Però, mentre nei trattati a protagonisti della vicenda storica vengono assunti i mandanti o esecutori della violenza (Capi, condottieri, signori), in questo romanzo i protagonisti (gli eroi) sono invece coloro che subiscono, ossia le vittime dello scandalo. Gli altri (i responsabili dello scandalo) vi compaiono ma di sbieco, in una dimensione

¹ *I Promessi sposi*, cit., p. 28.

estranea, simili agli *spettri famelici* della tradizione orientale. Difatti, pur sempre ritornanti e sempre in azione, essi sono una corte irreali di fantasmi, che hanno solo l'apparenza della vita».²

La scelta di portare alla luce e dare dignità letteraria agli umili, ai «paria della terra», come spesso vengono definiti nel caso di Morante, è certamente un punto di partenza comune, sul piano del contenuto, tra i due scrittori. Tuttavia, il motivo per il quale sono stati scelti questi protagonisti, le conseguenze che questo ha comportato nel mondo letterario, e anche il contesto in cui questa preferenza è stata accordata, sono molto differenti. Concedere ampio spazio alle vicende degli umili era una notevole innovazione per la letteratura italiana di inizio Ottocento, scarsamente seguita dagli autori che negli stessi tempi stavano componendo i primi romanzi storici nel nostro Paese. Molteplici furono i fattori che possono aver portato Manzoni a propendere verso questa decisione non convenzionale.

Un fattore importante fu la sua visione evangelica della realtà. Essa lo induce a considerare tutti gli esseri umani di pari dignità; la scelta si rivela così in linea con la visione cristiana dell'esistenza e con la propagazione di quei valori che il romanzo vorrebbe diffondere. Il cattolicesimo, come lo intendeva Manzoni, è opera attiva, concreta, di carità verso i deboli;³ Renzo e Lucia sono i beneficiari diretti di questa misericordia e pertanto possono anche assurgere al ruolo di protagonisti; al tempo stesso, essi sono chiamati a compiere il medesimo bene verso gli altri. Inoltre, gli umili sono maggiormente soggetti alle ingiustizie e alle sopraffazioni, tanto più nella società violenta e iniqua del Seicento; raccontare le vicende dal loro punto di vista aiuta Manzoni a trasmettere il «sugo della storia», a far capire che anche dinanzi ai turbamenti si può contare sulla Provvidenza. Tuttavia, per lo scrittore gli umili non sono solo creature poetiche, entità astratte e liriche; elevarli a protagonisti del romanzo è parte di un programma di rinnovamento sociale. Secondo Salvatore Nigro,⁴ l'ambientazione storica scelta da Manzoni non è casuale, perché il romanzo racconta un progetto di società, alternativo alla fase della Restaurazione. Il ducato di Milano del Seicento, caratterizzato dal sistema dell'infuodamento, si prestava a rappresentare l'aristocratico *ancien régime* da superare, visibile nelle figure di don Rodrigo, dell'Innominato, del contezio. Mostrando l'ascesa sociale di Renzo, da operaio a borghese imprenditore, lo scrittore rappresenta il percorso dell'umile che si libera dalla condizione di feudalità agraria e si fa spazio in una società borghese, con il proprio ingegno e intraprendenza. È simbolo di una nuova classe imprenditoriale, quella classe che si sarebbe dovuta far promotrice della rigenerazione sociale, attiva e partecipe nella prospettiva del Risorgimento nazionale.

La scelta degli umili è anche in accordo con la poetica di Manzoni, il quale, nel corso di tutto il suo lavoro letterario, ha sempre sentito una forte esigenza di verità. Solo il vero in arte è morale, unicamente

² Nota introduttiva all'edizione americana della *Storia*, cit., p. LXXXIV.

³ Cfr. *I Promessi sposi*, capp. XXV-XXVI. Nel discorso del cardinal Borromeo a don Abbondio è contenuta la visione manzoniana del cristianesimo attivo e operante verso i più deboli.

⁴ SALVATORE NIGRO, *Manzoni*, Roma-Bari, Laterza, 1978.

da un'opera che racconti il vero si può pensare di ricavare un insegnamento. La scelta di scrivere un romanzo risponde anche a questa necessità. Nella tragedia, genere sublime per eccellenza, Manzoni non ha potuto ignorare la tradizione classica, che imponeva la trattazione di personaggi di alto rango; ma nel romanzo egli ha maggiore libertà e può portare alla luce una realtà umile, tralasciando le astrazioni e gli artifici della letteratura classicistica. Anzi, Manzoni volle in un certo senso riscattare il genere romanzesco, spesso considerato emblema della finzione, perché in passato aveva messo in scena storie fantastiche e grandi imprese, delitti e amori travolgenti, certo poco verosimili e lontani dalla vita reale.⁵ Lo scrittore vuole invece mostrare come esso possa essere la forma letteraria migliore per parlare del vero.

Anche l'influsso del movimento romantico dovette influenzare la decisione di Manzoni.⁶ Il popolo è soggetto amato e privilegiato dalla poetica romantica, in quanto depositario dell'anima originaria e spontanea della Nazione, quella Nazione che tanto lo scrittore aspirava realizzare. I romantici, dice Manzoni nella lettera al marchese Cesare D'Azeglio *Sul Romanticismo*, volevano che la poesia scegliesse:

«de' soggetti che, avendo quanto è necessario per interessare le persone più dotte, siano insieme di quelli per i quali un maggior numero di lettori abbia una disposizione di curiosità e d'interessamento, nata dalle memorie e dalle impressioni giornaliere della vita; e chiedevano, per conseguenza che si desse finalmente il riposo a quegli altri soggetti, per i quali la classe sola de' letterati, e non tutta, aveva un'affezione venuta da abitudini scolastiche, e un'altra parte del pubblico, non letterata né illetterata, una reverenza, non sentita, ma cecamente ricevuta».⁷

Meglio prediligere quindi non più i soggetti mitologici, i grandi personaggi storici o letterari, che solo il pubblico colto può conoscere, ma quei soggetti quotidiani, che possano attirare l'attenzione di ogni lettore. Essi sono coinvolgenti perché ognuno può in qualche modo riconoscervi e perché rappresentano esperienze comuni a tutti gli uomini. La scelta di Manzoni si rivelerà pienamente rispondente a quell'esigenza di realismo che avrebbe caratterizzato poi tutto il secolo, nell'Europa intera, e che produsse romanzi molto amati dal pubblico.

⁵ I romanzieri, dice Manzoni, «a forza d'inventare delle storie, delle situazioni nuove, dei pericoli inaspettati, delle opposizioni singolari di passioni e di interessi, essi hanno finito col creare una natura umana che non somiglia in nulla a quella che avevano sotto gli occhi o, per meglio dire, a quella che non hanno saputo vedere. E ciò si è così consolidato che l'epiteto di *romanesque* è stato consacrato per designare in generale, a proposito dei sentimenti e dei costumi, quel genere particolare di falsità, quel tono artificioso, quei tratti convenzionali che contraddistinguono i personaggi di romanzo», A. MANZONI, *Lettera al Signor Chauvet sull'unità di tempo e di luogo nella tragedia*, a cura di Barnaba Maj, Firenze, Aletheia, 1999, p. 101. Joseph-Joachim-Victor Chauvet, letterato e poeta francese, nel 1820 aveva pubblicato sul «Lycée français» un articolo in cui criticava i principi romantici a cui Manzoni si era ispirato per la tragedia *Il conte di Carmagnola*, con particolare riferimento alla violazione delle unità drammatiche di tempo e luogo. Manzoni rispose alle critiche con questa lettera, *Lettre à Monsieur Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragedie*, scritta già nel 1820 ma pubblicata a Parigi insieme alle sue due tragedie tradotte dal Fauriel, nel 1823.

⁶ Egli non aderì a tutti gli ideali romantici (che si articolarono in varie sfumature nei diversi paesi), ma attinse a quelli erano congeniali alla sua visione della vita e della letteratura. Ne rifiutò, per esempio, il titanismo, l'irrazionale, il gusto per l'esotico, per il favoloso, l'idea del poeta come genio che opera spinto da una forza soprannaturale. Ne riprese, invece, quell'interesse per la storia, l'opposizione contro tutto ciò che di falso, retorico e ampolloso vi è in letteratura, il gusto per un'arte che guardi al reale, ai problemi del presente e che si avvicini al pubblico.

⁷ A. MANZONI, *Sul Romanticismo. Lettera al marchese Cesare D'Azeglio*, in ID., *Scritti di teoria letteraria*, note e traduzioni a cura di Adelaide Sozzi Casanova, introduzione di Cesare Segre, Milano, Biblioteca universale Rizzoli, 1997, p. 33.

Si fa riferimento all'edizione digitale:

<https://www.liberliber.it/mediateca/libri/m/manzoni/sul_romanticismo/pdf/manzoni_sul_romanticismo.pdf>.

Tuttavia, se nel primo Ottocento la decisione manzoniana poteva essere una scelta tutt'altro che scontata e rappresentare una novità nel panorama letterario italiano, negli anni Settanta del Novecento è apparsa a molti una scelta, oltre che banale, anche pienamente superata. Una soluzione che riproponeva soggetti sui quali la letteratura aveva già scritto molte pagine; l'ambientazione nella Seconda guerra mondiale ha ricordato ad alcuni critici i romanzi neorealisti di venticinque anni prima.⁸ Si potrebbe certo dar loro ragione, se non fosse che, a ben guardare, l'operazione morantiana risponda a ben altre istanze e altri valori.

Fin dall'inizio del romanzo, nella cronaca storica che anticipa il primo capitolo, «....19**»), la voce narrante espone al lettore la legge che governa da sempre il meccanismo della Storia, eterna e immutabile, da «diecimila anni»:

«1906-1913

Non troppe novità, nel gran mondo. Come già in tutti i secoli e millennii che l'hanno preceduto sulla terra, anche il nuovo secolo si regola sul noto principio immobile della dinamica storica: *agli uni il potere, e agli altri la servitù*».⁹

Come accennato, il romanzo è caratterizzato da un doppio sistema di narrazione: all'inizio di ogni capitolo è posta una cronologia, indicante i principali eventi bellici, politici, economici di ogni anno, ovvero i fatti che riguardano chi detiene il «potere»; a questi segue l'esposizione delle vicende dei personaggi romanzeschi, ovvero coloro ai quali spetta la «servitù». I primi agiscono nella Storia, con iniziale maiuscola; i secondi sono costretti a subirla. Il libro si presenta come la denuncia della vessazione, remota ma costante, del potere ai danni dei deboli.

«Senonché tale assunto fondamentale non si traduce, come sarebbe lecito aspettarsi, nell'illustrazione di un contrasto fra deboli e forti, oppressi e oppressori, buoni e cattivi, secondo i modelli del romanzo popolare ottocentesco o del romanzo storico di matrice manzoniana (che la Morante ha ben presenti nella elaborazione dell'opera); [...] La rappresentazione si concentra in maniera esclusiva sugli umili offesi [...] mentre i carnefici rimangono senza volto, alla stregua di entità remote, impersonali».¹⁰

Infatti, se si tralasciano le cronache iniziali dei capitoli, il potere che domina le vite dei protagonisti non si incarna in nessuna figura concreta che funga da rivale, da antagonista. Proprio come aveva detto la scrittrice, nel romanzo non si dà spazio agli oppressori. Essi appaiono «di sbieco», non sono personaggi reali come i protagonisti, anzi appartengono a una dimensione a loro estranea, quella dell'irrealtà («corte irreale di fantasmi»), come spettri che aleggiano sui loro destini, ma ai quali non si dà nessuna fisionomia definita. L'attenzione di Elsa Morante si rivolge solo agli umili che patiscono i soprusi, mentre le cronologie sono confinate entro uno spazio limitato, scritte in corpo minore, usando un linguaggio di

⁸ Cfr. BRUNO SCHACHERL, *Il mito di Usepe e il romanzo popolare*, anche in A. BORGHESI, *L'anno della Storia*, cit., pp. 548-551. Vi si afferma che «il romanzo della Morante è – mutati ovviamente i contenuti ideologici – il grande romanzo che tutti i neorealisti avrebbero voluto scrivere. La maniera del neorealismo vi è così puntualmente recuperata che lo si potrebbe leggere tenendo in filigrana tanto pagine dell'epoca, quanto – e più ancora – fotogrammi di Rossellini, De Sica e minori [...] Se vent'anni fa su questa strada tanti finirono in un vicolo cieco, meno che mai crediamo che oggi essa possa all'improvviso aprirsi a soluzioni valide», *ivi*, p. 551.

⁹ *La Storia*, cit., p. 7.

¹⁰ M. BARENGHI, *Tutti i nomi di Usepe. Saggio sui personaggi della «Storia» di Elsa Morante*, cit., p. 371.

tipo tecnico-burocratico, molto diverso da quello del resto della narrazione. Questo mostra la predilezione che la scrittrice ha per le piccole storie individuali, piuttosto che per la Storia delle cronache, dominata da egoismi, violenze e brame spropositate di grandezza. Infatti, Morante, nel dattiloscritto originale dell'introduzione all'edizione americana del romanzo, afferma che «la vita, nella sua realtà, sta tutta e soltanto da un'altra parte: con le vittime dello scandalo»; esse, proprio per «amore della vita», sono scelte come protagoniste dell'intera vicenda.¹¹

Si tratta di una prima grande differenza col modello manzoniano. Infatti, se è vero che Manzoni nel suo romanzo assume gli umili popolani come protagonisti della storia, è anche vero che non si limita a raccontare solo di loro. Nei *Promessi sposi* il narratore concede uno spazio tutt'altro che limitato anche ai potenti, agli oppressori. Si pensi ai capitoli dedicati alla monaca di Monza (cap. IX-X), usati per esprimere l'ipocrisia delle classi nobiliari, o alla biografia del cardinale Federigo Borromeo (cap. XXII), esempio di vera carità cristiana per Manzoni, ma non certo annoverabile tra le schiere del popolo, o alla vicenda dell'Innominato (cap. XIX), emblema, almeno inizialmente, degli oppressori che tramano ai danni del prossimo. Questo perché allo scrittore interessa esercitare un'analisi delle strutture dell'oppressione sociale nel secolo decimosettimo, ricercando i soprusi all'interno di tutte le classi, sia nel mondo laico che in quello ecclesiastico.

«La sua analisi, che è tipica del grande autore realista, si muove sulla realtà fantastica che è il suo oggetto e smaschera via via le bassezze e le meschinerie del comportamento umano, indipendentemente dal fatto che esse si ritrovino all'interno della famiglia, dello Stato, del popolo o della nobiltà. [...] la sua attitudine generale è quella dello scienziato e del potente ragionatore e descrittore».¹²

È così che fa emergere l'inganno dei dotti a danno degli ignoranti (i casi di don Abbondio e Azeccagarbugli verso Renzo), la sopraffazione dell'autorità familiare nelle scelte dei figli (il caso di Gertrude), l'assenza di scrupoli e l'interesse dei governanti, che fuggono le proprie responsabilità (il governatore, il cancelliere e le autorità spagnole di Milano). L'intento di Manzoni è quello di fornire un quadro a tutto tondo della società che fa da sfondo agli eventi.

Inoltre, se Elsa Morante dedica tutto il romanzo alle creature del suo ingegno, tra la folla dei personaggi manzoniani compaiono invece sia quelli storici che quelli d'invenzione. I primi sono tutte figure illustri e lo scrittore si avvale del sostegno di fonti storiche per poterne tracciare un profilo verosimile,

¹¹ Per Morante, la scelta degli umili si configura come una presa di posizione politica e ideologica tipica del poeta: «è inevitabile, comunque, che fra le classi *dominanti* e quelle *dominate*, [lo scrittore] preferisca sempre queste ultime. Non per motivi propriamente umanitari (lo scrittore non è umanitario, caso mai è ben altro: è umanista), ma per la solita fatale legge della sua vita. Difatti, il dominio di una persona su un'altra, se è stato sempre iniquo, oramai è pure, definitivamente, acquisito come irreale; giacché l'uguaglianza fondamentale delle persone è acquisita nella coscienza (anche in coloro che presumono di non saperlo). E senza dubbio il vizio più grave d'irrealtà sta dalla parte del dominante. [...] Questo è il motivo per cui lo scrittore, nella pratica della vita sociale e politica, si sente sempre attirato verso i movimenti rivoluzionari o *sovversivi*, i quali proclamano come fine la cessazione di ogni dominio di una persona su un'altra persona», E. MORANTE, *Pro o contro la bomba atomica*, cit., pp. 1551-1552.

¹² FRANCO SUTNER, *I Promessi Sposi, un'idea di romanzo*, Roma, Carocci, 2012, p. 118.

principalmente l'*Historia patria* e il *De peste* del Ripamonti, dove trova le informazioni sul cardinale, la monaca di Monza e l'Innominato. Per i secondi, che sono appunto le «gente meccaniche, e di piccol affare», pur essendo frutto della sua creatività, Manzoni presta assoluta attenzione affinché appaiano il più possibile credibili, cercando di conferire loro una fisionomia compatibile con l'epoca storica e con il luogo nel quale decide di collocarli. È bene sottolineare comunque che nei *Promessi sposi* il rapporto tra potenti e umili non coincide totalmente con quello tra oppressori e oppressi. Infatti, don Rodrigo appartiene alla categoria dei potenti, ma anche il cardinale Borromeo vi prende parte; mentre tra le schiere degli oppressi si annoverano sia l'umile Lucia che la potente Gertrude.

Invece, ne *La Storia* si privilegia *in toto* la dimensione dei servi, dei «paria della terra». Appare sorprendente come in un romanzo così lungo e ampio non compaia alcun vero avversario; il ruolo dell'antagonista rimane sostanzialmente vuoto. Non c'è spazio nel racconto per i comandanti, per i dittatori, per i gerarchi. A essi si fa riferimento in alcuni luoghi del romanzo, ma come presenze molto distanti e per lo più anonime, oppure in maniera indiretta, con allusioni o vaghi accenni. Paradossalmente, in un romanzo che racconta la Seconda guerra mondiale in Italia, non compaiono camicie nere; l'unico fascista è Nino, che si arruola tra le milizie di Mussolini, ma cambia idea molto presto e comunque non assume la fisionomia dell'oppressore. Il fatto che gli esponenti della Storia vera e propria, gli emissari del potere, non abbiano un nome, non significa tuttavia che non ci siano sopraffazioni e violenze; in un romanzo che si svolge durante il conflitto bellico non possono mancare persecuzioni, bombardamenti, deportazioni, ma essi riguardano in special modo violenze collettive, dove i carnefici rimangono figure solo accennate o comunque tratteggiate di sfuggita. Vengono riportati alcuni episodi di violenza ai personaggi, come la tortura e l'uccisione di Giuseppe Cucchiarelli o lo stupro e assassinio di Mariulina (questo tra l'altro molto impressionante per la sua crudezza), ma essi non hanno una grande ricaduta sulla protagonista Ida, la quale, anzi, da Giuseppe Cucchiarelli riceve anche un'eredità. Inoltre, coloro che potrebbero apparire come oppressori, perché artefici di violenze, non ci vengono presentati come tali dalla voce narrante. Per esempio, il soldato Gunther che all'inizio del romanzo violenta Ida, non ha i tratti del brutale aggressore, appare piuttosto come un ragazzo sperduto che prova nostalgia della sua casa e che ricerca nella compagnia femminile di Ida una sorta di rifugio. Anche lui, come tutti i personaggi del romanzo, ignora del tutto la Storia. Anzi per lui «la Storia era una maledizione. E anche la geografia».¹³ Anche la gatta Rossella, che prima di scomparire si macchia dell'atroce delitto ai danni dei canarini di Giuseppe Cucchiarelli, non è totalmente colpevole di quella strage, perché anch'essa appartiene alle schiere degli oppressi, essendo una povera gatta denutrita, che ha conosciuto solo l'odio nella sua misera esistenza.

¹³ *La Storia*, cit., p. 18.

La volontà di porre gli umili in primo piano è subito sottolineata, fin nelle campagne pubblicitarie per il lancio del nuovo libro. Si ricordi, per esempio, l'annuncio su «Il Messaggero»: l'occhiello dell'articolo riporta «in un nuovo romanzo italiano l'epica dei tempi moderni dove definitivamente gli eroi non sono coloro che manovrano la macchina del potere ma gli altri che la subiscono».¹⁴ Questi eroi che subiscono il potere sono molti e presentano una grande varietà di condizioni. Nel romanzo, infatti, compaiono: maestre piccoloborghesi terrorizzate dalla loro discendenza ebraica, un soldatino tedesco inconsapevole del suo destino, giovani impulsivi e ribelli che smaniano di agire nella guerra (non importa da che parte), un bambino-poeta, contadini partigiani, comunisti combattenti, anarchici illusi, una mamma bambina, poveri animali dai tratti umani, un intellettuale borghese dipendente dalle droghe, una vecchia prostituta, un'ingenua vedova bianca, un ragazzo ricoverato in riformatorio e una serie di altri personaggi minori, come gli ebrei del ghetto e le famiglie degli sfollati. Insomma, gli eroi costituiscono un insieme piuttosto ampio e variegato di umanità. Tutti però hanno un elemento in comune: sono vittime della Storia.

La novità più importante di questo romanzo morantiano rispetto ai precedenti è che la storia privata di Ida e Ueseppe si sviluppa in stretta connessione con le vicende di una collettività intera. Giovanna Rosa afferma a tal proposito che «la dialettica fra pubblico e privato, principio genetico del racconto storico, è il motivo di più autentica sorpresa che coglie il lettore della *Storia*».¹⁵ Il sistema di relazioni che si mette in campo in questo romanzo si allarga molto, per accogliere anche figure che condividono la situazione e le sorti dei protagonisti, in balia degli stessi eventi, della stessa Storia. Così, attorno alla coppia principale, l'unità familiare, formata da Ida, Ueseppe e a tratti anche Nino, si collocano tutti gli altri personaggi, maggiori e minori. Sono tutti concepiti su di un piano di parità e a tutti la voce narrante si rivolge con il medesimo sguardo pietoso. Le vicende si svolgono spesso in luoghi che favoriscono l'incontro di numerose figure, come il popoloso ghetto ebraico, lo stanzone di Pietralata che accoglie gli sfollati di guerra, in un continuo viavai di persone, la campagna romana teatro della guerra partigiana, l'osteria e i rifugi antiaerei, casa Marrocco con i suoi numerosi abitanti, dove Ida e Ueseppe sono ospiti. L'attenzione rivolta dalla voce narrante alle sorti di tutte le figure, anche quelle minori, ha un certo gusto manzoniano. È presente nel romanzo la volontà di descrivere il termine della parabola romanzesca di tutti i personaggi, anche quelli marginali come Clemente, Giovannino, Quattropunte.

La vicenda principale è intervallata da molti altri episodi: per esempio, l'omicidio di Santina, la campagna di Russia affrontata da Giovannino, l'esperienza operaia di Davide, lo stupro di Mariulina. Per questo si può parlare di un «sistema aperto di relazioni»,¹⁶ uno schema complesso che tiene unite le vicende. Spesso i rapporti tra i personaggi si sostanziano in atti di solidarietà. Infatti, se poco spazio è dato ai nemici, molti

¹⁴ E. MORANTE, *Il 19 luglio 1943*, in «Il Messaggero», Roma, 16 giugno 1974, p. 3.

¹⁵ G. ROSA, *Cattedrali di carta*, cit., p. 217.

¹⁶ *Ibidem*.

sono invece gli aiutanti della coppia protagonista: Giuseppe Cucchiarelli, la levatrice Ezechiele, Poste Remo, la collega di Ida che le trova una stanza in affitto a Testaccio, la dottoressa di Useppe, la bella ragazza che si sporge per riempire a Ida la sporta di farina durante l'assalto popolare a un camion di tedeschi. È come se esistesse una solidarietà, un'assistenza reciproca, un interesse quasi fraterno tra questi oppressi. A porre tutti i personaggi sullo stesso piano è anche l'assenza di una netta distinzione tra personaggi positivi e negativi, encomiabili o criticabili, come invece è molto chiaro nei *Promessi sposi*. La scrittrice supera qui ogni semplice moralismo e dedica a tutti attenzione e indulgenza, anche allo stupratore Gunther e all'assassino Nello D'Angeli. Il che non significa una accettazione da parte della scrittrice di atti di violenza e sopraffazione, piuttosto l'affermazione di un sentimento di non indifferenza di fronte a ogni gesto umano, specie se nato dalla disperazione.

Bisogna precisare che gli umili dei quali parla Elsa Morante non vogliono ritrarre l'umanità meschina vissuta in un tempo e luogo specifici: i quartieri romani (Testaccio, San Lorenzo e Pietralata) all'epoca della Seconda guerra mondiale. Con essi, la scrittrice vuole fornire un'immagine di carattere generale; i suoi personaggi sono simbolo di una collettività di oppressi che trascende il tempo e lo spazio contingente:

«Col presente libro, io, nata in un punto di orrore definitivo (ossia nel nostro Secolo Ventesimo), ho voluto lasciare una testimonianza documentata della mia esperienza diretta, la Seconda Guerra Mondiale, esponendola come un campione estremo e sanguinoso dell'intero corpo storico millenario. Eccovi dunque la Storia, così come è fatta e come noi stessi abbiamo contribuito a farla».¹⁷

Scegliendo dunque i suoi personaggi, la scrittrice vuole dare voce a tutti coloro che, nei diversi luoghi e epoche storiche, sono stati sopraffatti da tragedie smisurate e che hanno dovuto accettarle e subirle, incapaci di opporvi resistenza. Infatti, già nella quarta di copertina viene riportata la frase di un sopravvissuto a Hiroshima: «Non c'è parola, in nessun linguaggio umano, capace di consolare le cavie che non sanno il perché della loro morte».

Ciò testimonia come nel romanzo si voglia allargare lo sguardo da un limitato Stato o territorio, orizzonte tipico del romanzo storico tradizionale, al mondo intero, che sempre è dominato dalla medesima dinamica storica. La Seconda guerra mondiale, svoltasi in uno scenario di ampiezza planetaria, aiuta la scrittrice in questo scopo. Le dà occasione di parlare delle bombe atomiche lanciate dagli americani in Giappone, come della campagna di Russia, della missione in Africa di Gunther, dei campi di concentramento nell'est Europa, dei partigiani dei Castelli romani. È così che si può denunciare la storia come «scandalo», come eterna sopraffazione, nella quale le morti non hanno scopo; infatti, sono privi di senso tanto i decessi di Giovannino in Russia, quanto quelli dei civili a Hiroshima, tanto quelli di Quattropunte e di Mosca nella campagna romana, quanto quello del cane Blitz nel bombardamento di

¹⁷ Nota introduttiva all'edizione americana della *Storia*, cit., p. LXXXIV (sottolineato mio).

San Lorenzo. Morante apre lo sguardo a un'umanità tutta che soffre per le conseguenze di chi decide la Storia, annullando quell'ottica nazionale cara al Manzoni dei *Promessi sposi* e escludendo qualunque prospettiva di riscatto politico e sociale, qualsiasi possibilità di un nuovo Risorgimento della nazione. I morti e gli sconfitti ne *La Storia* sono una tragedia a livello globale, non solo all'interno dei singoli stati. In quest'ottica, Elsa Morante decide di porre al centro del suo romanzo i perdenti, «portando alle estreme conseguenze l'intento manzoniano di rappresentare gli umili».¹⁸

I critici più attenti oggi tendono a evidenziare un superamento della scelta manzoniana di mettere in primo piano le vicende dei popolani e sullo sfondo quelle dei detentori del potere; si mostra come le premesse da cui parte e le finalità alle quali si rivolge la scrittrice siano altre, pur riconoscendo in genere una sorta di riferimento manzoniano nello scritto di Elsa Morante. Per esempio, secondo Giovanna Rosa, oggi al narratore non basta più sottrarre al silenzio, manzonianamente, gli umili, coloro che non detengono poteri tali da fare la Storia, ma «il discorso romanzesco deve offrire un riscatto espressivo a quella “specie umana” che “l'organizzazione burocratico-tecnologica del mondo”,¹⁹ con i suoi gerghi massificati, degrada, occultandone ogni ricchezza sentimentale ed emotiva».²⁰ Morante non sceglie di parlare dei «paria della terra» per assolvere a determinati scopi politici o sociali, né per finta e distaccata commiserazione o per indurre ad una rassegnazione senza lotta, ma per esaltare la vita, la poesia, la verità. Queste si trovano interamente tra le misere vicende dei protagonisti raccontate dalla contraddittoria voce narrante; in esse, secondo la scrittrice, c'è la storia autentica. Portare in primo piano quei personaggi vuol dire dare luce alle esistenze che ancora vivono nella «preistoria», in un mondo non contaminato dai *media*, dalle false notizie e dalla violenza, che provengono dal Potere. Così, «A tutti [le sue creature] la voce narrante non solo concede la primazia nel sistema attanziale, ma soprattutto porge il risarcimento gratificante della parola romanzesca».²¹

Sulla stessa linea si pone anche Graziella Bernabò, cogliendo come Elsa Morante non si sia limitata, nella vecchia prospettiva manzoniana o in quella più recente neorealistica, a capovolgere i valori tradizionali della letteratura per dare spazio agli umili, ma come abbia invece operato una vera e propria innovazione. La novità non riguarda il piano contenutistico, quanto piuttosto quello gnoseologico: consiste nell'assegnare la conoscenza alle «crepe che nel *logos* si aprono»,²² attraverso la follia, la fantasia e

¹⁸ S. PORCELLI, *Lo scandalo della Storia e il romanzo storico: Elsa Morante*, cit., p. 126.

¹⁹ «Nessuno ancora, del resto, né dentro il Ghetto né altrove, aveva imparato il significato vero di certi termini d'ufficio, quali: *evacuazione, internamento, trattamento speciale, soluzione finale*, e simili. 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», *La Storia*, cit., p. 91 (sottolineato mio). Si noti come Elsa Morante si riferisca ai termini burocratici sempre con il corsivo, per metterne in evidenza l'inconsistenza e la relatività.

²⁰ G. ROSA, *Contro i gerghi dell'irrealtà*, in C. D'ANGELI, G. MAGRINI (a cura di), *Vent'anni dopo «La Storia»*, cit., pp. 251-270; *ivi*, p. 260.

²¹ *Ibidem*.

²² G. BERNABÒ, *Come leggere «La Storia» di Elsa Morante*, cit., p. 28.

il coinvolgimento al femminile nella vicenda narrata. La verità si trova proprio nelle vicende degli umili protagonisti, nella loro visione spesso intaccata dall'ignoranza, dalla paura, dall'innocenza; la forma di conoscenza più autentica è quella delle profezie di Vilma, delle percezioni di Ida, della meraviglia di Ueseppe e delle sensazioni della pastora Bella, ovvero, in un unico termine, il «senso del sacro». Questi sono gli spiragli che si schiudono nella razionalità della Storia e delle sue fonti, e ad essi è affidato il messaggio del romanzo. Ecco la principale novità nella scelta degli umili.

Elsa Morante privilegia i vinti, ma in particolare concede le pagine del romanzo ad alcune sotto-categorie più specifiche: le donne, gli animali e i bambini, ovvero i soggetti che ancor più degli altri sono posti ai margini degli eventi storici principali. Infatti, pur essendo presenti nel romanzo delle figure maschili, esse sono accomunate da una certa debolezza e fragilità; non ci sono uomini virili, eroici, che fungano da punto di riferimento, siano essi protettivi o autoritari. Non lo sono né il padre di Ida, Giuseppe Ramundo, né il marito Alfio, né le vite presto spazzate via dalla Storia di Nino, Davide o Giovannino.

Graziella Bernabò in particolare mette in evidenza l'innovazione operata dalla scrittrice nel cedere grande spazio al mondo femminile. Questa attenzione si nota nella rappresentazione della corporeità femminile, spesso trattata con astrattezza da Manzoni e dalla letteratura tradizionale, ma anche nella raffigurazione della catena solidale tra i personaggi, che coinvolge per la maggior parte proprio figure di donne. È molto presente nel romanzo anche una sensibilità tutta al femminile, portata avanti dalla voce narrante, che si pone spesso con un atteggiamento materno dei confronti delle sue creature. Ancora più escluse dalla Storia rispetto agli uomini, le donne cercano nuove interazioni nelle reti solidali che le collegano una all'altra e si affidano a fonti di conoscenza alternative a quelle ufficiali. La protagonista del romanzo è una donna, una maestra, che, nonostante gli studi magistrali, presenta un limitato livello culturale, nonché profonde fragilità, timidezza, paura, difficoltà di comunicazione e crisi epilettiche. D'altro canto, è anche una donna concreta, pragmatica nelle sue faccende quotidiane, e che rivela una forza e una tenacia inaspettate, specie nel momento più drammatico della guerra, quando si trova a combattere per la sopravvivenza. Una donna non molto intelligente, ma animata da quel «senso del sacro», che la accomuna alle altre donne e che possiede in sé qualcosa di animalesco. Solo nel quartiere del ghetto, Ida si sente a proprio agio, riesce a camminare liberamente, senza essere impaurita, a comunicare con le altre donne, con la signora Di Segni, la rigattiera che la porterà ad imbattersi nel convoglio di ebrei alla stazione Tiburtina, con la signora Sonnino, la merciaia, con la levatrice Ezechiele, che la aiuta nel parto di Ueseppe, con Vilma, la gattara profetessa del dramma della Storia. Questo mondo di donne viene presentato da Elsa Morante, che ne fa parte essa stessa, come una dimensione mitica e pre-civile, collocata al di fuori della Storia, ma alla quale più di ogni altra si vuole fare spazio nel romanzo. Manzonianamente, è una società di umili, di «gente meccaniche», ma non si limita a questo; è anche la dimensione della sapienza antica e quasi mitica, di quell'istinto che va al di là della razionalità, di un sentire

che non è proprio della mente ma del corpo, che detiene la verità ignorata dalla Storia. Nel romanzo sono riportate alcune prove di questa sapienza. Per esempio, quando Ida riesce a leggere nel sogno di Gunther dopo l'episodio dello stupro,²³ quando avverte che nel ghetto vuoto a seguito della deportazione, i suoi abitanti sono tutti morti,²⁴ oppure quando è in grado di percepire l'imminente morte di Usepe e scappa da scuola verso casa.²⁵ Queste donne umili di cui parla Morante, rappresentate in particolare da Ida, sono caratterizzate da due aspetti: la miseria e la grandezza. Sono donne del popolo, di povera condizione sociale, o al più piccolo borghese, ma detengono anche una loro nobiltà, un qualcosa che le distingue, e che le avvicina alla dimensione celeste.

Il mondo umile dei protagonisti comprende anche la fanciullezza, caratterizzata da un irrefrenabile amore per la vita, associato a una inconsapevolezza, un'ignoranza della Storia. Sono soprattutto Usepe e Nino le figure più importanti. Essi rimangono al di qua della Storia, e, secondo alcuni critici, Morante avrebbe deciso di sacrificare i suoi protagonisti ancora giovani, proprio per evitare loro l'ingresso nella razionalità adulta. Nino si caratterizza per la sua mania di azione, la sua grande voglia di vivere e la sua insofferenza per le regole e le costrizioni. Sono doti che incantano le ragazze, così come i compagni di scuola, gli amici, i cani e anche Usepe, nonché la narratrice stessa, che si dimostra spesso indulgente e comprensiva nei confronti di questa figura carismatica. Usepe, un personaggio molto indagato dalla critica perché alquanto complesso e misterioso, è più riflessivo, portato all'ascolto e all'osservazione. Anche lui, come i personaggi femminili, si rivela da un lato misero, il più infimo dei paria, dall'altro una sorta di fanciullo divino, di bambino-poeta. Sicuramente, una creatura fuori dal comune, caratterizzato fin dalla nascita da qualcosa di prodigioso e scandaloso insieme nei grandi occhi turchini. È frutto di una violenza provocata proprio dalla Storia, e subito si svela come vittima predestinata del grande male, l'epilessia.²⁶ Come scrive Gianni Venturi, «mai, nella letteratura italiana un bambino è assunto a protagonista di un intero romanzo. Le brevi apparizioni dei personaggi-bambini non hanno la compiutezza di Usepe, siano la Pisana delle *Confessioni* di Nievo, o il folgorante ritratto di Cecilia nei *Promessi Sposi* o la grazia un po' leziosa dell'Ombretta di *Piccolo mondo antico*».²⁷ Lo spazio lasciato da Elsa Morante a Usepe non rappresenta solo la prevalenza data all'infanzia, ma anche la concessione di un punto di vista sul mondo che è quello dell'analfabeta, dell'innocente, del martire della Storia. È il vedere

²³ «[...] e Ida, senza quasi rendersene conto, lesse immediatamente il soggetto e la trama del suo sogno [di Gunther], anche se non esattamente i particolari», *La Storia*, cit., p. 71.

²⁴ «Senza sapere quel che diceva, né perché, Ida si trovò a mormorare da sola, col mento che le tremava come ai bambinelli sul punto di piangere: "Sono tutti morti"», *ivi*, p. 340.

²⁵ «[...] le sopravvenne una sorta di malessere insostenibile [...] ebbe la sensazione cruda che, dall'interno, delle dita graffianti le si aggrappassero alla laringe per soffocarla, e, in un enorme isolamento, ascoltò un piccolo urlo lontano [...] Di lì a pochi minuti, la medesima sensazione già provata le tornò uguale [...] Ma oggi, gli squilli a vuoto di là del filo le arrivarono come un segnale di sommovimento e d'invasione, che le comandava di correre a casa d'urgenza», *ivi*, pp. 644-645.

²⁶ «Ma come lasciò vedere un poco dagli occhi, pure nei due spicchietti che appena se ne scoprivano, Ida riconobbe immediatamente quel colore turchino del suo scandalo», *ivi*, p. 95.

²⁷ G. VENTURI, *Morante*, cit., pp. 110-111.

il mondo con sguardo poetico, sapervi cogliere non solo le violenze dell'irrealtà, ma anche la vicinanza agli animali, l'amore per la vita, la capacità di provare sentimenti di solidarietà autentica.

Gli animali sono presenze ricorrenti nel romanzo, che ne offre una vasta campionatura: il cane Blitz, la gatta Rossella, i canarini «Peppinielli», la cagna pastora Bella, il vitello condotto al mattatoio, il mulo Zi' Peppe, l'«animaluccio» chiuso nella gabbietta dell'ospedale dove Ida conduce Ueseppe dopo le crisi epilettiche. Essi hanno sempre avuto, sia nella vita che nella scrittura di Elsa Morante, una grande dignità.²⁸ Gli animali, proprio come le donne e i bambini, sono privilegiati dalla scrittrice non tanto perché, manzonianamente, fanno parte della categoria degli umili, quanto perché sono rappresentanti della forma di conoscenza che si contrappone a quella razionale, a quella della mente e della Storia. Gli animali non detengono il vizio della ragione, «che porta a un'arida e presunta consapevolezza del bene e del male, e a un freddo moralismo che distrugge con l'abitudine al giudizio la spontaneità dei rapporti umani».²⁹

Gli animali compaiono come personaggi veri e propri, assumendo in alcuni casi tratti tipicamente umani. Per esempio, la gatta Rossella è innamorata di Davide Segre, perché riconosce in lui una sorta di suo equivalente umano: anche lei è fiera e orgogliosa, poco socievole, vittima della Storia, ma anche da essa corrotta. Infatti, povera e disgraziata, abbandona il suo cucciolo e uccide i canarini come atto di protesta per la sua misera condizione, mentre, d'altro canto, Davide si accanisce con «violenza folle» contro un soldato tedesco morente. Questi animali spesso sanno pensare e la narratrice riesce ad entrare nella loro mente, come accade, oltre che per Rossella, anche per Blitz e Bella. Quest'ultima parla, pensa e agisce come una vera e propria madre per Ueseppe, mentre Blitz si mostra vicino a Nino e usa anche i modi di dire, le espressioni e i comportamenti del suo padrone.

«Forse, anche fra i cani di Roma il segreto incominciava a diffondersi, giacché Blitz, durante le sue attese di Nino, spesso s'intratteneva con cani di passaggio e randagi; e una volta, in una di quelle sue corse nostalgiche alla casa di San Lorenzo, vi giunse in compagnia d'un altro cane, bastardo come lui ma molto più secco e d'aspetto ascetico, il quale somigliava al Mahatma Gandhi».³⁰

In alcuni casi avviene una sorta di fusione tra uomini e animali; per esempio, Vilma si confonde tra i suoi protetti, i gatti randagi; gli ebrei deportati agli occhi di Ueseppe vengono assimilati al vitello condotto al mattatoio; Ida e Ueseppe sono identificati col Panda Minore della leggenda. Vengono usate spesso metafore, similitudini e comparazioni per accostare i protagonisti al mondo animale, col quale condividono una certa innocenza e vicinanza alla natura, la capacità di intessere legami di solidarietà, che

²⁸ Elsa Morante compose un articolo intitolato *Il paradiso terrestre*, comparso su «Il Mondo» il 30 dicembre 1950. Qui scrive: «Le Scritture, narrandoci la cacciata di Adamo dall'Eden, non hanno gran conto di un particolare che il sacro Autore della Genesi considera certo non abbastanza importante: e cioè dell'estrema prova di misericordia che, pur nella severità, il Padre Eterno dette all'uomo, lasciandogli la compagnia degli altri animali, i quali non avevano, come lui, mangiato il frutto della scienza [...] E ci spaventa pensare quanto amaro sarebbe il nostro esilio se non ci fosse rimasta questa consolazione»; E. MORANTE, *Il paradiso terrestre*, in EAD., *Opere*, Vol. II, cit., p. 1475.

²⁹ G. BERNABÒ, *La fiaba estrema*, cit., p. 214.

³⁰ *La Storia*, cit., p. 111.

sfuggono al mero interesse e profitto. Questa identificazione si presenta come una sorta di protezione, di rifugio per gli umili dalla violenza della Storia. Le similitudini animalesche che Elsa Morante usa in questo romanzo sono innumerevoli e riguardano tutti i personaggi del racconto. Ne riporto alcuni esempi:

Giuseppe e Nora accanto alla culla della figlia Ida «uno di qua, col suo testone tondo e arruffato di cane pastore; e l'altra di là, con la sua testolina cresputa di capretta», p. 29.

Alfio e Giuseppe: «tutti e due, nell'aspetto e nei modi, erano simili a grossi cani di campagna», p. 35.

Ida all'indomani dell'emanazione delle leggi razziali nel fare la spesa quotidiana ha «il sentimento di andare mendicando, come un cucciolo orfano e randagio, nel territorio altrui», p. 58.

I capelli di Gunther dormiente, poco dopo lo stupro, sanno «di una mollezza fresca e umida, come la pelliccia di un gattino marrone appena lavato dalla madre», p. 72.

Riguardo Ueseppe: «la sua testa era nera [...] ma a ciuffetti lisci, umidi e lustrati, come quelli di certe anatre migratrici note col nome di *morette*», p. 109.

Nino viene relegato dagli insegnanti all'ultimo banco in aula, perché disturbi meno, ma «occupata da lui, quella solitaria dimora non pareva più una gogna: piuttosto, la gabbia singola di un galletto in un recinto comune di pulcini», p. 151.

A Pietralata Davide si sfama aggredendo un piatto di pasta «con la foga di un cucciolo digiuno», p. 202.

Ueseppe: «Quasi a somiglianza dei lattanti, o addirittura dei cani e dei gatti, lui stentava a riconoscere, nell'unidimensionale della stampa, le forme concrete», p. 369.

Nel romanzo è presente, come dice Venturi, il dualismo tra Natura e Storia. La scelta di parlare degli umili è una chiara presa di posizione: Morante si volge al femminile, al materno, all'infanzia, agli animali, ovvero ai mondi dei cosiddetti «idioti», che fanno parte della Natura e si oppongono alla Storia con le loro stesse esistenze, destinate tuttavia alla sconfitta.

Sia nei *Promessi sposi* che nel romanzo morantiano sono presenti scene di un'umanità dolente colta nel suo complesso, ritratta davanti ai grandi drammi della Storia. Infatti, è proprio l'intreccio storico a favorire in entrambi i romanzi la raffigurazione di scene di massa, nelle quali sono coinvolti, più o meno direttamente i protagonisti. I narratori descrivono immagini di miseria e desolazione di una città, di una folla intera, sia essa quella della Milano seicentesca o di Roma «città aperta». In esse gli umili trovano la loro rappresentazione più pietosa e compassionevole.

Elsa Morante racconta, per esempio, dei continui allarmi antiaerei, delle sirene, delle fughe negli scantinati, della costante paura che affligge la popolazione romana in tempo di guerra:

«Roma, tuttavia, veniva risparmiata; ma la gente, ormai snervata, e impaurita dalle notizie strane che correvano dovunque, incominciava a sentirsi meno sicura. Le famiglie possidenti si erano trasferite in campagna; e i rimasti (la grande folla) incontrandosi in istrada, sui tram, negli uffici, si guardavano in faccia fra loro, anche fra sconosciuti, tutti con la stessa domanda assurda nelle pupille».³¹

³¹ *Ivi*, p. 161.

Questa «grande folla» è la protagonista del romanzo, alla quale si rivolge lo sguardo materno della narratrice. Chi non ha i mezzi o le conoscenze per spostarsi dalla città, è costretto a rimanere a Roma e a vivere smarrito e rassegnato nella paura del bombardamento imminente. Sono queste le vittime della Storia, quelle costrette a subire lo «scandalo che dura da diecimila anni». Anche nei *Promessi sposi* la folla sopporta tragedie smisurate, da imputarsi, secondo Manzoni, proprio a chi detiene il potere. Ne sono un esempio la descrizione della carestia che colpì Milano (cap. XXVIII),³² l'ingresso di Renzo nella città appestata (cap. XXXIV),³³ dove, se non altro, almeno il conforto delle campane dà un momento di consolazione ai cittadini disperati. Qui si colloca anche l'episodio della madre di Cecilia, il punto di massima pietà di tutto il romanzo.³⁴ In queste scene, Manzoni riserva spazio anche agli animali, ai bambini e alle donne, i soggetti che maggiormente si prestano a descrivere il dramma e a indurre nel lettore un forte coinvolgimento. Per esempio, nella raffigurazione del lazzaretto (cap. XXXV),³⁵ ciò che maggiormente stupisce Renzo è proprio come le capre prendano parte a quella grande sofferenza e aiutino le balie a nutrire i neonati.³⁶

La più ampia scena di sofferenza collettiva ne *La Storia* è collocata nell'inverno del 1944, quando Roma, dice la voce narrante, è ridotta a città da incubo. Gli abitanti affamati si aggirano come spettri, insieme, anche qui come nella Milano della carestia, ai contadini giunti dalla campagna per trovare ristoro, mentre

³² «A ogni passo, botteghe chiuse; le fabbriche in gran parte deserte; le strade, un indicibile spettacolo, un corso incessante di miserie, un soggiorno perpetuo di patimenti. Gli accattoni di mestiere, diventati ora il minor numero, confusi e perduti in una nuova moltitudine, ridotti a litigar l'elemosina con quelli talvolta da cui in altri giorni l'avevano ricevuta. Garzoni e giovani licenziati da padroni di bottega [...] vivevano stentatamente degli avanzi e del capitale; de' padroni stessi, per cui il cessar delle faccende era stato fallimento e rovina; operai, e anche maestri d'ogni manifattura e d'ogn'arte [...] vaganti di porta in porta [...] chiedendo pietosamente l'elemosina, o esitanti tra il bisogno e una vergogna non ancor domata, smunti, spossati, rabbriviti dal freddo e dalla fame ne' panni logori e scarsi, ma che in molti serbavano ancora i segni d'un'antica agiatezza [...] Mescolati tra la deplorabile turba, e non piccola parte di essa, servitori licenziati da padroni caduti allora dalla mediocrità nella strettezza [...] E a tutti questi diversi indigenti s'aggiunga un numero d'altri, avvezzi in parte a vivere del guadagno di essi: bambini, donne, vecchi, aggruppati co' loro antichi sostenitori, o dispersi in altre parti all'accatto [...] Ma forse il più brutto e insieme il più compassionevole spettacolo erano i contadini, scompagnati, a coppie, a famiglie intere; mariti, mogli, con bambini in collo, o attaccati dietro le spalle, con ragazzi per la mano, con vecchi dietro», *I Promessi sposi*, cit., pp. 491-493.

³³ La Milano appestata attraversata da Renzo presenta un carattere spettrale: macchine della tortura per gli untori, carri di monatti con i tintinnii dei loro campanelli, cadaveri lungo la strada. «Cessato per tutto ogni rumor di botteghe, ogni strepito di carrozze, ogni grido di venditori, ogni chiacchierio di passeggeri, era ben raro che quel silenzio di morte fosse rotto da altro che da rumor di carri funebri, da lamenti di poveri, da rammarichio d'infermi, da urla di frenetici, da grida di monatti. All'alba, a mezzogiorno, a sera, una campana del duomo dava il segno di recitar certe preci assegnate dall'arcivescovo: a quel tocco rispondevan le campane dell'altre chiese; e allora avreste veduto persone affacciarsi alle finestre, a pregare in comune; avreste sentito un bisbiglio di voci e di gemiti, che spirava una tristezza mista pure di qualche conforto», *ivi*, p. 599.

³⁴ «quando il suo sguardo [di Renzo] s'incontrò in un oggetto singolare di pietà, d'una pietà che invogliava l'animo a contemplarlo; di maniera che si fermò, quasi senza volerlo», *ivi*, p. 601.

³⁵ «S'immagini il lettore il recinto del lazzaretto, popolato di sedici mila appestati; quello spazio tutt'ingombro, dove di capanne e di baracche, dove di carri, dove di gente; quelle due interminate fughe di portici, a destra e a sinistra, piene, gremite di languenti o di cadaveri confusi, sopra sacconi; o sulla paglia; e su tutto quel quasi immenso covile, un brulichio, come un ondeggiamento; e qua e là, un andare e venire, un fermarsi, un correre, un chinarsi, un alzarsi, di convalescenti, di frenetici, di serventi», *ivi*, p. 614.

³⁶ Renzo vide «balie e altre donne in faccende; e, ciò che più di tutto attraeva e fermava lo sguardo, capre mescolate con quelle, e fatte loro aiutanti», *ivi*, p. 616.

i tedeschi ogni giorno torturano e uccidono persone innocenti. Sembra che in questa Roma «città aperta» si concentri un campione rappresentativo della sofferenza umana e animale.

«Negli ultimi mesi dell'occupazione tedesca, Roma prese l'aspetto di certe metropoli indiane dove solo gli avvoltoi si nutrono a sazietà e non esiste nessun censimento dei vivi e dei morti. Una moltitudine di sbandati e di mendicanti, cacciati dai loro paesi distrutti, bivaccava sui gradini delle chiese o sotto i palazzi del papa; e nei grandi parchi pubblici pascolavano pecore e vacche denutrite, sfuggite alle bombe e alle razzie delle campagne. Nonostante la dichiarazione di *città aperta*, le truppe tedesche si accampavano intorno all'abitato, correndo le vie consolari col fracasso dei loro carriaggi; e la nube disastrosa dei bombardamenti, che attraversava di continuo tutto il territorio provinciale, calava sulla città un tendone di pestilenza e di terremoto. I vetri delle case tremavano giorno e notte, le sirene fischiavano, squadre aeree si scontravano in cielo fra razzi giallastri, e ogni tanto in qualche strada di periferia dirompeva con un tuono il polverone della rovina. Certe famiglie impaurite avevano preso dimora nei rifugi antiaerei o nei sotterranei labirintici dei grandi monumenti [...]».³⁷

La descrizione degli ultimi mesi dell'occupazione è quella più rappresentativa dell'intera vicenda, in quanto vi è insediata quella bipolarità che per Morante è tipica da sempre della Storia, «agli uni il potere, e agli altri la servitù»; in questo caso viene mostrato il contrasto tra la miseria della «grande folla» e l'abbondanza a disposizione delle milizie dei dominatori, in una situazione raccapricciante fino all'inverosimile. Si mette in scena la condanna del potere, ma sempre senza nominare i suoi detentori, che rimangono anonimi e aleggiavano come spettri minacciosi. È una Roma davvero spaventosa, attraversata quotidianamente dagli orrori più atroci: torture, soprusi, eccidi di persone inermi.

«Negli alberghi di lusso requisiti dai Comandi del Reich e guardati da picchetti armati, si imbandivano cene strepitose, dove lo spreco era ossessivo, fino all'indigestione e al vomito; e là dentro, alle tavole delle cene, si concertavano le stragi per l'indomani. [...] Tutti i giorni, in ogni strada, poteva succedere di vedere un camion della polizia fermarsi davanti a un fabbricato, con ordine di perquisire ogni ambiente fino sui tetti e i terrazzi, alla caccia di qualcuno segnato con nome e cognome su un pezzo di carta. Nessuna norma limitava questa caccia perpetua e senza preavviso, in cui l'arbitrio dei padroni era totale. Spesso un intero isolato o quartiere veniva sbarrato all'improvviso da cordoni di truppe, con l'ordine di razzare, dentro quel circuito, tutti i maschi dai 16 ai 60 anni, per deportarli nel Reich ai lavori forzati. Istantaneamente i trasporti pubblici venivano bloccati e svuotati, una folla inerme e pazzo correva in disordine verso fughe senza uscita, inseguita da raffiche di mitraglia. [...] Si sapeva che, nel sottosuolo della città, agivano piccole squadre ostinate di guerriglieri; ma sull'apatia della folla l'unico effetto delle loro imprese era l'incubo delle rappresaglie che ne seguivano da parte degli occupanti, rapiti nelle convulsioni della propria paura. La popolazione era ammutolita. Le notizie quotidiane delle retate, delle sevizie e dei macelli circolavano per i rioni come echi rantolanti senza risposta possibile. [...] In ogni contatto e in ogni sostanza si fiutava un sapore funebre e carcerario: secco nella polvere, umido nella pioggia. E anche il miraggio famoso della *Liberazione* si andava riducendo a un punto fatuo, materia di sarcasmo e canzonatura. Del resto, si diceva che i Tedeschi, prima di abbandonare la città, l'avrebbero fatta saltare tutta intera dalle fondamenta e che già, per chilometri sottoterra, le fogne erano un deposito di mine. Le architetture della metropoli "di cui non resterà pietra su pietra" sembravano un panorama di fantasmi. E sui muri, frattanto, di giorno in giorno, si moltiplicavano i rosei manifesti dei padroni della città, con nuovi ordini, tabù e divieti persecutorii, minuziosi fino all'ingenuità nel loro delirio burocratico. Ma alla fine, dentro la città isolata, saccheggiata e stretta d'assedio, la vera padrona era la fame».³⁸

In queste scene de *La Storia*, molto più che nei *Promessi sposi*, si cerca di evidenziare la contrapposizione esistente tra oppressori e oppressi. Manzoni imputa ai governatori, ai medici, alle autorità i mancati provvedimenti assunti per fronteggiare la carestia e la peste, ma lo fa cercando di analizzare in modo razionale le cause di quegli eventi. Morante, invece, rinuncia a indagare i motivi delle sofferenze della

³⁷ *La Storia*, cit. p. 324.

³⁸ *Ivi*, pp. 324-326.

«grande folla», limitandosi a raffigurarne dall'alto le sofferenze patite, le conseguenze di quelle decisioni dettate da interesse e avidità, prese da chi fa la Storia. In entrambi però, si riconosce il medesimo intento di dare spazio a «una immensa moltitudine d'uomini, una serie di generazioni, che passa su la terra, [...] inosservata, senza lasciarvi un vestigio».³⁹

³⁹ A. MANZONI, *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia*, a cura di Isabella Becherucci, Milano, Centro nazionale studi manzoniani, 2005, p. 79.

Capitolo VI: Il romanzo per tutti

Ad accomunare *I Promessi sposi* e *La Storia* è la volontà dei rispettivi autori di rivolgersi ad un ampio pubblico; tuttavia, il tipo di lettori verso i quali si indirizzano e anche il messaggio che si propongono di diffondere loro non è certamente il medesimo. La natura della riflessione veicolata dalle due opere è anzi piuttosto diversa e dipende dalle ideologie di partenza dei romanzieri, ispirate a valori differenti. Per entrambi, comunque, il proposito di orientarsi ad una vasta platea ha implicato la scelta di un linguaggio semplice e accessibile, nonché l'adozione di uno stile che induca interesse, capace di attrarre non solo il pubblico più colto, ma anche chi non detiene una approfondita cultura letteraria; ciò ha segnato per entrambi gli autori una presa di distanza rispetto alla letteratura coeva, proprio in direzione di una maggiore leggibilità.

Per Manzoni, questa intenzione ha implicato il rifiuto delle raffinatezze di tanta letteratura italiana e il suo rinnovamento innanzitutto tramite l'adozione di un genere nuovo, quello del romanzo. Si tratta di una forma letteraria destinata a dialogare con un pubblico ampio, come testimoniava già il successo dei romanzi storici dello Scott oltremarino. Il nuovo genere necessitava di una lingua che fosse il più possibile piana, concreta e immediatamente comprensibile a molti. Non c'erano modelli romanzeschi di questo tipo in Italia ai quali Manzoni potesse ispirarsi e l'autore si rammaricava di questo; infatti, nel 1821, nella prima stesura del *Fermo e Lucia*, confessava di essersi cimentato in un «romanzo», ossia un «genere proscritto nella letteratura italiana moderna», che poteva invece vantarsi della gloria negativa di non averne, o di averne pochissimi.¹ All'epoca della composizione dei *Promessi sposi*, non esisteva nemmeno una lingua di riferimento per la prosa letteraria italiana, che potesse essere assunta come base per la stesura di tutte le opere nella Penisola; questa situazione era differente da quella di altri paesi europei, come la Francia stessa, caso che Manzoni conosceva bene e che soleva paragonare al contesto italiano. Lo scrittore constatava l'artificialità della lingua della nostra tradizione letteraria, lingua spesso permeata di ampollosità e magniloquenza; veniva impiegata nelle tragedie, nelle liriche, nelle prose d'arte, ma non era adatta al tipo di romanzo che l'autore desiderava comporre. L'utopia di Manzoni era, invece, quella di scrivere un'opera che potesse essere compresa da un capo all'altro della Penisola da lettori di media cultura; per farlo, bisognava per prima cosa intervenire sulla lingua.

D'altro canto, per Elsa Morante, scrivere per un ampio pubblico significava innanzitutto prendere le distanze da certa letteratura neoavanguardista, attenta più allo sperimentalismo che non alla leggibilità dei propri scritti. Questa tendenza aveva generato opere che rispondevano ad istanze di denuncia del caos, del labirinto, della mercificazione dell'industria letteraria contemporanea, ma che rinunciavano ai linguaggi di immediata comprensione proprio per sottrarsi alla volgarizzazione delle opere intellettuali,

¹ A. MANZONI, *Fermo e Lucia*, cit., p. 6.

svalutate a meri prodotti di vendita. La Neoavanguardia, rifiutando l'ideologia dell'impegno documentario neorealistico e gli schemi della letteratura tradizionale, prediligeva una scrittura di difficile accesso, che rinunciava alla comunicazione diretta. Al contrario, per Morante la ricerca di un rapporto più prossimo col lettore si attua anche riprendendo alcuni moduli del romanzo ottocentesco, quali appunto il realismo, la scelta di personaggi comuni come protagonisti, la ricerca di un linguaggio studiato ma piano, la prosa scorrevole e fluida, la chiarezza espositiva e il coinvolgimento emotivo.

«Nell'intento di promuoverne il rinnovamento in chiave democratica, la Morante guarda ai modelli offerti dalla nostra civiltà romanzesca nella sua fase di faticoso ma fervido avvio, e *in primis* ovviamente ai *Promessi sposi*, il "libro per tutti". Sta qui il vero manzonismo letterario di cui è intrisa *La Storia*: nella volontà pugnace di operare una ristrutturazione attiva dell'orizzonte d'attesa infrangendo le barriere rigide dell'elitarismo aristocratico. Per portare entro i confini angusti della nostra repubblica delle lettere le ampie fasce di pubblico nuovo, rese disponibili dallo sviluppo maturo della scolarizzazione di massa, il progetto morantiano, senza nulla concedere alle mode corrive, ribalta i canoni più accreditati, sperimentando la facilità difficile del "linguaggio proprio del *libro degli idioti*".²

Il recupero quindi di moduli del romanzo ottocentesco, e manzoniani soprattutto, è funzionale all'instaurazione di un rapporto dialettico con un ampio pubblico, così come aveva inteso fare Manzoni con il nuovo genere romanzesco. Quest'ultimo rispondeva perfettamente alla poetica del «vero», dell'«interessante» e dell'«utile», permetteva di rappresentare la realtà senza gli artifici e le astrazioni convenzionali tipiche della letteratura classicistica e soprattutto si rivolgeva non solo alla casta chiusa dei letterati, ma generava facilmente l'interesse di un vasto uditorio. Ciò era possibile in virtù del linguaggio piano proprio del genere nuovo, che in Italia era ancora tutto da costruire. A Manzoni spettò l'arduo compito di dar vita alla lingua letteraria nazionale, adatta alla stesura dei romanzi e che si prestasse ad essere letta da un pubblico variegato. Per essere vicina alla concretezza del suo tempo, la lingua doveva avere come suo principio cardine l'uso. Nell'Introduzione rifatta da ultimo del *Fermo e Lucia*, Manzoni così espone la sua idea sulla lingua:

«Che cosa poi significhi *scrivere bene* non credo che alcuno possa definirlo in poche parole, e per me, anche con moltissime non ne verrei a capo. Ecco però alcune delle idee che mi sembra doversi intendere in quella formola. A bene scrivere bisogna sapere scegliere quelle parole e quelle frasi, che per convenzione generale di tutti gli scrittori, e di tutti i favellatori (moralmente parlando) hanno quel tale significato: parole e frasi che o nate nel popolo, o inventate dagli scrittori, o derivate da un'altra lingua, quando che sia, comunque, sono generalmente ricevute e usate. Parole e frasi che sono passate dal discorso negli scritti senza parervi basse, dagli scritti nel discorso senza parervi affettate; e sono generalmente e indifferentemente adoperate all'uno e all'altro uso. Parole e frasi divenute per quest'uso generale ed esclusivo tanto famigliari ad ognuno, che ognuno (moralmente parlando) le riconosca appena udite; dimodoché se un parlatore o uno scrittore per caso adoperi qualcheduna che non sia di quelle, o travolga alcuna di quelle ad un senso diverso dal comune, ognuno se ne avvegga e ne resti offeso; e per provare che quella parola sia barbara, o inopportuna non debba frugare un vocabolario, né ricordarsi (memoria negativa che debb'esser molto difficile) che quella parola non è stata adoperata dai tali e dai tali scrittori, ma gli basti appellarsene alla memoria, all'uso, al sentimento degli altri ascoltatori, i quali fossero mille, converranno tosto del sì o del no».³

² G. ROSA, *Cattedrali di carta*, cit., pp. 209-210 (sottolineato mio).

³ A. MANZONI, *Fermo e Lucia*, cit., p. 10 (sottolineato mio).

La lingua scritta impiegata al tempo era lontana dalla vita reale e inadeguata come strumento di comunicazione e anche di espressione artistica. Secondo Manzoni, per «scrivere bene» bisogna impiegare le parole che si usano e si intendono comunemente, sia che queste provengano dal popolo, che dagli scrittori che da lingue straniere. Riteneva che la lingua letteraria nazionale avrebbe dovuto basarsi non, come sostenevano i puristi, sui testi toscani del Trecento e del Cinquecento, ma sul toscano d'uso contemporaneo, adoperato quotidianamente dalle persone colte di Firenze. Per Manzoni, la lingua è prima di tutto uno strumento di comunicazione sociale, un grande problema a livello civile e nazionale; l'adozione in tutta la Penisola di un modello di lingua comune si presentava come necessario coronamento dell'unità dello stato. Proprio per questo, lo scrittore si adoperò molto alla questione, non solo durante le diverse stesure dei *Promessi sposi*, ma anche successivamente, prima e dopo la costituzione del Regno d'Italia. A testimoniare il suo impegno concreto in tal senso è la relazione *Dell'unità della lingua e dei mezzi di diffonderla*.⁴

Il suo intento era scrivere un'opera il cui stile risultasse naturale e fluido, eliminando quelle voci antiche della tradizione letteraria che apparivano ormai desuete e incomprensibili ai più. Questo si nota fin dall'*Introduzione* dei *Promessi sposi*, nella quale la voce narrante prende in giro la lingua letteraria seicentesca, abilmente contraffatta da Manzoni, e ammette che tale lingua aulica e complessa sarebbe illeggibile nel tempo presente, troppo ardua perché i lettori perdano tempo a interpretare quel metaforizzare barocco;⁵ si riscontra, invece, la necessità di un «volgarizzamento», che renda la vicenda interessante per un pubblico contemporaneo mediamente colto.

Inoltre, la scelta di una lingua colloquiale e spontanea è legata alla poetica dello scrittore: per Manzoni è necessario che la letteratura sia concreta e utile al lettore, che abbia uno scopo sociale, non meramente di intrattenimento o di evasione. Soprattutto per la sua relativamente vasta diffusione, il romanzo deve rispondere ad esigenze di impegno civile, fornendo notizie storiche, ideali politici, e soprattutto principi morali. Nella *Prima introduzione* al *Fermo e Lucia*, Manzoni apostrofa il lettore: se il libro non gli è stato in nessun modo utile, se non ha comportato alcun tipo di riflessione o di conoscenza, allora sarà stato solo

⁴ Cfr. A. MANZONI, *Dell'unità della lingua e dei mezzi di diffonderla. Relazione al Ministro della Pubblica Istruzione*, in ID., *Scritti linguistici editi*, Milano, Centro nazionale studi manzoniani, 2000. La questione della lingua interessò Manzoni per tutta la vita, sia nella produzione letteraria che nell'analisi teorica. Le tesi manzoniane in merito alla lingua trovarono l'approvazione della classe politica del nuovo Regno d'Italia. Allo scrittore fu affidata dal ministro della Pubblica Istruzione Emilio Broglio la presidenza della sezione milanese di una commissione incaricata di definire le modalità per diffondere al popolo italiano la «buona lingua». La relazione che ne derivò fu presentata nel 1868, corredata l'anno successivo di un'*Appendice*. La proposta manzoniana era quella di divulgare la lingua di Firenze impiegando un vocabolario che fungesse da punto di riferimento, e affidandone l'insegnamento a maestri fiorentini da inviare nelle scuole elementari di tutta la nazione.

⁵ «— Ma, quando io avrò durata l'eroica fatica di trascrivere questa storia da questo dilavato e graffiato autografo, e l'avrò data, come si suol dire, alla luce, si troverà poi chi duri la fatica di leggerla? — [...] Ecco qui: declamazioni ampollate, composte a forza di solecismi pedestri, e da per tutto quella goffaggine ambiziosa, ch'è il proprio carattere degli scritti di quel secolo, in questo paese. In vero, non è cosa da presentare a lettori d'oggiorno: son troppo ammaliziati, troppo disgustati di questo genere di stravaganze», *I Promessi sposi*, cit., p. 29.

uno spreco di tempo. La letteratura deve farsi carico di una valenza educativa, veicolare un messaggio, e per farlo necessita innanzitutto di essere chiara e comprensibile.

«V'è poi un'altra obiezione che non si può lasciare senza risposta, una obiezione che l'editore farebbe a se stesso quando fosse certo che non verrà in capo a nessuno. La pubblicazione di questa storia non è cosa affatto inutile, non è una occasione di far perdere qualche ora a pochi lettori? Lettori miei, se dopo aver letto questo libro voi non trovate di avere acquistata alcuna idea sulla storia dell'epoca che vi è descritta, e sui mali dell'umanità, e sui mezzi ai quali ognuno può facilmente arrivare per diminuirli e in sé e negli altri, se leggendo voi non avete in molte occasioni provato un sentimento di avversione al male di ogni genere, di simpatia e di rispetto per tutto ciò che è pio, nobile, umano, giusto, allora la pubblicazione di questo scritto sarà veramente inutile, l'obiezione sarà ragionevole, e l'editore avrà un dispiacere reale del tempo, e che ha fatto gittare agli altri, e del molto più che egli stesso vi ha speso».⁶

Elsa Morante condivide con Manzoni l'idea che la letteratura non sia solo occasione di evasione o di svago, ma che debba prodigarsi per un impegno più concreto e attivo nella contemporaneità, inducendo il lettore a una riflessione e favorendo uno sguardo critico nei confronti del presente. *La Storia* si propone proprio un compito di questo tipo: denunciare la violenza e favorire una presa di posizione consapevole.

«Attraverso la rievocazione documentata della Seconda Guerra Mondiale, io con questo libro ho tentato di richiamare me stessa e gli altri a un'apertura della propria coscienza verso una reale (possibile?) trasformazione della Storia umana quale fin qui si è svolta (“uno scandalo che dura da diecimila anni”) [...] Prima ancora che un'opera di poesia (e questo, per grazia di Dio, lo è) il mio romanzo *La Storia* vuol essere un atto d'accusa contro tutti i fascismi del mondo. E insieme una domanda urgente e disperata, che si rivolge a tutti, per un possibile risveglio comune. Per questo è naturale che io abbia desiderato che il mio libro arrivasse al maggior numero possibile di lettori. Non certo a fini di successo [...] e del resto, chiunque non sia cieco e sordo, questo dovrebbe capirlo alla semplice lettura del libro. A me basta, a ogni modo, che una percentuale anche piccola di lettori sappia riconoscere la mia vera voce».⁷

L'autrice desidera che il suo libro raggiunga un pubblico ampio, anche internazionale, affinché il suo messaggio possa trovare ascolto, non certo per meri intenti commerciali, come le è stato spesso imputato fin dalla pubblicazione. Il romanzo morantiano vuole condurre a un risveglio delle coscienze verso i problemi del passato e soprattutto del presente, in un ultimo monito affinché ci si attivi per cambiare il corso della Storia, per deviarla dal suo meccanismo costante e dal suo «scandalo».

Nel romanzo si chiarisce subito la volontà di parlare ad un pubblico non solo ampio, ma anche illetterato; infatti, all'inizio del volume si riporta, come dedica, la frase del poeta peruviano Cesar Vallejo: «*Por el analfabeto a quien escribo*». Le premesse di questa intenzione si trovano in un lavoro del quale la scrittrice si occupò qualche anno prima della pubblicazione del romanzo e che contiene in sé molti elementi che saranno ripresi e ampliati ne *La Storia*. Si tratta di un saggio dedicato al pittore Giovanni da Fiesole, al secolo Guido di Pietro, detto Beato Angelico. La casa editrice Rizzoli contattò Elsa Morante

⁶ A. MANZONI, *Fermo e Lucia*, cit., p. 7.

⁷ E. MORANTE, *La censura in Spagna*; anche in M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., pp. 730-731 (sottolineato mio). Con questo articolo Elsa Morante ha voluto spiegare le ragioni che l'hanno portata a interrompere l'intesa con gli editori spagnoli Plaza e Janés, in virtù delle censure attuate nella traduzione spagnola de *La Storia*. La scrittrice accusa gli editori, oltre che di aver modificato il contenuto ideologico del suo romanzo, anche di averlo presentato come un «bravo *best seller* innocuo e insospettato», mirando unicamente a una «rozza speculazione commerciale». Nell'articolo Morante ribadisce invece le intenzioni vere del romanzo, che non vuole ricercare il successo di mercato, ma il risveglio delle coscienze.

per affidarle l'introduzione di uno dei suoi volumi dei «Classici dell'arte», che sarebbe uscito nel 1970. La scrittrice decise, tra le proposte che le furono avanzate, di dedicarsi al frate domenicano.⁸ In questo saggio è contenuta una riflessione sulla lingua, nella quale viene espressa una posizione che poi troverà seguito ne *La Storia*:

«La povera mia (nostra) lingua materna è cresciuta nella fabbrica deformante delle città degradate, fra le lotte evasive dei meccanismi schiavistici, e le ripugnanti, continue tentazioni della bruttezza. Ricevendo per dottrina imposta – come canoni di fede ecumenica – le tetre Scritture del Progresso tecnologico, i Messaggi ossessivi della Merce, e le spettrali Annunciazioni della Gerusalemme industriale, s'è ritratta a cercare le proprie immagini di salute nell'esclusione da qualsiasi chiesa. E forzata, fino dall'infanzia, a frequentare i gerghi obbligatori dell'irrealtà collettiva, s'è ridotta a riinventare un proprio lessico, scavandolo, magari, da qualche vocabolario esotico, indecifrabile per i suoi contemporanei».⁹

La scrittrice denuncia qui la lingua della burocrazia e della tecnica. La terminologia del progresso e della mercificazione ha dimenticato come si parla agli «idioti», ovvero ai semplici, ha abbandonato qualsiasi tipo di credo, ricercando una possibilità di fuga negli idiomi stranieri. Non è questa la lingua con la quale si esprimeva l'Angelico, e nemmeno quella che sarà impegnata dalla narratrice de *La Storia*. Si afferma come l'arte (qui nello specifico la pittura, ma anche la poesia più in generale) debba porsi come rivelatrice della realtà, contro l'irrealtà della Storia. Specie nel secolo ventesimo, la bruttezza ha dilagato sulla terra;¹⁰ con questo termine si intende proprio l'irrealtà, l'«alienazione totale dall'intelletto e dalla natura».¹¹ La lingua contemporanea, di conseguenza, si è adeguata a questo processo di degradazione, ancora lontano al tempo dell'Angelico, e in un certo senso estraneo anche ai protagonisti de *La Storia*.

Per stessa ammissione di Morante, Beato Angelico inizialmente non rientrava tra i suoi artisti prediletti, quali erano Van Gogh, Masaccio e Rembrandt, ovvero pittori che, secondo la scrittrice, hanno dovuto affrontare un cammino difficile, scontando fino in fondo la «strage comune» a tutta l'umanità, cioè la Storia, fino a giungere alla luce. L'Angelico, al contrario, le sembrava essere già nato «col suo corpo luminoso». Infatti, il suo elemento più naturale e il suo grande amore è la luce. Essa lo guida e, attraverso la sua espressione, ovvero il colore, gli consente la realizzazione delle opere figurative. Il lavoro dell'Angelico è per Morante totalmente al servizio della propaganda; non, tuttavia, la propaganda come viene intesa nel mondo moderno, schiava di ideologie o interessi, bensì il testimoniare in modo puro e autentico la luce, espressione, anche sulla terra, del Paradiso.

Infatti, «le opere dell'arte di propaganda sono un siero della verità. Se la propaganda è spontanea e sincera, riescono belle. Se no, riescono dei mostri».¹² In epoca moderna ci sono stati, secondo la scrittrice,

⁸ E. MORANTE, *Il beato propagandista del Paradiso*, prefazione al volume *Tutta l'opera del Beato Angelico*, «Classici dell'arte», Milano, Rizzoli, 1970; ripubblicato postumo in EAD., *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, prefazione di C. Garboli, Milano, Adelphi, 1987; ora in EAD., *Opere*, vol. II, cit., pp. 1555-1569.

⁹ *Ivi*, p. 1558.

¹⁰ «La manifestazione dell'irrealtà, cioè la bruttezza, e un mostro recente», *ivi*, p. 1559.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ivi*, p. 1563.

rari casi di propaganda spontanea, perché «l'arte odierna della propaganda, in generale, ha prodotto dei mostri di bruttezza. Segno che gli oggetti della nostra propaganda, in massima parte, sono falsificati, e la propaganda obbligata e forzos». ¹³ Invece, il Beato Angelico ha sempre creduto al suo messaggio e soprattutto, ha cercato di comunicarlo nella lingua degli «idioti». La sua arte non si è posta al servizio della retorica o della bigotteria, ma di un annuncio di amore e di bellezza. Il punto centrale per la scrittrice è che il pittore abbia cercato di tradurre l'insegnamento trascendente in un linguaggio comprensibile agli illetterati; lo ha fatto con l'uso delle immagini, dei colori, dell'oro soprattutto, simbolo dello splendore e della luce agli occhi degli «idioti». È riuscito a trasporre gli episodi della vita di Cristo in manifesti e inni per la sua propaganda. La scrittrice afferma che:

«tutto questo (manifesti, inni, spettacoli) è lavoro sociale e *impegnato*, dovuto alle chiese, alle Signorie, alle Compagnie, e insomma al pubblico degli *idioti*: gli stessi a cui Cristo spiegava la luce in parabole, perché i loro intelletti sono confinati nelle dimensioni dello spazio e del tempo. Predicare agli *idioti*, nella loro lingua, una libertà che non abita dentro quelle dimensioni, e che non si può definire nei termini di nessun vocabolario: questa è la *presenza* nel mondo, insegnata dall'esempio del Vangelo». ¹⁴

Come il Beato Angelico ha adottato un linguaggio semplice per rivelare l'insegnamento cristiano e la luce del Paradiso agli «idioti», allo stesso modo la narratrice de *La Storia* si propone di scrivere agli analfabeti per mostrare, con la parola semplice, la verità che risiede nella Natura, o meglio, la «perfetta realtà della natura, più vera di qualsiasi “realtà” storica», ¹⁵ e allo stesso tempo svelare il vizio della Storia. Il messaggio non può che essere rivolto al mondo degli analfabeti, degli illetterati, di coloro che non sono ancora stati contaminati dai «gerghi dell'irrealtà», dalla bruttezza e dalla violenza. Solo loro possono capire quanto falso e vuoto sia il linguaggio tecnico-burocratico delle cronache, quanto parziali siano le notizie dei *mass media*, quanto precarie si dimostrino le fonti di informazione ufficiali. Parlare agli «idioti» però non significa solo, manzonianamente, adottare un linguaggio accessibile a un largo pubblico, ma anche rivolgersi a quei puri di cuore, quegli innocenti che sono i protagonisti del romanzo stesso. Ida, Nino, Ueseppe sono gli «idioti» per eccellenza dell'universo morantiano, perché seguono la Natura, cioè la vita (o la realtà), ignorando invece la finzione dei *media*. Ecco perché su di essi, «i gerghi dell'irrealtà» non hanno presa. «Già in questo si preannuncia il rapporto tra quello che per l'autrice è il fine costante del fraticello di Fiesole, il desiderio di “predicare agli idioti nella loro lingua” [...] e lo scopo che lei stessa si prefiggerà nella *Storia*: il parlare in modo comprensibile ai semplici». ¹⁶

Bisogna ricordare che queste premesse di poetica sulle quali si basa la scelta del destinatario romanzesco, trovano conferma anche nella concreta scelta editoriale della scrittrice: infatti, come indicato sopra, *La Storia* esce presso Einaudi in un'edizione che Morante stessa aveva voluto economica, e questo fu uno

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ivi*, p. 1567.

¹⁵ *Ivi*, p. 1566.

¹⁶ G. BERNABÒ, *La fiaba estrema*, cit., p. 191.

dei motivi del suo grandissimo successo. Così, è stato portato a compimento il destino di un libro il cui scopo è la comunicazione, che mira a parlare a tutti e che da tutti vuole essere inteso. Il contatto col pubblico non viene ricercato tramite l'esposizione trattatistica del punto di vista della scrittrice, non quindi con il *logos*, con il ragionamento, ma con le «crepe che nel *logos* si aprono»,¹⁷ per cui Morante affida la sua visione della vita e il suo messaggio alla testimonianza dei personaggi (e della narratrice, come mostrato in precedenza).

Nel romanzo, a dichiarare questa scelta comunicativa, sono posti alcuni indizi. Innanzitutto, la dedica già citata («*Por el analfabeto a quien escribo*») che palesa l'intento di rivolgersi ad un pubblico più ampio dei soli appassionati di letteratura; altro elemento è l'epigrafe all'inizio del libro, che riprende il Vangelo di Luca:

«... hai nascosto queste cose ai dotti e ai savi
e le hai rivelate ai piccoli...
... perché così a te piacque.» (Luca, X-21)

La verità non è detenuta dalle persone assennate e colte, ma anzi dai «piccoli», che nel linguaggio morantiano indicano proprio gli analfabeti, gli idioti, i protagonisti del romanzo.

Analizzando i manoscritti di Morante per *La Storia* si possono constatare molti altri luoghi nei quali questo intento traspare, successivamente omessi dall'autrice. Infatti, Monica Zanardo,¹⁸ studiando questi documenti, constata come in essi sia possibile trovare alcune interpretazioni del romanzo, che non sono state esplicitate all'uscita italiana del volume. La scelta di pubblicare l'opera in edizione economica ha escluso la possibilità di inserirvi una prefazione o un'introduzione che fornissero delle chiavi di lettura, un'interpretazione o una difesa della scrittrice verso il suo nuovo lavoro. Ciò, ovviamente, non ha agevolato una comprensione univoca e, anzi, è stato funzionale allo sviluppo dell'ampio e contrastato dibattito. Alcune informazioni per capire il romanzo si possono invece ricavare dalle carte morantiane e dalle dichiarazioni rilasciate in occasione delle traduzioni americana e spagnola del volume (quest'ultima citata in parte sopra). In questi documenti si ritrova l'intenzione della scrittrice di raccontare una storia reale e sempre attuale, non una vicenda esposta per intento documentario, per mostrare come si svolgesse l'esistenza nella Roma assediata dalla guerra, bensì episodi che acquisiscono una validità universale e che per questo sono più vicini al pubblico dei lettori:

«Tutto quanto accade in questo libro è vero, anche se la rappresentazione è inventata. I fatti appartengono alla nostra storia attuale, i luoghi sono gli stessi che noi frequentiamo, le persone sono le stesse che abbiamo incontrato, che incontriamo ogni giorno, e che ancora incontreremo in futuro».¹⁹

¹⁷ G. BERNABÒ, *Come leggere «La Storia» di Elsa Morante*, cit., p. 28.

¹⁸ Faccio riferimento al saggio di MONICA ZANARDO, «Un atto di accusa, e una preghiera». Un autocommento a «La Storia», in G. ZAGRA (a cura di), *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia: Inediti e ritrovati dall'archivio di Elsa Morante = Catalogo della mostra* (Roma, 26 ottobre 2012-2 marzo 2013), Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 2012, pp. 149-155.

¹⁹ *Ivi*, p. 151 (A.R.C. 52, I 7/6, c. 1r).

Il romanzo vuole essere la rappresentazione di una condizione che da sempre caratterizza l'essere umano e che si ritrova anche nel presente; la vicenda si mostra quale esemplificazione di un meccanismo immutabile. Coinvolge ancor più i lettori, per la sensazione di imbattersi in caratteri che appaiono veri e quotidiani nella loro concretezza. Il valore esemplare degli episodi narrati vale tanto per *La Storia* quanto per *I Promessi sposi*: entrambi gli scrittori ambientano i romanzi nel passato, ma con l'intento di rispecchiarvi anche il presente, di indurre quindi riflessioni inevitabilmente attuali. Entrambi si rivolgono ad un lettore che sappia cogliere l'utilità della parola romanzesca e che sia capace di fare proprio l'insegnamento che in essa è contenuto.

In una delle bozze manoscritte della prefazione all'edizione americana de *La Storia*, Elsa Morante parla delle sue scelte stilistiche per il nuovo romanzo:

«Nel corso di un tale esercizio, io mi ricordavo spesso della confessione di un sapiente orientale, da me letta non so più dove. Quel sapiente raccontava che, prima di avere studiato, lui vedeva le montagne come montagne, e le acque come acque. Poi, dopo avere studiato per trenta anni, arrivò a un punto in cui vide che le montagne non erano montagne, e le acque non erano acque. Ma alla fine, capì la vera realtà: ossia che è giusto vedere le montagne come montagne e le acque come acque. Ecco perché il presente romanzo è scritto in uno stile che alcuni letterati giudicheranno forse *troppo semplice!* Ma io tengo a dichiarare qui ancora (come ho già dichiarato altrove in diverse occasioni) che lo stile di questo mio libro è il più alto e il migliore del quale io sono capace».²⁰

L'esigenza della scrittrice si sintetizza nella frase: «credo, difatti, che mai quanto nella nostra epoca sia stato necessario parlare semplice e chiaro».²¹ Viene manifestata la volontà di scrivere con un linguaggio che renda le cose per quello che sono, che rappresenti la verità, senza le ampollosità e le complicazioni di certa letteratura, incapace di comunicare e neanche di restituire al pubblico la realtà delle cose. Sempre nei manoscritti, si trova un concetto molto importante riguardo al pubblico:

«Da quanto è detto qui, si capisce che questo libro potrà essere inteso da tutti, fuorché dai letterati. Anzi, come si capisce dalla dedica, le persone più semplici saranno quelle che potranno capirlo meglio: al punto da intenderne forse l'ultimo significato, tuttora oscuro, forse, anche a chi l'ha scritto».²²

L'analfabeta è il lettore ideale per questo romanzo, proprio perché è meglio predisposto a comprenderne il messaggio. La narratrice conosce una lingua, quella del popolo, aderente alla realtà, che solo il popolo può cogliere nella totalità delle sue implicazioni, allo stesso modo in cui l'Angelico usava l'oro per colpire e catturare lo sguardo degli «idioti», cercando di scrivere il loro «libro» e mostrando con i manifesti dei dipinti la sua propaganda festosa. Il destinatario si può immaginare come quella «grande folla» di persone elevata a protagonista del romanzo, come i numerosi bottegai del ghetto ebraico, ai quali si rivolgono le profezie inascoltate di Vilma, voce della scrittrice, con l'augurio che essi sappiano cogliere il messaggio di denuncia e insieme di speranza. Soprattutto, rivolgersi ai semplici e agli illetterati significa parlare a chi ancora non è stato corrotto e degradato dall'irrealtà dei *media* e della stampa, dall'alienazione che sempre

²⁰ *Ivi*, p. 153 (A.R.C. 52, I 7/6, cc. 56r-57r).

²¹ *Ibidem* (A.R.C. 52, I 7/6, c. 56r).

²² *Ivi*, p. 152 (A.R.C. 52, I 7/6, c. 2r).

più pervade il tempo presente. Questo è il motivo per cui Morante scrive per gli analfabeti e i negletti. Solo loro sono in grado di scorgere la verità poetica dentro il romanzo, come la distinguevano nei quadri dell'Angelico. È qui la differenza tra i Felici Pochi e gli Infelici Molti, dei quali la scrittrice parla nel *Mondo salvato dai ragazzini*. I primi sono gli individui preistorici, i fanciulli, gli idioti, i visionari e i poeti, che trovano ampio spazio nelle pagine del romanzo e che ne sono i destinatari prediletti; i secondi costituiscono la folla massificata, anonima, il mondo giornalistico e storico, che tanto Ida, quanto la narratrice anonima, cercano di fuggire.

I manoscritti chiariscono anche la valenza ironica del romanzo, colta da alcuni critici, come Cesare Garboli;²³ questo aspetto rispecchia un preciso intento programmatico dell'autrice, anch'esso leggibile nell'ottica di un coinvolgimento del pubblico. Il tono ironico si propone di lenire l'impianto indubbiamente tragico del racconto:

«Questo romanzo si rivolge a tutti, e vuole essere inteso da tutti i lettori possibili; anzi, la sua storia, o tragedia, vuole anche essere comica, ossia fare spesso ridere i lettori. Difatti, non è forse il riso – più ancora del pianto – un segno particolare della realtà umana?»²⁴

La tematica del romanzo è necessariamente tragica, ma modulata da toni ironici che attraversano in modo sommesso ma costante tutta la vicenda e che sono rappresentati sia dalla voce narrante che dai protagonisti. Il riso, insieme al pianto, è un sentimento fondamentale dell'esperienza quotidiana e quindi, anch'esso funzionale a fare del romanzo lo specchio della vita.

La finalità comunicativa de *La Storia* è segnalata anche da alcune precise scelte stilistiche. Elsa Morante abbassa il tono di questo romanzo rispetto ai precedenti, specie a *Menzogna e sortilegio*, pur mantenendo una certa raffinatezza, tipica del suo stile. La lingua utilizzata cerca un'adesione al reale, alla concretezza delle cose; la parola deve essere funzionale prima di tutto a mostrare la verità che solo la poesia può rivelare. La principale novità che Pier Vincenzo Mengaldo riscontra ne *La Storia* è il «dispiegato plurilinguismo»: vi compaiono termini tecnico burocratici (specie nelle cronache storiche, ma non solo), termini del linguaggio infantile (nei discorsi di Useppe), accanto ad espressioni di una certa «letterarietà interiorizzata», ma anche neologismi, parole gergali e dialettali, queste ultime peraltro criticate da molti, primo fra tutti Pasolini, per essere poco riuscite, specie per quanto riguarda i dialetti settentrionali di Davide e di Nora,²⁵ mentre è giudicata migliore la resa del calabrese e del romanesco; inoltre, appaiono

²³ Cesare Garboli, rileggendo il romanzo dopo vent'anni dalla pubblicazione, constata: «Ricordavo un romanzo indignato, ribelle, polemico, ideologico [...] Un romanzo di protesta. Un romanzo di dolore e di contrizione, di grande intensità, disperazione, tensione, misericordia, sapienza, bellezza, ma di basso e afflitto regime vitale. Macché. *La Storia* è un romanzo gaio, arioso, e, perché no?, “divertente”, pieno di *humor* (sistematicamente utilizzato a un grado che non si riscontra altrove nella produzione morantiana)»; C. GARBOLI, *Introduzione*, cit., p. VII.

²⁴ M. ZANARDO, «*Un atto di accusa, e una preghiera*», cit., p. 154 (A.R.C. 52, I 7/6, c. 6r).

²⁵ Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *La gioia della vita la violenza della storia*, in «Tempo», a. XXVI, n. 30, 26 luglio 1974, pp. 77-78, rubrica «Libri»; anche in A. BORGHESI, *L'anno della Storia*, cit., pp. 445-448. Pasolini lamenta «l'approssimazione e la goffaggine della “mimesi” del linguaggio di quegli eroi, romani o napoletani che siano (per non parlare dell'alto-italiano Davide)», *ivi*, p. 447.

termini americani e tedeschi, espressioni dell'italiano popolare, citazioni di canzoni, di poesie, ma anche di leggi e ordinanze. Questa varietà linguistica non è funzionale a un ricco espressionismo, quanto piuttosto ad una fedeltà al reale, priva tuttavia di qualsiasi intento documentaristico di tipo neorealista.

«Come il *Mondo* [*Il mondo salvato dai ragazzini*] rigetta in modo vivacemente polemico sia la tradizione poetica postermetica che quella neoavanguardistica, così la *Storia* si pone in aperto, acerbo contrasto con la civiltà che possiamo dire con amplificazione della prosa d'arte, e ugualmente con quella ancora della neoavanguardia e anzi con tutta la tradizione espressionistico-preziosa che fa capo a Gadda. Entrambe le opere morantiane invece perseguono e attuano (la *Storia* più radicalmente) un ideale che brevemente definiremo di affabulazione democratica e di sottomissione umile della lingua alla cosa». ²⁶

Per coerenza con il tipo di narratario che ha scelto come destinatario del suo romanzo, Morante impiega uno stile non aulico né barocco, ma spesso vicino alla concretezza del parlato. Per la scrittrice, la poesia è vera come e più del reale; per questo, tenta di ricostruire la realtà con i mezzi di cui dispone, *in primis* la parola, che deve farsi semplice e diretta per rivolgersi anche agli «idioti». Siro Ferrone ammette la possibilità ne *La Storia* di «avviare con il lettore una comunicazione piana e discorsiva, che tende a scrostare la lingua del romanzo da ogni superfetazione “letteraria”». ²⁷ In questo intento può essere tracciato un parallelismo con Manzoni, pur nelle ovvie differenze di scelte espressive: il desiderio di scrivere in una lingua che sia aderente alle cose, evitando la retorica, l'astrattezza e la vaghezza. Al contrario, ne *La Storia* «la lingua tende a recuperare, sfidando la banalità, la certezza dei significati, entro un vocabolario di larga divulgazione, che non arretra davanti a espressioni anche logore, a loro modo gergali»; ²⁸ la concretezza consente di esprimere nella forma più pura possibile l'essenza delle cose. È giusto insomma che la lingua mostri le montagne come montagne e le acque come acque, riprendendo l'immagine morantiana.

Gli espedienti linguistici e stilistici che la scrittrice mette in scena sono funzionali al coinvolgimento del lettore e alla partecipazione emotiva alla vicenda: tutta una serie di diminutivi, di vezzeggiativi, ²⁹ di «nostri» anteposti ai nomi dei protagonisti, lasciano trasparire in modo piuttosto evidente la condivisione del destino dei personaggi da parte della narratrice e il suo tono spesso patetico. Inoltre, accorgimenti stilistici come la predominanza del tempo imperfetto sul passato remoto, contribuiscono a rendere la vicenda più vicina al lettore. Infatti, il romanzo si apre e si chiude con due frasi all'imperfetto. ³⁰ Se il perfetto pone l'azione in un tempo concluso, dando la sicurezza di qualcosa che è finito e che può essere assunto come

²⁶ PIER VINCENZO MENGALDO, *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante*, in C. D'ANGELI, G. MAGRINI (a cura di), *Vent'anni dopo «La Storia»*, cit., pp. 11-36; *ivi*, p. 11.

²⁷ S. FERRONE, *Davanti a un plotone di esecuzione*, in parte anche in G. BERNABÒ, *Come leggere «La Storia» di Elsa Morante*, cit., pp. 130-133; *ivi*, p. 131.

²⁸ *Ivi*, p. 130.

²⁹ Per esempio, Gunther è un «soldatuccio», Useppe un «pischelluccio», Ida viene spesso chiamata «Iduzza», Nino invece «Ninnuzzu» o «Ninnarieddu».

³⁰ Inizio: «Un giorno di gennaio dell'anno 1941, un soldato tedesco di passaggio, godendo di un pomeriggio di libertà, si trovava, solo, a girovagare nel quartiere di San Lorenzo, a Roma», *La Storia*, cit., p. 15; conclusione: «Con quel lunedì di giugno 1947, la povera storia di Iduzza Ramundo era finita», *ivi*, p. 649.

certezza, l'imperfetto, al contrario, indica un'azione aperta, più vaga e indeterminata. Inoltre, in chiusura al romanzo, l'espressione «..... e la Storia continua» traccia un collegamento diretto della vicenda con il presente. L'uso di prolessi e analessi serve anch'esso ad aumentare la partecipazione emotiva; per esempio, l'anticipazione delle morti di Nino e di Ueseppe da parte della voce narrante crea un senso di apprensione e di turbamento nel lettore; la digressione sull'infanzia di Ida gli permette invece di identificarsi nella protagonista e di capire il motivo della sua paura nei confronti del soldato tedesco. Questi mezzi retorici, che facilitano una condivisione da parte del pubblico delle sorti dei personaggi, sono stati spesso accusati dai critici di perseguire intenti populistici e demagogici, come accennato in precedenza. In realtà, il coinvolgimento emotivo, agevolato dalla testimonianza della narratrice, è parte di quel progetto espresso nell'epigrafe iniziale: parlare agli analfabeti.

Il modo migliore per assolvere all'intento è dare spazio alla dimensione dell'oralità, che è la forma di comunicazione più vera; la si ritrova nelle profezie di Vilma e nelle poesie di Ueseppe, il quale è totalmente analfabeta, e si limita a pensare le sue creazioni. Ma l'oralità è anche la dimensione alla base della poesia popolare, «cultura stupenda»,³¹ esemplificata dalle ninnenanne calabresi che Giuseppe canta a Ida e che la narratrice riporta ne *La Storia*. Morante assume in questo romanzo il punto di vista del popolo, parla del popolo e ad esso si rivolge come destinatario privilegiato del suo messaggio. Il romanzo stesso vuole essere una testimonianza,³² non una riflessione o un ragionamento sui fatti bellici accaduti negli anni Quaranta; la narratrice si pone come un «cantastorie»³³ quale fu l'Angelico, portavoce della cultura popolare. Infatti, chi, come Davide Segre nel famoso discorso all'osteria, prova a ragionare sulla guerra, sul Potere e sulla Storia, finisce per farneticare senza approdare ad alcun risultato. Il giovane non è in grado di adeguare stile e contenuti del suo discorso a quelli dell'uditorio che si trova davanti. È un intellettuale borghese che si esprime in una forma dotta e delirante insieme, mentre il pubblico al quale si rivolge è fatto di gente di condizione sociale modesta, con pochi soldi e poca cultura. Il risultato è il totale disinteresse da parte degli avventori dell'osteria, che non riescono a comprendere quanto Davide cerchi di dire loro, l'accusa che il suo discorso imputa al Potere e alla Storia.³⁴ Rimane confinato nella sfera della

³¹ E. MORANTE, *Il beato propagandista del Paradiso*, cit., p. 1566.

³² «Col presente libro, io, nata in un punto di orrore definitivo (ossia nel nostro Secolo Ventesimo), ho voluto lasciare una testimonianza documentata della mia esperienza diretta, la Seconda Guerra Mondiale», E. MORANTE, nota introduttiva all'edizione americana della *Storia*, cit., p. LXXXIV.

³³ Si noti che Elsa Morante stessa parlando di sé in terza persona sulla sovraccoperta de *Il mondo salvato dai ragazzini* aveva scritto: «Come professione o mestiere, il suo ideale sarebbe di andare in giro per le strade a fare il cantastorie», riportato in M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., p. 682. Nella nota introduttiva per la ristampa del 1971 viene ripreso il medesimo concetto: se l'ideale politico della scrittrice è l'utopia anarchica, «anche il suo ideale privato è utopistico: e sarebbe [...] di andare in giro per il mondo a fare il cantastorie. Questo mestiere infatti le permetterebbe fra l'altro di incontrare l'unico pubblico che oramai sia forse capace di ascoltare la parola dei poeti. L'ultimo suo romanzo, al quale essa pensa e lavora da anni e che va procedendo verso la fine, porta come dedica il seguente verso di César Vallejo: *por el analfabeto a quien escribo*», *ivi*, p. 693. In questa seconda dichiarazione, scritta negli anni di composizione de *La Storia*, viene esplicitato il collegamento tra la voce orale del cantastorie e quella del narratore del nuovo romanzo morantiano.

³⁴ Gli avventori del locale erano «povera gente del quartiere», *La Storia*, cit., p. 558; essi «trattavano Davide con distacco e pazienza, come un ragazzino strano, mostrandogli sopportazione anche se la sua invadenza, era chiaro, infastidiva la loro partita tranquilla [...] a motivo della sua classe sociale differente, sembravano considerarlo disceso da una sorta di nobiltà

logica, incapace di toccare le corde dell'emotività e per questo il suo messaggio resta inascoltato, senza coinvolgere il suo uditorio, troppo distante da quel linguaggio. Per parlare agli analfabeti, la realtà non va spiegata, ma testimoniata e mostrata; nel romanzo, le esperienze della narratrice e dei personaggi servono proprio a questo scopo.

Secondo Hanna Serkowska, il destinatario analfabeta de *La Storia* farebbe da naturale contrappeso al narratore testimoniale «incompetente» che racconta la vicenda. La comunicazione in questo modo è facilitata, perché si svolge tra due poli basati entrambi sull'oralità, sul terreno del pre-logico e dell'epico; è la situazione che si verifica per esempio tra Ida e Vilma o tra Nino e Useppe, tutti personaggi accomunati dall'ignoranza dei confronti della Storia e della razionalità, e che si affidano invece a una comunicazione diretta, immediata e autentica.

Si può perciò affermare che nel romanzo morantiano viene dato particolare risalto alla dimensione dell'oralità e della testimonianza, che accosta la narrazione alla modalità di racconto tipica dell'epica e dei suoi «cantastorie»; in Manzoni, invece, la lingua, che pure si rivolge a tutti, privilegia modalità espressive più argomentate ed esplicative. La modalità narrativa scelta dalle due voci narranti costituisce certamente uno dei punti di maggior distanza tra i due romanzi. Tuttavia, pur nelle diverse ideologie, relativamente al pubblico, *La Storia* e *I Promessi sposi* sono accomunati dal medesimo intento di testimoniare il proprio messaggio di condanna e di speranza a vaste schiere di lettori, esprimendosi in un linguaggio per questo chiaro e soprattutto accessibile anche a chi non possieda un'approfondita conoscenza letteraria:

«Manzoni resta produttivo, invero, nell'intento divulgativo e nella volontà, strenuamente perseguita, di raggiungere ampie fasce della popolazione, più o meno colte. In tal senso *La Storia* e *I promessi sposi* condividono la scelta del destinatario, e lo sforzo di trovare una lingua comune capace di parlare agli “analfabeti”».³⁵

decaduta, se non addirittura da un pianeta oscuro», *ivi*, p. 560; Davide «avrebbe potuto parlare, invero, anche in greco antico, o in sanscrito, dato che le sue frasi, là in giro, venivano ricevute al più come un fenomeno acustico», *ivi*, p. 567; «Ma a questo punto il parlatore dovette rendersi conto che le sue brave parole non venivano raccolte da nessuno se non per isbaglio, come fossero dei pezzi di carta straccia mulinanti al vento», *ivi*, p. 568; «Simile spiegazione dovette suonare agli ascoltatori (seppure alcuno veramente era stato a sentirla) come un quiz indecifrabile», *ivi*, p. 570.

³⁵ M. ZANARDO, *Strategie narrative e comunicative nella «Storia» di Elsa Morante*, cit., p. 863.

Capitolo VII: La Storia, ovvero il Potere

I Promessi sposi e *La Storia* possono considerarsi entrambi appartenenti al vasto e complesso ambito del romanzo storico; pertanto, come proprio del genere, attribuiscono grande importanza alla descrizione del contesto nel quale vengono inserite le vicende narrate. Tuttavia, questa attenzione non risponde solo ad un intento storiografico e, ancor meno, ad una volontà di evasione dalla contemporaneità. I romanzi condividono una più ampia prospettiva di riflessione: la trattazione storica diventa occasione per sviluppare più vaste considerazioni sull'uomo, sul potere, sulla società, che inevitabilmente si riversano anche nel presente. La Seconda guerra mondiale e la crisi economica e militare del Seicento lombardo non si limitano al solo ruolo di sfondo, di ambientazione della vicenda romanzesca; vi si inserisce il più completo pensiero degli autori, la critica a un potere spesso esercitato per interessi personali e contingenti, la difesa verso chi quel potere è costretto a subirlo, la condanna comunque della violenza e delle sopraffazioni ai danni dei deboli. Pur condividendo alcune istanze, i due romanzi sono frutto di concezioni sociali e politiche diverse e anche il loro giudizio nei confronti della Storia e di chi la indirizza si mostra discorde; la valutazione differente è riscontrabile innanzitutto nello spazio e nel modo con cui la materia storica viene inserita nell'organizzazione romanzesca.

I Promessi sposi rappresenta il tentativo manzoniano di coniugare «storia» e «invenzione» all'interno di un genere ancora poco sviluppato nella Penisola, anzi, assai criticato dai classicisti e nel quale solitamente si riconosceva una predominanza della finzione autoriale sulla veridicità storica. Manzoni, come esposto sopra, intende nobilitare questo genere, svincolarlo da una mera volontà di evasione e di svago, accostandolo invece al «vero», che dovrebbe essere il soggetto prediletto dell'arte. L'attenta ricostruzione storica del Seicento lombardo, la plausibilità dei protagonisti della vicenda, e la raffigurazione veritiera dei personaggi storici, serve allo scrittore per dare al suo romanzo quell'aspetto di autenticità, che egli riteneva dovesse essere peculiare della letteratura. La contestualizzazione spazio-temporale diventa in questo senso un elemento fondamentale per conferire verosimiglianza al racconto e privarlo di quell'aura di astrattezza che aveva caratterizzato tanta letteratura romanzesca. Le coordinate di spazio e di tempo vengono subito esplicitate nel primo capitolo del libro.¹ L'espedito degli asterischi per nascondere i riferimenti precisi a luoghi e persone, attribuito all'autore seicentesco, in realtà serve a conferire verosimiglianza storica ai personaggi e al racconto in generale.²

¹ Dopo la descrizione paesaggistica da parte del narratore, subito l'attenzione si restringe e si focalizza sul personaggio di don Abbondio: «Per una di quelle straducce, tornava bel bello dalla passeggiata verso casa, sulla sera del giorno 7 novembre dell'anno 1628 don Abbondio, curato d'una delle terre accennate di sopra», *I Promessi sposi*, cit., pp. 35-36.

² Con le parole dell'anonimo seicentesco viene espressa la scelta dell'autore di omettere i riferimenti precisi della vicenda: «abbenché la più parte delle persone che vi rappresentano le loro parti sijno sparite dalla Scena del Mondo, con rendersi tributarij delle Parche, pure per degni rispetti, si tacerà li loro nomi, cioè la parentela, et il medemo si farà de' luochi, solo indicando li Terrorij generaliter», *ivi*, pp. 28-29. È il caso, per esempio, del paese dove vivono Renzo e Lucia, ma anche di quello dal quale proviene fra Cristoforo, o del luogo verso il quale egli indica la fuga a Lucia e Agnese.

Nella prima parte del romanzo, la Storia compare specialmente con riferimenti a singoli personaggi o con digressioni che colgono alcuni aspetti della iniqua società seicentesca, entro la narrazione della vicenda principale: per esempio, la scelta imposta a don Abbondio dal signorotto don Rodrigo o l'inefficacia della giustizia a danno dei deboli, come il caso di Renzo a colloquio con l'avvocato Azzecagarbugli. Don Rodrigo e l'avvocato sono le prime figure di potenti descritte nel romanzo, che saranno poi accompagnate da molti altri emissari dell'autorità spagnola; essi si ritrovano insieme, pochi capitoli dopo, nel banchetto tenuto nel palazzotto di don Rodrigo, con il conte Attilio e il podestà. Nella chiasosa volgarità della loro discussione, tra futili questioni di cavalleria, vengono introdotti anche problemi politici e sociali dei quali l'autore si occuperà in seguito: la guerra in corso per la successione al ducato di Mantova e la carestia che incombe nel territorio lombardo. La scena si rivela utile per descrivere la mentalità di quella classe dominante, basata su pregiudizi, immoralità, vanità e spesso ignoranza delle vere cause dei problemi.

La condanna del potere straniero viene, in realtà, manifestata già all'inizio del racconto, quando il narratore accenna alla presenza di una guarnigione spagnola a Lecco, descrivendola con quel tono ironico che manterrà anche nel resto della narrazione nei confronti delle autorità:

«Ai tempi in cui accaddero i fatti che prendiamo a raccontare, quel borgo [Lecco], già considerabile, era anche un castello, e aveva perciò l'onore d'alloggiare un comandante, e il vantaggio di possedere una stabile guarnigione di soldati spagnoli, che insegnavan la modestia alle fanciulle e alle donne del paese, accarezzavan di tempo in tempo le spalle a qualche marito, a qualche padre; e, sul finir dell'estate, non mancavan mai di spandersi nelle vigne, per diradar l'uve, e alleggerire a' contadini le fatiche della vendemmia».³

L'esistenza di un tale presidio era certo tutt'altro che un «onore» e un «vantaggio» per gli abitanti di Lecco, che anzi sono resi vittime di abusi indiscriminati, prepotenze sessuali, violenze fisiche e saccheggi delle coltivazioni. Nei primi capitoli, inoltre, la Storia trova spazio tramite le digressioni biografiche che introducono due personaggi, fra Cristoforo e Gertrude. Anch'essi si rivelano funzionali a fornire un più ampio affresco di quel secolo, mostrando da un lato le futili dispute di carattere cavalleresco capaci di portare ad esiti tragici, e dall'altro le violenze psicologiche e l'ipocrisia nelle famiglie nobiliari.

Tuttavia, la Storia sembra fare il suo ingresso in modo più esplicito nel momento in cui Renzo varca Porta orientale a Milano. Il personaggio si trova coinvolto nel tumulto di San Martino e ne diventa protagonista attivo (capp. XII-XIV). Il narratore descrive la protesta popolare mentre si sta svolgendo, unico caso di narrazione in «presa diretta» di un episodio storico dell'intero romanzo. Per procedere in modo logico e ordinato, il narratore si sente in dovere di introdurre l'episodio con una breve trattazione storico-economica sulla carestia che sta piegando il milanese; il discorso acquisisce la struttura espositiva e argomentativa tipica della storiografia, con ricerca delle cause socio-economiche della penuria alimentare, attribuendo responsabilità sia ai politici e ai magistrati, incapaci di gestire l'emergenza, sia al

³ *Ivi*, pp. 34-35.

popolo, che manifesta la sua ignoranza con richieste irrealizzabili e comportamenti violenti, come appunto i tumulti per il pane nei quali viene sorpreso Renzo.

La trattazione dei fatti storici viene comunque giustificata dal narratore; nelle occasioni in cui egli prende congedo dai protagonisti della vicenda particolare per illustrare il contesto generale, motiva questo tipo di digressioni. Per esempio, per introdurre la trattazione della guerra nel Monferrato (cap. XXVII), la voce narrante gioca sull'ironia, immaginando che il romanzo sarà letto da un pubblico non particolarmente informato dei fatti storici e perciò bisognoso di qualche chiarimento:

«Ora però, all'intelligenza del nostro racconto si richiede proprio d'averne qualche notizia più particolare [riferito alla guerra del Monferrato]. Son cose che chi conosce la storia le deve sapere; ma siccome, per un giusto sentimento di noi medesimi, dobbiam supporre che quest'opera non possa esser letta se non da ignoranti, così non sarà male che ne diciamo qui quanto basti per infarinare chi n'avesse bisogno».⁴

Oppure, alla fine del capitolo:

«Ora, perché i fatti privati che ci rimangon da raccontare, riescan chiari, dobbiamo assolutamente premettere un racconto alla meglio di quei pubblici, prendendola anche un po' da lontano».⁵

Questa premessa introduce i capitoli più prettamente storici di tutto il romanzo. Il capitolo XXVII anticipa questo interesse per la trattazione storica, in una parentesi che espone la situazione politica di contrasto tra la Francia e la Spagna, con riferimenti dettagliati all'assedio di casale Monferrato. Grazie a questa esposizione, lo sguardo si allarga all'Europa intera, introducendo personaggi storici come Richelieu, papa Urbano VIII, la corte spagnola, il duca di Savoia, i nobili veneziani, tutti partecipanti a quella che, per Manzoni, è stata una futile guerra dinastica. In queste pagine la Storia non compare più solo come rappresentazione generica di un'epoca, ma con l'esame nel dettaglio di un determinato evento. Nel romanzo, la Storia si manifesta essenzialmente tramite tre flagelli, che si abbattono, più o meno direttamente, sulle sorti dei protagonisti: carestia, guerra, peste.

«Finalmente nuovi casi, più generali, più forti, più estremi, arrivarono anche fino a loro [ai nostri personaggi], fino agli infimi di loro, secondo la scala del mondo: come un turbine vasto, incalzante, vagabondo, scoscendendo e sbarbando alberi, arruffando tetti, scoprendo campanili, abbattendo muraglie, e sbattendone qua e là i rottami, solleva anche i fucelli nascosti tra l'erba, va a cercare negli angoli le foglie passe e leggeri, che un minor vento vi aveva confinate, e le porta in giro involte nella sua rapina».⁶

Attraverso il consueto espediente della similitudine, Manzoni rappresenta il rapporto tra la Storia dei potenti e le sorti individuali degli umili, i cui desideri, progetti e volontà sono trascinati da un ampio, violento e incomprensibile susseguirsi di eventi, che riesce a condizionare e trasformare il corso delle loro vite, come un vento impetuoso, senza possibilità di resistenza.

⁴ *Ivi*, p. 474.

⁵ *Ivi*, p. 484.

⁶ *Ibidem*.

Il narratore prende una pausa dal racconto per dare pieno spazio alla trattazione delle vicende storiche. Manzoni rimproverava allo Scott un gusto eccessivamente romanzesco, mentre riteneva di dover dare una rappresentazione più rigorosa e scientifica dell'ambiente scelto come sfondo del suo romanzo. La descrizione parte dall'aggravarsi della situazione sociale nel milanese dopo le sommosse popolari per il pane, per parlare poi delle tre principali calamità: lo scoppiare della carestia, la guerra con la calata dei lanzichenecchi, e soprattutto la peste. La trattazione assume un taglio saggistico, dimostrando il notevole interesse di Manzoni per i problemi economici e politici del Seicento.⁷ La relazione oggettiva, che fa riferimento a documenti e cronache storiche, quali soprattutto il Ripamonti e il Tadino, viene poi integrata con il pietoso ritratto della città di Milano: un grande affresco dedicato alla folla degli affamati provenienti anche dalle campagne circostanti, alla città desolata senza la consueta operosità, con le botteghe e le case chiuse, la miseria diffusa, i cadaveri abbandonati nelle vie. Quando la carestia inizia a calare, arriva il nuovo flagello: la guerra. Si aggravano di nuovo le tensioni tra le forze politiche europee; le truppe dell'imperatore d'Austria, formate da soldati mercenari, i lanzichenecchi, passano per il territorio di Milano per raggiungere Mantova; con loro portano scempi, saccheggi e soprattutto la peste.

La trattazione della peste copre distesamente i capitoli XXXI e XXXII, in un'unica esposizione. Si tratta anche qui di un vero e proprio saggio storico, il più ampio e importante del romanzo, riguardante l'evento centrale dell'intera vicenda, che si rivelerà fondamentale per determinare i destini di tutti i personaggi. Come nella trattazione sulla carestia, in questi capitoli il narratore abbandona i protagonisti. Le figure più importanti sono precisi personaggi storici, i funzionari pubblici, e la generica massa popolare della città di Milano. La voce narrante segue tutta la parabola dell'epidemia: dai primi segni del contagio e dalla sua diffusione nei paesi attraversati dalle truppe alemanne, al suo ingresso a Milano, al dilagare dell'epidemia in maniera incontrollata. Anche in questo caso, è poi la raffigurazione letteraria della peste che si abbatte nella città ad integrare la trattazione storica. La descrizione della Milano appestata, come si mostra allo sguardo di Renzo, è il punto più drammatico e compassionevole dell'intero romanzo, che induce commozione e pietà, culminante nelle scene della madre di Cecilia e dell'arrivo al lazzaretto.

Nei *Promessi sposi* si assiste, quindi, ad una calcolata alternanza tra narrazione romanzesca e trattazione storica; i costumi, la mentalità e gli usi del Seicento compaiono continuamente lungo il racconto, anche in modo indiretto, sfumato, integrato negli episodi, come il caso della inutile cultura enciclopedica di don Ferrante (cap. XXVII) o delle vane grida contro i bravi che importunano don Abbondio (cap. I). Il riferimento all'ambientazione spazio temporale è costante, così come l'attenzione alla massima verosimiglianza storica. L'esposizione distesa di particolari eventi è riservata invece ad alcuni capitoli, nei

⁷ Si ricordi a proposito che Elsa Morante, nel saggio *Sul romanzo*, indicava *I Promessi sposi* come un romanzo saggistico.

quali la voce narrante prende congedo dai personaggi e si scusa col lettore per la necessità di introdurre alcune nozioni di carattere generale, che favoriscano una migliore comprensione dell'intera vicenda.

Nel romanzo morantiano invece, la trattazione storica assume ben altra forma. Anche qui, le vicende storiche acquisiscono un'importanza centrale sulle sorti dei personaggi, ma, rispetto a Manzoni, compare una ripartizione più netta degli argomenti: la materia storica, come accennato, trova grande ampiezza soprattutto nelle cronache iniziali ai vari capitoli. Questi ultimi abbandonano i titoli descrittivi dei precedenti romanzi morantiani e si riducono ai soli anni durante i quali si ambienta la vicenda; sono dedicati ciascuno ad un anno del conflitto bellico e dell'immediato dopoguerra, dal 1941 al 1947. In queste cronache, la scrittrice fornisce il quadro storico nel quale poi sono inserite le vicende dei vari protagonisti, come a voler porre una barriera tra questa dimensione e quella privata delle storie individuali dei personaggi. L'analisi di queste cronache è utile per capire quale fosse la considerazione del meccanismo storico da parte di Morante. Esse si presentano come un accumulo di dati, termini tecnici, concetti, disposti uno dopo l'altro in modo incalzante, con una prosa molto secca e concisa, diversa dalla scrittura impiegata nel resto della narrazione. La cronaca del capitolo introduttivo, intitolato «.....19**», si apre con l'inizio del XX secolo:

« 1900-1905

Le ultime scoperte scientifiche sulla struttura della materia segnano l'inizio del secolo atomico».⁸

Il «secolo atomico» è la formula che Morante usa spesso per identificare il Novecento. Secondo la scrittrice, la bomba atomica sarebbe il simbolo per eccellenza del secolo votato, più di tutti, alla violenza e alla distruzione, come infatti la scrittrice aveva già espresso nella conferenza *Pro o contro la bomba atomica*:

«Allora non c'è dubbio che il fatto più importante che oggi accade, e che nessuno può ignorare, è questo: noi, abitanti delle nazioni civili nel Secolo Ventesimo, viviamo nell'era atomica».⁹

Continua subito dopo nella cronaca, rivelando quale sia il meccanismo che domina da sempre la dinamica storica e che, di conseguenza, regola anche le vite dei protagonisti di questo romanzo:

«1906-1913

Non troppe novità, nel gran mondo. Come già tutti i secoli e millenni che l'hanno preceduto sulla terra, anche il nuovo secolo si regola sul noto principio immobile della dinamica storica: *agli uni il potere, e agli altri la servitù*. E su questo si fondano, conformi, sia l'ordine interno delle società (dominate attualmente dai "Poteri" detti *capitalistici*) sia quello esterno internazionale (detto *imperialismo*) dominato da alcuni Stati detti "Potenze", le quali praticamente si dividono l'intera superficie terrestre in rispettive proprietà, o Imperi».¹⁰

⁸ *La Storia*, cit., p. 7.

⁹ E. MORANTE, *Pro o contro la bomba atomica*, cit., p. 1539.

¹⁰ *La Storia*, cit., p. 7. A chi ha considerato troppo semplicistica e banale la suddivisione del meccanismo storico in due categorie antitetice, la scrittrice ha riposto nella nota introduttiva all'edizione americana del romanzo: «Io non presumo davvero che il mio tema annunci una novità sorprendente. Si tratta, anzi, di una ovvietà. A scorrere un qualsiasi sommario di Storia universale, si scopre subito che la sterminata vicenda umana, pure nei suoi sommovimenti e disuguaglianze, presenta un paesaggio di ossessiva monotonia. La storiografia, per quanto esplori, ritrova dovunque lo stesso scandalo incessante. A distanza o da vicino, ogni società umana si rivela un campo straziato, dove una quadra esercita la violenza e una folla la subisce. Ma il fatto che questo male sia sempre esistito non è un motivo che gli dia il diritto di esistere. E relegare questo argomento fra gli inutili

Il «gran mondo» è l'ambito di chi detiene il potere, nel quale si prendono decisioni cruciali: si stabiliscono la vita e la morte di milioni di esseri umani, si opta per la guerra o per la pace, per favorire o ostacolare il mercato e l'industria, si influenzano le esistenze di una folla sterminata di individui, che non hanno alcun peso in quella sfera. Manzoni, metaforicamente, aveva parlato di quel «turbine vasto, incalzante, vagabondo» che travolge anche i ramoscelli più piccoli, ovvero anche i deboli, gli umili, i poveri, che nulla hanno a che fare con la Storia.

In apertura di questa cronaca viene posto un riferimento dalle *Lettere Siberiane*: «...di procurarmi un catalogo, un opuscolo, perché quaggiù, madre mia, non arrivano le novità del gran mondo...». Infatti, nel mondo di cui *La Storia* racconta, non arrivano queste «novità», ad esse è riservato poco posto e poca attenzione; le voci dei *media*, delle radio, delle cronache ufficiali rimangono distanti dai protagonisti. Un esempio è fornito dalla Calabria di Iduzza:

«l'avvento dell'era atomica, che segnò l'inizio del secolo, certo non si faceva sentire in quelle regioni; e nemmeno lo sviluppo industriale delle Grandi Potenze, se non per i racconti degli emigrati. L'economia del paese si fondava sull'agricoltura, in successivo decadimento per via del suolo impoverito. Le caste dominanti erano il clero e gli agrari».¹¹

Nelle considerazioni storiche, la fonte delle violenze e delle sopraffazioni viene individuata inequivocabilmente nel Potere e nelle Potenze, che ne sono le detentrici. Esso si declina in diverse forme: a livello internazionale, gli stati che in un momento contingente detengono una maggiore forza militare, politica, economica si associano in blocchi per tutelare le proprie ambizioni e sfruttare altri stati incapaci ancora di opporre resistenza; a livello interno, le industrie detengono il controllo del potere capitalistico e regolano i rapporti economici nella società. Il Potere per essere esercitato ha sempre bisogno di coloro che detengono la «servitù»: le masse vengono sfruttate e asservite, ed è per questo che il Potere le adula, le indottrina, e mentendo fa intendere loro che i suoi obiettivi costituiscono anche per esse un vantaggio. Gli interessi del Potere vengono presentati con nomi idealizzati e nobili come, in quest'epoca di inizio secolo, «patria».

«Pur sempre fra loro in concorrenza, minacciosa e armata, le Potenze volta a volta si associano in *blocchi*, per comune difesa dei loro propri interessi (che vanno intesi, all'interno, per gli interessi dei "poteri". Agli altri, i soggetti alla servitù, che non partecipano agli utili ma che tuttavia servono, tali interessi vengono presentati in termini di astrazioni ideali, varianti col variare della pratica pubblicitaria. In questi primi decenni del secolo, il termine preferito è *patria*)».¹²

A loro volta, le grandi industrie, servitrici dei Poteri, necessitano di masse di operai per realizzare i prodotti che il mercato richiede, e poiché le masse allo stesso tempo necessitano di denaro per

«luoghi comuni» è un pretesto triviale, atto a giustificare un silenzio complice», E. MORANTE, Nota introduttiva all'edizione americana della *Storia*, cit., p. LXXXIII.

¹¹ *La Storia*, cit., p. 28.

¹² *Ivi*, p. 7.

sopravvivere, ecco che si ritrovano incluse all'interno del perverso meccanismo capitalistico, asservito al puro interesse, alla violenza e allo scandalo della Storia:

«Al centro di tutti i movimenti sociali e politici stanno le grandi industrie, promosse, ormai da tempo, col loro enorme e crescente sviluppo, ai sistemi delle *industrie di massa* (che riducono l'operaio "a un semplice accessorio della macchina"). Per le loro funzioni e i loro consumi, le industrie hanno bisogno di masse, e viceversa. E siccome il lavoro dell'industria è sempre al servizio di Poteri e Potenze, fra i suoi prodotti il primo posto, necessariamente, spetta alle armi (*corsa agli armamenti*) le quali, in base all'economia dei consumi di massa, trovano il loro sbocco nella guerra di massa». ¹³

In queste poche righe è racchiuso il pensiero della scrittrice sul Novecento: il secolo più di tutti asservito all'ideologia borghese e snaturante del Potere. Queste vicende del «gran mondo» vengono esposte dalla scrittrice con un linguaggio apparentemente neutro, ma in realtà velato di tragica ironia. Il tono appare in superficie di tipo didascalico, quale tipico del romanzo storico, come se la voce narrante volesse spiegare ad un analfabeta storico come si presenti il panorama mondiale a inizio secolo; la notevole presenza di termini come «detto», «detti» acquisisce una funzione chiarificatrice, per esempio: «contro le maggioranze del paese che si oppongono alla guerra (e vengono perciò dette *disfattiste*)», «Il Führer e il Duce si associano nell'*Asse Roma-Berlino*, consolidato in seguito nel patto militare detto *d'acciaio*», «In Germania, con la notte sanguinosa detta *dei cristalli*», «fra i primi, i carri superarmati e supercorrazzati detti *panzer*». In realtà, l'intenzione di questo succinto riassunto è ridurre all'osso in maniera radicale quegli eventi per rivelare l'assurdità del meccanismo storico, mostrando come questo, in fondo, sia regolato unicamente da interessi personali, egoismi e megalomanie di coloro che in quel momento detengono il Potere. L'espedito di riportare i termini storici in corsivo appare nelle cronache ma è in realtà proprio di tutto il romanzo; si tratta di un modo per evidenziarne l'irrealtà. Oltre ai già citati, ne sono esempio anche le voci: *corridoio di Danzica*, *pace mutilata*, *squadre d'azione*, *rivoluzione permanente*, *patti lateranensi*, *real-politik*, *Generalissimo*, *Patto Tripartito*. Sono espressioni prodotte dalla Storia per spiegare la Storia stessa, parole lontane dall'uso comune, e totalmente incomprensibili per i protagonisti del romanzo. Lo si vede nella parola *ariani*, che intimorisce la povera Ida:

«ai tanti misteri dell'Autorità che la intimorivano, s'era aggiunta, adesso, la parola *ariani*, che lei, prima aveva sempre ignorato. Nel caso, in realtà, quella parola non aveva nessun significato logico; e le Autorità avrebbero potuto sostituirla, a loro piacere, e agli stessi effetti pubblici, con *pachidermi*, o *ruminanti*, o altra qualsiasi parola. Ma alla mente di Iduzza essa tanto più si faceva autorevole, perché arcana». ¹⁴

Addirittura, Ida accostava il termine a qualcosa «di antico e d'alto rango, sul tipo di *barone* o *conte*. E nel suo concetto gli ebrei vennero a contrapporsi agli *ariani*, più o meno, come i plebei ai patrizi». ¹⁵ La visione che la narratrice offre delle disposizioni razziali, così come degli eventi storici in generale, è quella degli analfabeti. Ida, Useppe, i Mille, la gatta Rossella non conoscono questi termini, non sanno cosa

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ivi*, p. 57.

¹⁵ *Ibidem*.

significhino, li ignorano completamente; sono solo parole prive di qualunque significato, tanto che potrebbero essere sostituite con altre e produrre il medesimo effetto. Anche Nino si trova nella stessa situazione: «Dei Giudei, difatti, e della loro attuale vicenda, Ninnuzzu non s'interessava per nulla, fin quasi a ignorarli in pratica, più o meno come si trattasse dei Cimbri o dei Fenici».¹⁶

Per la scrittrice, la dimensione dei fatti storici propriamente tali è la dimensione dell'irrealtà, della violenza e della sopraffazione, alla quale non è possibile accostarsi se non impiegando i termini tecnici e burocratici che quel mondo adopera.

Il più grande sfregio del Potere è quello di deresponsabilizzare la coscienza individuale e permettere di passare sotto silenzio una serie di atroci oscenità, cattiverie, atti di violenza. Come la scrittrice afferma in *Pro o contro la bomba atomica*, la società contemporanea dominata dalla «cultura piccolo borghese» mira alla «disintegrazione della coscienza, per mezzo della ingiustizia e demenza organizzate, dei miti degradanti, della noia convulsa e feroce, e così di seguito».¹⁷ Gli appelli al popolo che mirano ad uniformare le coscienze per asservirle al Potere sono una delle manifestazioni di questa disintegrazione. Gli inviti dei nazionalisti, i proclami fascisti e la propaganda di regime, allo stesso modo che i costumi piccolo borghesi dell'ipocrisia democratica sono tutti modi per asservire gli individui ad interessi del Potere. In questo modo, le coscienze disintegrate non sono più in grado di riconoscere ciò che è reale (e la realtà, dice Elsa Morante, è una sola)¹⁸ da ciò che è irreali, vale a dire artificioso, costruito, utilitaristico.

Dalle cronache si evince l'idea di una storia che si ripete sempre uguale a sé stessa. Con la nuova guerra, per esempio, un'altra volta le industrie si piegano al volere delle grandi Potenze e si dedicano alla produzione bellica, perché così vuole il mercato e così l'interesse: alla guerra «provvederà l'attività indefessa e senza turni di riposo delle industrie belliche, le quali, applicando alla macchina milioni di organismi umani, già forniscono nuovi prodotti»¹⁹ sempre più micidiali, sempre più distruttivi, per i combattimenti e l'annientamento dell'essere umano, supremo impegno del secolo atomico.

Come nella Prima guerra mondiale la patria veniva usata dalle potenze per piegare le masse ai loro scopi, nel fascismo è grazie al «richiamo alla stirpe *gloriosa* degli italiani, eredi legittimi della Massima Potenza storica, la Roma Imperiale dei Cesari» che Mussolini riesce ed essere innalzato a «idolo di massa e assumerà il titolo di *Duce*». Il meccanismo storico, come solito, si ripete sempre uguale. Ma se «una folla consapevole che afferma la libertà dello spirito è uno spettacolo sublime», «una folla accecata che esalta il Potere è uno spettacolo osceno».²⁰ Il caso tedesco non può essere risparmiato dalla pesante condanna;

¹⁶ *Ivi*, p. 101.

¹⁷ E. MORANTE, *Pro o contro la bomba atomica*, cit., p. 1541.

¹⁸ «la realtà è una, sempre una», *ivi*, p. 1543.

¹⁹ *La Storia*, cit., p. 11.

²⁰ E. MORANTE, *Piccolo Manifesto dei Comunisti*, cit., p. 14.

in Germania si ripete lo stesso meccanismo: «un ossesso sventurato, e invaso dal vizio della morte [...] a sua volta assurge a idolo di massa, col titolo di Führer, adottando come formula di strapotere la superiorità della razza germanica su tutte le razze umane»: il pretesto usato per schiavizzare le folle questa volta è la superiorità razziale.

Il dittatore italiano e quello tedesco, entrambi «falsari», poiché autori di una falsa rivoluzione, sono accomunati da «somialtanze inevitabili»: «di queste, la più interna e dolorosa era un punto di debolezza fondamentale: l'uno e l'altro, interiormente, erano dei falliti e dei servi, e malati di un sentimento vendicativo di inferiorità».²¹ Alla fine della guerra, i tiranni «sognatori» che detengono il potere subiscono la medesima sorte dei servi che cercano di combatterlo.

«La visione del sognatore Mussolini (se stesso incoronato trionfatore supremo in groppa a un cavallo bianco) era svanita in fumo; ma quella del sognatore Hitler, invece, s'era avverata su un grandissimo spazio. Territori, città e paesi del Nuovo Ordine ridotti a campo di scheletri, maceria e carnaio. E più di cinquantamiloni di morti contornatura: fra i quali lui stesso, il führer, e il duce italiano che s'era appaiato a lui, come, nei circhi, il clown s'appaiava con l'augusto. I loro piccoli corpi erano mangiati dalla terra come quelli dei *giudei*, dei *comunisti* e dei *banditi*; e di Mosca e Quattropunte e di Esterina e Angelino e della levatrice Ezechiele».²²

A questo proposito, Conni-Kay Jorgensen²³ considera la favoletta che una donna²⁴ racconta a Ueseppe nello stanzone di Pietralata come una sorta di meta-racconto che riassume in sé il senso della Storia in generale. Essa narra di una «lepre pazza» che viene uccisa dai cacciatori.

«“Ancora”, le diceva Ueseppe alla fine della storia; e lei ricominciava da capo, mentre Ueseppe la guardava intento, sperando che, una volta o l'altra, la lepre pazza riuscisse a svignarsela, lasciando i cacciatori a mani vuote. Ma invariabilmente la favola procedeva e finiva sempre all'identica maniera».²⁵

Ueseppe spera che la storia possa cambiare se ripetuta, che finalmente ci sia una via di scampo per la povera lepre; ma, nel racconto come nella Storia, l'esito si rivelerà sempre il medesimo. La Storia in grande è una riproposizione della storia in particolare: il «bambinello» Ueseppe, nato con gli occhi color turchino di scandalo è destinato a rimanerne vittima.

Un secondo punto importante da considerare riguarda i motivi per i quali i due autori hanno scelto l'ambientazione delle rispettive vicende. Secondo la testimonianza del figliastro di Manzoni, Stefano Stampa, la prima idea per l'episodio cardine del romanzo derivò allo scrittore dalla lettura della grida sui matrimoni impediti, documento che Azzecca-garbugli mostra a Renzo nel III capitolo dei *Promessi sposi*.

²¹ *La Storia*, cit., p. 45.

²² *Ivi*, p. 368.

²³ CONNI-KAY JØRGENSEN, *La visione esistenziale nei romanzi di Elsa Morante*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1999, p. 80.

²⁴ Si tratta di una povera donna, madre di un giovane fucilato dai tedeschi, che aveva paura di dormire in casa sua, dove, essa diceva, ogni notte il fantasma del figlio tornava a picchiarla. Era l'unica persona che a Pietralata desse qualche attenzione a Ueseppe dopo la partenza dei Mille. Le sue parole si riveleranno profetiche: «E una sera, nell'aiutarlo a rimettersi su i calzoncini, sentendogli al tasto il costato piccolo e scarnito gli disse: “Pòro ucelletto de mamma, me sa che tu nun ce la fai a crésce, che campi poco. Questa guera è la stragge de le criature”», *La Storia*, cit., p. 289.

²⁵ *Ivi*, p. 290.

Dalle *Memorie manzoniane*, si può ricavare la testimonianza dello stesso scrittore ormai anziano sulla genesi del romanzo:

«sono andato a passare alcuni giorni a Brusuglio, portando meco le *Storie milanesi* del Ripamonti, e le opere economiche-politiche del Gioia. Già se non ci fosse stato Walter-Scott, a me non sarebbe venuto in mente di scrivere un romanzo. Ma, trovati nel Ripamonti quegli strani personaggi della Signora di Monza, dell'Innominato, del cardinal Federico, e la descrizione della carestia, della rivolta di Milano, del passaggio dei lanzichenecchi e della peste; e viste le gride dei governatori di Milano, riportate nella sua opera dal Gioia, ho pensato: “Non si potrebbe inventare un fatto, a cui prendessero parte tutti questi personaggi e in cui vi entrassero tutti questi avvenimenti?” – E fu la grida che il dottor Azzecagarbugli fa vedere a Renzo e in cui si parla delle violenze che si facevano per impedire qualche matrimonio, quella che mi spinse ad inventare il fatto dei *Promessi Sposi*».²⁶

Probabilmente, Manzoni venne a conoscenza di questo documento storico dalla lettura dell'operetta di Melchiorre Gioia *Sul commercio de' commestibili e caro prezzo del vitto*, dalla quale poté ricavare informazioni sulla situazione storica e economica del milanese nel secolo decimosettimo.

Tuttavia, al di là del fatto contingente, la scelta del Seicento si rivela ideale per gli scopi che Manzoni si prefigge con questo romanzo. È un secolo non troppo remoto, come lo era il Medioevo adottato spesso dai romantici, per cui è possibile ricavare documenti attendibili, ma neanche troppo vicino al presente da non concedere spazio sufficiente all'invenzione romanzesca. Inoltre, si tratta di un secolo caratterizzato da costumi e ideologie che Manzoni considerava intollerabili, come qualunque uomo di cultura vissuto dopo l'Illuminismo e la Rivoluzione francese. Egli poteva analizzare e condannare nella loro totalità queste pratiche, facendone apparire l'assurdità e la superstizione; gli consente di impiegare quell'atteggiamento ironico che permette una complicità col lettore contemporaneo, nella comune osservazione dell'irragionevolezza di quel secolo.²⁷ La Milano dominata da governatori stranieri era anche funzionale a mostrare le ingiustizie di una società i cui governanti non abbiano a cuore gli interessi del popolo; è possibile collegarvi anche un riferimento alla contemporaneità, al desiderio di una società nuova, di un'Italia unificata e gestita dalla nuova classe politica della borghesia liberale.

Nella *Lettre a M. Chauvet*, l'autore ragiona sull'impiego della materia storica da parte dell'artista. Le riflessioni di Manzoni in questa lettera si riferiscono nello specifico alla tragedia, ma si possono oggi considerare anche nelle loro allusioni al romanzo, anch'esso caratterizzato dalla medesima ricerca della verosimiglianza storica:

«Che fa dunque il poeta? Nella storia, sceglie degli avvenimenti interessanti e drammatici, che siano così fortemente legati l'uno all'altro, e così debolmente con ciò che li ha preceduti e seguiti, che lo spirito, vivamente colpito dal rapporto che essi hanno tra loro, si compiaccia nel formarsi un unico spettacolo egli s'impegni

²⁶ CRISTOFORO FABRIS, *Memorie manzoniane*, Milano, Tip. editrice L.F. Cogliati, 1901, pp. 101-102; edizione digitalizzata da Google del volume presente nella collezione libraria dell'Università della California.
<<https://archive.org/details/memoriemanzoniana00fabrgoog/page/n174/mode/2up>>.

²⁷ Nell'*Introduzione*, l'autore esplicita che «taluni però di que' fatti, certi costumi descritti dal nostro autore, c'eran sembrati così nuovi, così strani, per non dir peggio, che, prima di prestargli fede, abbiam voluto interrogare altri testimoni», *I Promessi sposi*, cit., p. 30.

avidamente nel cogliere tutta l'estensione, tutta la profondità di questo rapporto che li unisce, nel chiarire con la maggiore distinzione possibile le leggi di causa e di effetto che li governano».²⁸

Manzoni crede anche che questa unità sia più facile da cogliersi quando tra i fatti narrati si trovi un avvenimento principale che unisca attorno a sé tutti gli altri. Questo avvenimento nei *Promessi sposi* è la grande peste di Milano. Il punto di massima drammaticità dell'intero racconto e il culmine delle vicende dei personaggi è proprio nel lazzaretto dove si curano gli appestati; lì i due sposi finalmente si ricongiungono e danno inizio a una nuova vita. La peste rappresenta anche il punto di svolta per le storie degli altri protagonisti: chi, come don Rodrigo, Perpetua o Fra Cristoforo, ne rimane vittima; chi invece, come Renzo e Lucia riesce a sopravvivere. I nodi della vicenda si sciogliono comunque in questo importante fatto storico che unisce a sé tutti i destini dei personaggi.

A Manzoni importa in primo luogo considerare come si comporta l'uomo in queste condizioni eccezionali (la peste, la guerra e la carestia) e specie come si è comportato nel secolo decimosettimo. Egli ritiene in ogni caso che l'individuo sia sempre responsabile del suo operato, libero di decidere se opporsi al male o divenirne complice. In queste occasioni fuori dall'ordinario, gli animi onesti hanno occasione di compiere ancor più numerose opere di carità, come Renzo, che dona il pane ad una donna senza cibo per sfamare i figli,²⁹ o l'Innominato che accoglie la popolazione locale per ripararla dall'assalto dei lanzichenecci o ancora i frati cappuccini che curano i malati al lazzaretto; ma, allo stesso tempo, può anche divenire occasione per approfittare della situazione per i propri interessi personali, come i monatti che si arricchiscono della altrui sofferenza,³⁰ o il Griso che si appropria delle ricchezze di don Rodrigo denunciandone la malattia ai monatti stessi.³¹

Nella lettera al Fauriel del 29 maggio 1822, Manzoni racconta il periodo storico nel quale ha deciso di collocare il suo romanzo:

«Sappiate dunque che sono immerso nel mio romanzo, il cui soggetto è ambientato in Lombardia, e l'epoca dal 1628 al '31. Le memorie che ci restano di tale epoca presentano e fanno supporre uno stato della società veramente straordinario: il governo più arbitrario combinato con l'anarchia feudale e l'anarchia popolare; una legislazione stupefacente per ciò che prescrive e per ciò che lascia intendere o che descrive; una ignoranza profonda, feroce e pretensiosa; classi aventi interessi e massime opposte; alcuni aneddoti poco noti, ma affidati a scritti degnissimi di

²⁸ A. MANZONI, *Lettera al Signor Chauvet sull'unità di tempo e di luogo nella tragedia*, cit., p. 61.

²⁹ «A Renzo intanto gli vennero in mente que' pani che aveva trovati vicino alla croce, nell'altra sua entrata in Milano, e pensava: – ecco: è una restituzione, e forse meglio che se gli avessi restituiti al proprio padrone; perché qui è veramente un'opera di misericordia. →», *I Promessi sposi*, cit., p. 595.

³⁰ «Si fecero, i monatti principalmente, arbitri d'ogni cosa. Entravano da padroni, da nemici nelle case, e, senza parlar de' rubamenti, e come trattavano gl'infelici ridotti dalla peste a passar per tali mani, le mettevano, quelle mani infette e scellerate, sui sani, [...] minacciando di strascinarli al lazzaretto, se non si riscattavano, o non venivano riscattati con denari. Altre volte, mettevano a prezzo i loro servizi [...] per propagare e mantenere la pestilenza, divenuta per essi un'entrata, un regno, una festa», *ivi*, pp. 563-564.

³¹ «Così, ne' pubblici infortuni, e nelle lunghe perturbazioni di quel qual si sia ordine consueto, si vede sempre un aumento, una sublimazione di virtù; ma, pur troppo, non manca mai insieme un aumento, e d'ordinario ben più generale, di perversità», *ivi*, p. 563.

fede, e che testimoniano il grande sviluppo di tutto ciò; infine una peste che ha dato occasione alla scelleratezza più consumata e più sfrontata, ai pregiudizi più assurdi e alle virtù più commoventi, ecc., ecc...».³²

L'atteggiamento critico di Manzoni nei confronti di quella società è subito stabilito. Essa è dominata da un governo ingiusto e incapace di far dialogare le necessità delle diverse classi sociali, così che ogni categoria difende i suoi interessi senza curarsi del benessere generale. Si tratta del contrario rispetto al modello di società che Manzoni auspicava. Sia la storia pubblica che le vicende private narrate nel romanzo, quali lo stesso matrimonio impedito o il passato di Lodovico e di Gertrude, servono a Manzoni per mostrare i costumi di una società ancora strettamente legata a pregiudizi di tipo feudale, rivendicazioni di signori locali a danno della gente comune, una divisione rigida fra le classi, nonché formalismi vuoti e privi di significato e fedeltà a falsi valori.

Per Elsa Morante, invece, la Seconda guerra mondiale rappresenta l'esempio più evidente dello scandalo della Storia nel secolo ventesimo, a sua volta periodo più esemplificativo del meccanismo scandaloso della Storia in generale. La concezione storica della scrittrice nega la possibilità del progresso, anzi, sembra che il presente sia quanto di peggio la Storia abbia finora prodotto. Si è giunti ad un tale punto di degenerazione che la scienza oggi sperimenta le più potenti armi per distruggere gli uomini stessi: «si direbbe che l'umanità contemporanea prova la occulta tentazione di disintegrarsi».³³ L'umanità contemporanea è rappresentata dalla cultura piccolo borghese, generata dal Potere e dal progresso: «non occorre, ovviamente, spiegare, che per cultura piccolo-borghese s'intende la cultura delle attuali classi predominanti, rappresentate dalla borghesia (o spirito borghese) in tutti i suoi gradi».³⁴ Il prodotto supremo della borghesia contemporanea è il campo di sterminio, massima realizzazione della sopraffazione, dell'autorità, della violenza:

«La nostra bomba è il fiore, ossia la espressione naturale della nostra società contemporanea, così come i dialoghi di Platone lo sono della città greca; il Colosseo, dei Romani imperiali; le Madonne di Raffaello, dell'Umanesimo italiano; le gondole, della nobiltà veneziana; la tarantella, di certe popolazioni rustiche meridionali; e i campi di sterminio, della cultura piccolo-borghese burocratica già infetta da una rabbia di suicidio atomico».³⁵

La scrittrice ritiene che il mondo sia sempre stato caratterizzato da una serie di fascismi,³⁶ ma l'epoca presente, a differenza di quelle passate, ha come simbolo un'arma di distruzione di massa. Non c'è più spazio nell'attualità per le espressioni della cultura di un popolo, per l'arte, per la musica che, per essere tali, non possono asservirsi al Potere, ma sono libere manifestazioni dello spirito; «l'arte è il contrario della disintegrazione»³⁷ alla quale mira la cultura borghese. Per questo, la società contemporanea rappresenta la

³² A. MANZONI, *Lettere sui Promessi Sposi*, cit., p. 43. Versione originale in francese: ID., *Carteggio Alessandro Manzoni-Claude Fauriel*, cit., pp. 352-353.

³³ E. MORANTE, *Pro o contro la bomba atomica*, cit., p. 1540.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ «Il mio romanzo *La Storia* vuol essere un atto d'accusa contro tutti i fascismi del mondo», E. MORANTE, *La censura in Spagna*; anche in M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., p. 731.

³⁷ E. MORANTE, *Pro o contro la bomba atomica*, cit., p. 1542.

condizione peggiore per lo scrittore, il quale non riesce a compiere la sua funzione, ovvero «impedire la disintegrazione della coscienza umana, nel suo quotidiano, e logorante, e *alienante* uso col mondo; [...] restituirle di continuo, nella confusione irrealistica, e frammentaria, e *usata*, dei rapporti esterni, l'integrità del reale, o in una parola, la *realtà*». ³⁸

La continuazione tra l'ambientazione del romanzo e la contemporaneità si riscontra in quell'espressione, «.... e la Storia continua

» con la quale si chiude il volume. Nell'ultima cronaca storica, che arriva fino al 1967, si legge già una situazione che allude inequivocabilmente al presente della scrittrice, alla società degradante e massificata nella quale questo romanzo è stato composto:

«Nelle nazioni *avanzate*, si estende lo sviluppo progressivo e mastodontico delle industrie, che vanno succhiando le migliori energie e accentrando in sé tutti i poteri. In luogo di servire all'uomo, le macchine lo asserviscono [...] Alla proliferazione delle armi si accompagna una proliferazione di *beni di consumo* irrisori e subito scaduti per le necessità del mercato (consumismo). I prodotti artificiali (plastiche) estranei al ciclo biologico trasformano la terra e il mare in un deposito di rifiuti indistruttibili. [...] Per l'allevamento sistematico di *masse di manovra* al servizio dei poteri industriali, i mezzi di comunicazione popolari (giornali, riviste, radio, televisione) vengono usati per la diffusione e la propaganda di una "cultura" deteriorata, servile e degradante, che corrompe il giudizio e la creatività umana, occlude ogni reale motivazione dell'esistenza, e scatena morbosi fenomeni collettivi (violenza, malattie mentali, droghe)». ³⁹

Si tratta solo di qualche riga di un sunto che procede per diverse pagine. L'ultima cronaca storica appare ancora più concisa delle altre. Si presenta come una sorta di accumulo di eventi catastrofici che si susseguono uno dopo l'altro in frasi spesso nominali; vi si riportano una serie di violenze, morti e sopraffazioni, per rivelare il senso di irrealtà, proprio a conferma che la Storia, tale e quale, continua anche dopo la guerra mondiale.

Forse, un altro motivo che ha portato alla scelta di questi anni per l'ambientazione de *La Storia* sono le simpatie anarchiche e non violente della scrittrice. Infatti, l'anarchia ha esaurito la sua più ampia spinta propulsiva proprio negli anni del fascismo, con la sconfitta nella guerra civile in Spagna. Alcuni anarchici italiani, allontanati dalla politica dal regime fascista, avevano combattuto nella guerra di Spagna, ma con l'affermazione del generale Franco, il movimento anarchico aveva perso la sua influenza.

Inoltre, si deve ricordare che la Seconda guerra mondiale è un'esperienza che la scrittrice ha vissuto in prima persona e questo le consente di consegnare la sua testimonianza dell'evento, così come viene esplicitato nella nota introduttiva per l'edizione americana: «Col presente libro, io, nata in un punto di orrore definitivo (ossia nel nostro Secolo Ventesimo), ho voluto lasciare una testimonianza documentata della mia esperienza diretta, la Seconda Guerra Mondiale». A differenza di Manzoni, si tratta di una vicenda storica della quale la scrittrice può avere una sua personale impressione, avendola vissuta in prima persona, e ancor più intensamente, date le origini ebraiche per parte di madre, come la stessa Ida. Questo le

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *La Storia*, cit., p. 655.

consente di trattarne con una prospettiva più intima e sentita; certo più lontana dal rigore storiografico e dall'analitico atteggiamento manzoniano.

Per quanto riguarda il modo attraverso il quale la Storia viene trattata nei due romanzi, le differenze sono ancora più consistenti. La questione centrale riguarda l'atteggiamento con il quale gli autori si pongono nei confronti della Storia stessa. Manzoni, con attitudine di storico, intende spiegare al lettore gli episodi pubblici che toccano, anche di sfuggita, i suoi protagonisti, proprio nella consapevolezza di rivolgersi ad un pubblico mediamente colto, ma non certo di eruditi di professione. Questo intento didascalico nei confronti della Storia è invece totalmente assente in Morante, per la quale l'elencazione delle vicende storiche nelle cronache ha tutt'altro che una funzione esplicativa, nonostante il tono apparentemente chiarificatore della narratrice.

Dati gli scopi manzoniani, nei *Promessi sposi* lo spazio dedicato all'esposizione sulle vicende storiche è piuttosto disteso, con riflessioni di carattere economico e politico; le più importanti, come visto sopra, sono quelle relative al capitolo XII sulle motivazioni della carestia nel milanese, al capitolo XXVII sulla guerra del Monferrato, al capitolo XXVIII sulla calata dei lanzichenecci e soprattutto ai capitoli XXXI e XXXII sulla ricerca delle cause della peste e sull'incompetenza delle autorità.

Le finalità didascaliche sono esplicitate, per esempio, all'inizio del XXXI capitolo, dove la narrazione viene sospesa per riferirvi la vicenda della peste:

«Condotti dal filo della nostra storia, noi passiamo a raccontar gli avvenimenti principali di quella calamità [...] E in questo racconto, il nostro fine non è, per dir la verità, soltanto di rappresentar lo stato delle cose nel quale verranno a trovarsi i nostri personaggi; ma di far conoscere insieme, per quanto si può in ristretto, e per quanto si può da noi, un tratto di storia patria più famoso che conosciuto».⁴⁰

Manzoni vuole raccontare i fatti utilizzando attentamente le fonti e ricercando le cause di eventi noti a molti, ma non ancora indagati secondo un metodo razionale.⁴¹ Si comporta come uno storico: ricerca attentamente le motivazioni che hanno comportato questi fatti così gravi e ricorre a documenti dell'epoca esaminandoli con spirito critico. Questa digressione sulla peste si estende per ben due capitoli e non solo sospende il racconto, come già era avvenuto nel caso della carestia e della guerra, ma porta in primo piano la voce dell'autore, che esplicita il suo tentativo di porre ordine tra i documenti dell'epoca e di raccontare le vicende storiche basandosi su quelle fonti. In queste pagine, Manzoni mostra la sua concezione di

⁴⁰ *I Promessi sposi*, cit., p. 536.

⁴¹ «Solamente abbiám tentato di distinguere e di verificare i fatti più generali e più importanti, di disporli nell'ordine reale della loro successione, per quanto lo comporti la ragione e la natura d'essi, d'osservare la loro efficienza reciproca, e di dar così, per ora e finché qualchedun altro non faccia meglio, una notizia succinta, ma sincera e continuata, di quel disastro», *ivi*, p. 537. Manzoni mostra anche il procedimento che intende seguire nell'esposizione dei fatti che ha estrapolato dalle fonti storiche. Esse sono per lo più parziali, come lamenta l'autore («Delle molte relazioni contemporanee, non ce n'è una che basti da sé a darne un'idea un po' distinta e ordinata [...] in tutte poi regna una strana confusione di tempi e di cose», *ivi*, p. 536) ed è necessario distinguere e verificare gli episodi, disponendoli in una successione logica e cronologica, ricercando anche le relazioni causa-effetto, così da avere un quadro il più possibile chiaro e realistico di quel terribile evento.

saggio storico, il quale è costituito di due elementi chiave: il vaglio scrupoloso delle fonti dell'epoca, così da verificare l'attendibilità di quanto esposto, e il commento dei fatti presentati in relazione alla realtà sociale generale, esprimendo considerazioni anche morali sui comportamenti umani, così da trarne insegnamenti per il presente. Il metodo empirico, di derivazione illuminista, è quello di «osservare, ascoltare, paragonare, pensare, prima di parlare»,⁴² ovvero un metodo di tipo scientifico che esamini attentamente la situazione e le possibilità di soluzione, prima di prendere decisioni; si tratta della strada più lunga e meno semplice, quella che le autorità e il popolo di Milano non hanno seguito.

L'analisi manzoniana delle tragiche vicende della peste, come di quelle della carestia in precedenza, diventa occasione di polemica contro la società del tempo, in tutti i suoi strati: sia contro il governo centrale che fu incapace di riconoscere la gravità della situazione e in particolar modo l'insorgenza dell'epidemia prima delle irresponsabili decisioni della guerra; sia contro le istituzioni e i funzionari di Milano, che non sono stati in grado di comprendere il problema e di impiegare le necessarie misure per prevenire e contenere il contagio; sia contro il popolo che non capisce la situazione e anzi assume comportamenti che aggravano le circostanze. Ad esso si rimprovera soprattutto la condotta basata sulla superstizione e su principi irrazionali, come la speranza riposta nel rito della processione di San Carlo, o le credenze in veleni malvagi come quelli degli untori, prive di alcun tipo di fondamento logico, anzi, fautrici di un delirio collettivo e di un peggioramento ulteriore della situazione. La sola categoria a cui Manzoni riconosce il merito di aver recato un aiuto concreto nell'emergenza è quella dei religiosi: essi suppliscono ai bisogni materiali e spirituali della popolazione afflitta, rischiando la vita, ed assumono funzioni sanitarie che le autorità pubbliche non sono in grado di svolgere.

Il modo con cui tratta la storia rivela il fatto che Manzoni sia un grande ammiratore di quella disciplina. Parlando delle relazioni storiografiche originali dell'epoca studiata afferma: «sentiamo troppo che forza viva, propria e, per dir così incomunicabile, ci sia sempre nell'opere di quel genere, comunque concepite e condotte», ovvero anche se scritte in modo confuso, come quelle seicentesche. In effetti, l'interesse di Manzoni per la storia è tale da portarlo a sviluppare talmente l'argomento della peste, da dover alla fine decidere di separare parte della trattazione dal romanzo stesso e di dedicare ad essa un'appendice separata, la *Storia della colonna infame*. Al termine dell'analisi sulla peste, è costretto a rinviare appunto ad un altro scritto per l'approfondimento sul tema dei processi agli untori:

«Ma l'affare delle così dette unzioni di Milano, come fu il più celebre, così è fors'anche il più osservabile; o, almeno, c'è più campo di farci sopra osservazione, per esserne rimasti documenti più circostanziati e più autentici. [...] c'è parso che la storia potesse esser materia d'un nuovo lavoro. Ma non è cosa di con poche parole; e non è qui il luogo di trattarla con l'estensione che merita».⁴³

⁴² *Ivi*, p. 551.

⁴³ *Ivi*, p. 567.

Subito dopo si sente di tranquillizzare il lettore: «serbando però a un altro scritto la storia e l'esame di quelli, torneremo finalmente a' nostri personaggi, per non lasciarli più, fino alla fine».⁴⁴

Questa propensione di Manzoni per la storia e i suoi metodi scientifici non si trova allo stesso modo in Morante. Nel suo romanzo non vi è alcuna sezione saggistica: pur essendo la storia uno degli argomenti principali dello scritto, non è esposta con quell'argomentazione che è propria della prosa manzoniana. Non vengono esplicitati i principi metodologici, le fonti impiegate, gli scopi preposti alla trattazione, nemmeno le scuse al lettore per le parentesi storiche e l'abbandono della vicenda narrativa, come usa fare il narratore manzoniano. Alcuni critici, come Ugo Dotti, hanno rimproverato la scrittrice per questo suo modo di trattare la storia. Egli, per esempio, accusa Morante di non aver analizzato le cause che hanno portato il regime hitleriano alla strage dell'olocausto.⁴⁵ Preoccupazioni di questo tipo non appartengono al romanzo morantiano. Non interessa alla scrittrice individuare i precisi responsabili delle azioni compiute ai danni dei suoi personaggi. Infatti, come individua Barengi, non compaiono avversari nella vicenda, non esiste alcun personaggio d'invenzione che occupi il posto attanziale dell'antagonista; i soprusi patiti dai personaggi sono «più sofferti nelle loro conseguenze, che non rappresentati nelle loro cause, motivazioni o modalità»,⁴⁶ dipendenti spesso da carnefici senza volto, come entità remote e impersonali. Se l'obiettivo manzoniano è, oltre che morale, anche didascalico, la scrittrice si propone invece in primo luogo di denunciare lo scandalo dell'intero meccanismo storico. Esso viene evidenziato tanto più, quanto maggiormente sintetica ne è l'esposizione. Per esempio, il risultato della Prima guerra mondiale e il tragico numero delle vittime viene così espresso:

«1918

La Prima Guerra Mondiale si conclude con la vittoria dell'Intesa e dei suoi presenti alleati (27 nazioni vincitrici, fra cui l'Impero Giapponese). Dieci milioni di morti».⁴⁷

Sono sufficienti i numeri, il mero resoconto del risultato che la guerra ha comportato per evidenziarne l'inutilità; si sottolinea come l'unico prodotto di quell'atrocità bellica siano stati i dieci milioni di morti. Tale inutilità è confermata dal fatto che, come viene riportato subito dopo nella cronaca, sia stata necessaria un'altra guerra per riscattare la «vittoria mutilata» o la «pace punitiva» della prima. Un nuovo conflitto implica sempre nuovi morti, nuove armi, nuovi feriti, nuovi Poteri e nuove vittime della Storia. Nella ricostruzione morantiana, non conta chi sia il preciso responsabile, importano i morti; come per la

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ «Nella *Storia* della Morante un luogo di altissima importanza e risonanza è preso dalla rappresentazione, denuncia e condanna senz'appello della questione ebraica e della sua "soluzione finale" da parte del fascismo hitleriano. Non ci è però mai nessun accenno, sia pure obliquo o indiretto, sul come ciò sia potuto accadere; sulle motivazioni (non certo giustificazioni!) del fenomeno – motivazioni, voglio dire, storiche e culturali», UGO DOTTI, *Gli scrittori e la storia: da Silone a Elsa Morante*, in «Belfagor», vol. 58, n. 2, 31 marzo 2003, pp. 125-158; *ivi*, p. 156.

⁴⁶ M. BARENGI, *Tutti i nomi di Uscippe*, cit., p. 371.

⁴⁷ *La Storia*, cit., p. 8.

guerra precedente: «Con la resa incondizionata del Giappone, si conclude la Seconda Guerra Mondiale. Cinquanta milioni di morti (più trentacinque milioni di feriti, e tre milioni di dispersi)».⁴⁸

Se nei *Promessi sposi* era la peste, nel romanzo morantiano, l'evento storico centrale della narrazione si può individuare nella guerra e in particolare nella «soluzione finale» ordita a danno del popolo ebraico, che interessa tanto da vicino numerosi personaggi, tra i quali, soprattutto Ida. Si può facilmente immaginare che su un tale argomento Manzoni avrebbe avuto molto da dire, esponendo in maniera distesa le cause, esaminando le dinamiche con cui questa atrocità avvenne, imputando le colpe ai responsabili di quei crimini. Elsa Morante, invece, trascurava tutto ciò: non tratta della divinizzazione dello stato e della nazione tedesca, dell'ascesa del Führer, dell'idealizzazione dello spirito germanico e della presunta razza ariana, delle motivazioni per le quali anche l'Italia ha subito questi influssi, delle cause e delle condizioni che si collocano in origine della «soluzione finale». Il suo linguaggio è più immediato: la scrittrice ritiene sia più efficace riportare direttamente parte del testo delle leggi razziali del 1938, per mostrarne palesemente l'assurdità,⁴⁹ e rivelare poi le ripercussioni di queste decisioni politiche tramite le storie dei personaggi, Nora prima e Ida poi. Uno dei momenti più drammatici del romanzo è proprio quello nel quale Ida e Usepe, seguendo la signora Di Segni, arrivano per caso alla stazione Tiburtina e lì assistono al terribile episodio della deportazione degli ebrei. Esso viene descritto tramite gli occhi dei personaggi; basta il loro punto di vista a farne comprendere l'immenso dramma. Lo sguardo fisso di Usepe è il mezzo più efficace per impressionare il lettore:

«Il bambino stava tranquillo, rannicchiato sul suo braccio, col fianco sinistro contro il suo petto; ma teneva la testa girata a guardare il treno. In realtà, non s'era più mosso da quella posizione fino dal primo istante. E nello sporgersi a scrutarlo, lei lo vide che seguiva a fissare il treno con la faccia immobile, la bocca semiaperta, e gli occhi spalancati in uno sguardo indescrivibile di orrore».⁵⁰

Il romanzo morantiano racconta la Storia dal punto di vista degli umili. Per i protagonisti essa si manifesta come oggetto di imperscrutabilità, di assoluta incomprendibilità; questa condizione viene ribadita più volte dalla voce narrante. I personaggi non capiscono le vicende storiche, gli equilibri del potere, le alleanze politiche, le reali possibilità di sconfitta o di vittoria durante il conflitto. L'ignoranza della Storia si mostra come un'arma di difesa per poter sopravvivere in un mondo di violenza, rifiutando quella dimensione troppo distante dalla propria quotidianità, reale e concreta. Pare che nel romanzo appaiano due vie per porsi di fronte alla Storia: o la malattia, cioè farsi suoi complici e quindi violenti, legati

⁴⁸ *Ivi*, p. 365.

⁴⁹ «ART. 8. AGLI EFFETTI DI LEGGE:

A) È DI RAZZA EBRAICA COLUI CHE È NATO DA GENITORI ENTRAMBI DI RAZZA EBRAICA, ANCHE SE APPARTENGA A RELIGIONE DIVERSA DA QUELLA EBRAICA; [...]

D) NON È CONSIDERATO DI RAZZA EBRAICA COLUI CHE È NATO DA GENITORI DI NAZIONALITÀ ITALIANA, DI CUI UNO SOLO DI RAZZA EBRAICA, CHE, ALLA DATA DEL 1° OTTOBRE 1938-XVI, APPARTENEVA A REGIONE DIVERSA DA QUELLA EBRAICA.», *ivi*, pp. 53-54.

⁵⁰ *Ivi*, pp. 246-247.

all'interesse, all'utile, oppure la salute, cioè restarne estranei, a costo però della vita, come accade alla maggioranza dei personaggi.

La reazione di estraneità e di indifferenza rispetto a quanto sta accadendo si riscontra a livello generale, nella «grande folla» che vive nella capitale. Alcuni abitanti rifiutano di riconoscere l'imminente pericolo della guerra: per esempio, sentendo suonare gli allarmi antiaerei, molti non se ne curano: «convinti che Roma fosse città santa e intoccabile, i più lasciavano passare allarmi e fragore senza muoversi dai loro letti»;⁵¹ lo stesso accade nel quartiere di Ida, Nino e Ueseppe: «ogni tanto, la notte, per la città risuonavano le sirene dell'allarme aereo; ma la gente a San Lorenzo se ne curava poco, persuasa che Roma non verrebbe mai colpita»;⁵² anche le piccole botteghe del ghetto «proseguivano nei loro affarucci quotidiani, come se gli avvenimenti europei non le riguardassero».⁵³

Lo stesso atteggiamento si ritrova nei casi individuali. Molti personaggi cercano di non guardare in faccia la brutale realtà storica, come in una sorta di istinto di difesa verso una minaccia esterna. Nora per esempio, dopo avere saputo che gli ebrei devono essere censiti, smette di ascoltare la radio per non udire le notizie inquietanti. Altri si aggrappano alle loro speranze, anche quando appare ormai evidente che siano destinate a fallire, come Filomena e Annita che trovano sempre in «qualsiasi vicenda riportata dai reduci, anche se negativa o pessimistica» «nuovi pretesti di speranza per l'attesa di Giovannino»,⁵⁴ affidandosi più alle carte di Santina che non alle notizie ufficiali dei giornali e delle radio. Pare che gli umili protagonisti non abbiano il minimo interesse per quanto accade nel «gran mondo». Anche Gunther all'inizio del romanzo non approfitta certo delle sue ore di libertà per ammirare le bellezze storiche della capitale italiana, le rovine romane non lo riguardano; piuttosto, si aggira a caso per le vie della città, come un animale in cerca di un rifugio:

«sapeva esattamente n. 4 parole in tutto d'italiano, e di Roma sapeva soltanto quelle poche notizie che s'imparano alla scuola preparatoria. Per cui gli fu facile supporre che i casamenti vecchi e malridotti del quartiere San Lorenzo rappresentassero senz'altro le antiche architetture monumentali della Città Eterna! E all'intravedere, oltre la muraglia che chiude l'enorme cimitero del Verano, le brutte fabbriche tombali dell'interno, si figurò che fossero magari i sepolcri storici dei cesari e dei papi. Non per questo, tuttavia, si fermò a contemplarli».⁵⁵

Nino, invece, ha avuto occasione di conoscere la Storia più da vicino e di parteciparvi attivamente; non si deve però credere che si tratti di un personaggio veramente interessato alla Storia. Se è vero che manifesta fin da ragazzino un gran desiderio di partecipare alla guerra, di intervenire attivamente nelle imprese belliche delle quali sente sempre parlare, è anche vero che questa volontà è unicamente

⁵¹ *Ivi*, p. 129.

⁵² *Ivi*, p. 92.

⁵³ *Ivi*, p. 90.

⁵⁴ *Ivi*, p. 393.

⁵⁵ *Ivi*, p. 18.

espressione della sua smania di azione, del suo amore per la vita e per l'avventura.⁵⁶ Nino soffre la sua condizione di ragazzo ancora troppo giovane per accedere all'esercito, vorrebbe prenderne parte il più presto possibile. La sua ostentata sicurezza negli atteggiamenti nasconde in realtà una profonda ignoranza della Storia, pari a quella della madre e del fratello; infatti, il ragazzo non è interessato in alcun modo allo studio e alla conoscenza della Storia, ma solo alla partecipazione attiva.⁵⁷ A dimostrare la sua inconsapevolezza è il continuo cambio di opinioni politiche durante il romanzo: all'inizio della guerra desidera partire con le camicie nere, mentre poi trova l'occasione di arruolarsi nelle brigate partigiane, per dedicarsi, poi, alla fine del conflitto, al contrabbando con gli americani.⁵⁸ Infatti, la sua concezione della Storia è presto riassunta: «S'intuiva che, dinnanzi alla sua pretesa di ragazzino, le Patrie, i Duci e l'intero teatro del mondo, si riduceva tutto a una commedia, la quale aveva valore soltanto perché si prestava alla sua smania di esistere».⁵⁹

La sicurezza ostentata da Nino è totalmente assente nella maestra Ida, che vive in un mondo tutto suo, nel quale si confondono i frequenti sogni con le impressioni della vita quotidiana. Per lei, la Storia sembra rientrare in un'altra dimensione, spaventosa e autoritaria, che lei teme soprattutto per la sua natura di ebrea.⁶⁰ Anche in riferimento all'episodio della marcia su Roma, pochi mesi dopo l'arrivo di Ida e del marito Alfio nella capitale, il racconto rivela come entrambi fossero del tutto all'oscuro di quanto stesse per succedere: Ida, sentendo dalle finestre canti, urla e sparatorie «supponeva che fosse scoppiata la famosa rivoluzione universale sempre annunciata da suo padre», ovvero quella anarchica, mentre Alfio, dal canto suo, le disse che «da oggi, finalmente, in Italia, s'era stabilito un governo forte, che riporterebbe l'ordine e la pace fra il popolo». Del resto, «più di questo non seppe dire lo sposo-ragazzo sull'argomento; e la sposa-bambina, vedendo lui placido e soddisfatto, non si preoccupò di saperne di più».⁶¹ Le immagini

⁵⁶ Al momento di coricarsi è «arrabbiato di dover dormire così presto! Mentre la vita, con le sue cucce d'amore, le sue bombe, i suoi motori, le sue stragi, ancora imperversava dovunque, allegra e sanguinosa!», *ivi*, p. 149; «Lui era stufo della Città Santa, dove la guerra si faceva per finta, combinata nei Vaticani e nei Ministeri; e la voglia dei luoghi senza santità, dove quello che doveva bruciare, bruciava, lo assaliva a momenti fino alla nausea, come un attacco di febbre incendiaria. Se i Regimi non volevano ammetterlo combattente, perché troppo piccolo (!), lui si sarebbe arrangiato a fare la guerra per conto suo!», *ivi*, p. 166.

⁵⁷ «Di tutti gli argomenti che si trattavano in classe, a lui non importava assolutamente nulla: gli pareva comico che della gente si riunisse là dentro per questo, sprestandoci intere mattinate», *ivi*, p. 102; per lui la scuola era uno «strazio» e i compiti un «martirio assurdo», infatti poco dopo «annunciò a Ida che lui, oramai, sapeva tutto lo scibile, e smetteva la scuola», *ivi*, p. 153.

⁵⁸ Infatti, nel 1941 proclamava: «Io finirò Capo delle Brigate Nere, io, appena ho l'età, me ne vado a combattere PER LA PATRIA E PER IL DUCE!», *ivi*, p. 102; nel 1943 si adirava contro il Duce e il Führer dicendo che, a dispetto loro, «lui Nino, alla guerra ci sarebbe andato lo stesso, per mettergliela in ... a tutti e due», *ivi*, p. 158; viene arruolato come volontario in un battaglione di camicie nere, per tornare pochi mesi dopo con un compagno presentandosi così nello stanzone di Pietralata: «Siamo partigiani qui dei Castelli. Buonasera, compagni e compagne» (*ivi*, p. 211) e salutando col pugno chiuso. Mentre «dopo la sua riapparizione a Roma liberata, non s'era più udito da Ninnuzzu nessun accenno alla rivoluzione comunista, né al compagno Stalin», *ivi*, p. 400; l'oste Remo si rammarica per il rifiuto di Nino di prendere la tessera del Partito comunista e di partecipare alla lotta: «Io, la lotta, la faccio per ME e per chi mi pare!», *ivi*, p. 401, rinnegando anche Stalin, «caporione», tale e quale a Mussolini. La guerra era finita e «adesso, 1946, è il momento dell'America», *ivi*, p. 402.

⁵⁹ *Ivi*, p. 102.

⁶⁰ «Iduzza, da parte sua, non osava nemmeno giudicare i decreti ei Poteri Pubblici, i quali a lei si mostravano come Enti arcani, al di là della sua ragione», *ivi*, p. 32.

⁶¹ *Ivi*, p. 38.

della Storia con le quali Ida si confronta quotidianamente sono i ritratti del duce e del re nella classe dove insegna, raffigurati con la consueta crudeltà e sprezzo tipici della narratrice verso i potenti; anche nei confronti di quelle fotografie, Ida prova soggezione:

«l'invasione italiana dell'Abissinia che promuoveva l'Italia da Regno a Impero, era rimasta, per la nostra maestra in lutto, un evento remoto quanto le guerre cartaginesi [...] Nell'aula dove essa insegnava, proprio al di sopra della sua cattedra in centro alla parete, stavano appese, vicino al Crocifisso, le fotografie ingrandite e incorniciate del Fondatore dell'Impero e del Re Imperatore. Il primo portava in testa un fez dalla ricca frangia ricadente, con in fronte lo stemma dell'aquila. E sotto un tale copricapo, la sua faccia, in una esibizione perfino ingenua tanto era procace, voleva ricalcare la maschera classica del Condottiero. Ma in realtà, con l'esagerata protrusione del mento, la tensione forzosa delle mandibole, e il meccanismo dilatatorio delle orbite e delle pupille, essa imitava piuttosto un buffo del varietà nella parte di un sergente o caporale che mette paura alle reclute. E in quanto poi al re imperatore, i suoi tratti insignificanti non esprimevano altro che la ristrettezza mentale di un borghese di provincia, nato vecchio e con rendite accumulate. Però, agli occhi di Iduzza, le immagini dei due personaggi (non meno, si può dire, del Crocifisso, che a lei significava soltanto il potere della Chiesa) rappresentavano esclusivamente il simbolo dell'Autorità, ossia dell'astrazione occulta che fa la legge e incute la soggezione».⁶²

Nonostante il suo diploma magistrale, Ida ricorda solo la storia dei patrizi e dei plebei, mentre «di tutta l'incalzante vicenda mondiale, Iduzza non seguiva il corso, se non per gli annunci di strepitose vittorie hitleriane che le riecheggiavano in casa attraverso la voce di Nino»;⁶³ ascoltava i pareri discordanti dei suoi vicini di casa, ma «la povera Iduzza, per conto suo, non osava formulare giudizi».⁶⁴ Si limitava a dettare ai suoi alunni i temi della propaganda che le venivano imposti dal regime senza porsi troppe domande. Col tempo aveva imparato a difendersi dalle novità che arrivavano nello stanzone di Pietralata, peraltro «storpiate, o gonfiate, o scombinare», semplicemente «ignorandole tutte, come fiabe popolari».⁶⁵

La sola eccezione in questo panorama di personaggi ignoranti delle vicende storiche contemporanee è Davide, l'unico pensatore del libro. La sua consapevolezza della Storia, tuttavia, non gli vale la salvezza; è destinato a fallire non meno degli altri, anzi in modo ancor più clamoroso e tormentato. È proprio a lui che Elsa Morante affida il messaggio anarchico che ha sempre condiviso, anche se «Davide però, pur partendo da presupposti nobilissimi e da un forte senso di solidarietà verso i più deboli, pensa la storia, i suoi nodi e i suoi sviluppi secondo categorie che restano inevitabilmente lontane dalla sensibilità delle donne come Ida e, più ampiamente, di quei semplici che sono i destinatari privilegiati del libro di Elsa».⁶⁶

Usepe, il grande protagonista del romanzo, è certo il più impermeabile alla Storia, prima di tutto per l'età, ma anche per la sua insofferenza naturale nei confronti della scrittura, che lo porta ad essere totalmente analfabeta, incapace di leggere e di scrivere, nonché privo di alcun tipo di acculturazione. Questa sua particolare condizione gli consente di rimanere estraneo all'irrealtà della Storia e al meccanismo alienante della contemporaneità. È il simbolo dei Felici Pochi, ovvero dell'innocenza e della

⁶² *Ivi*, p. 44.

⁶³ *Ivi*, p. 56.

⁶⁴ *Ivi*, p. 57.

⁶⁵ *Ivi*, p. 237.

⁶⁶ G. BERNABÒ, *La fiaba estrema*, cit., p. 210.

felicità spontanea verso le piccole cose dell'esistenza quotidiana, della totale sintonia con la natura, sapendo comprendere anche il linguaggio degli animali. Rappresenta quella capacità di vedere la realtà per quello che è, oltre la maniera superficiale e monotona comune ai più; infatti, egli non concepisce «le cose ristrette dentro i loro aspetti usuali; ma quali immagini multiple di altre cose varianti all'infinito».⁶⁷ Il suo sguardo non scorge distinzioni esteriori: «differenze né di età, né di bello e brutto, né di sesso, né sociali».⁶⁸ Useppe nota solo quello che è naturale e vero, cioè ciò che fa parte della Natura, che non rientra nell'artificio della Storia. È in grado di cogliere la realtà che la società irrealistica odierna ha dimenticato, insegnando come normale la distinzione in classi, in potenti e servi, che invece è «una delle tante pretese aberranti» del Potere.

L'esistenza di persone come Useppe impedisce a Morante di adoperare un concetto irrevocabilmente deterministico e sfiduciato nei confronti della Storia. È vero che neanche Useppe sfugge al suo meccanismo perverso e scandaloso, ma il fatto che persone come lui siano esistite concede anche un messaggio ottimistico: la nascita dei Felici Pochi dimostra che il mondo non è in totale rovina. Anche se la Storia è piena di fascismi e i Felici Pochi sono costantemente sconfitti dagli Infelici Molti, pure essi sono sempre esistiti e ci saranno sempre. Fanciulli, idioti, anarchici, animali, sono un'eccezione nella prevalenza degli individui, schiavi del Potere, ma costituiscono l'unica, ultima e flebile speranza per l'arte e per la poesia nell'alienazione del presente.

⁶⁷ *La Storia*, cit., p. 120.

⁶⁸ *Ivi*, p. 185.

Capitolo VIII: I due episodi manzoniani, l'idea della folla e le istanze rivoluzionarie

Ne *La Storia* sono presenti due episodi che molti critici ritengono, a vario titolo, tributari dei *Promessi sposi* manzoniani. Si tratta dell'assalto collettivo al camion tedesco di farina durante la guerra e del discorso di Davide all'osteria. Il primo passo coglie alcuni elementi del tumulto di San Martino, nel quale Renzo si imbatte al suo ingresso a Milano per cercare il convento dei cappuccini del padre Bonaventura; il secondo, invece, sembra fare riferimento all'accesa orazione di Renzo all'osteria della luna piena, la sera dei suddetti tumulti. Dietro questi brani, in entrambi i romanzi, si celano le concezioni sociali e politiche dei due autori, e, in particolare, il loro rapporto con la folla e con le rivoluzioni popolari. Sono concetti esposti in modo più articolato e disteso in altri scritti più specifici: Manzoni se ne occupa in un testo lasciato incompiuto, *La rivoluzione francese del 1789 e la rivoluzione italiana del 1859. Osservazioni comparative*, mentre molte tesi sostenute da Davide nel suo discorso riprendono il saggio di Elsa Morante *Piccolo Manifesto dei Comunisti (senza classe né partito)*, anch'esso mai pubblicato.

Pur risultando evidente e riconosciuto da molti studiosi un certo richiamo manzoniano in questi episodi de *La Storia*, è anche doveroso ammettere come esso sia frutto di un recupero consapevole ma libero della tradizione, in linea con il rapporto attivo e dialettico intrattenuto da Morante con i classici. Concetta D'Angeli invita a tenere sempre presente l'originalità del pensiero della scrittrice, «che la Morante ha sempre rivendicato per sé e della quale è necessario darle atto».¹ Nel suo lavoro, sempre preciso e metodico, l'autrice fruisce della tradizione con «mobilità» e «proteiformità», in un atteggiamento che implica una profonda conoscenza e un rispetto della letteratura precedente, ma che rivendica anche l'autonomia della propria opera. Si tratta spesso di un recupero che contribuisce a rendere di nuovo attuali alcune istanze, alcune immagini, e, adattandole alla contemporaneità, a prolungarne la suggestione. Nel rapporto con i due passi manzoniani si notano alcune coincidenze, soprattutto di tipo formale, relative alla strutturazione degli episodi, al contesto, alle specifiche situazioni, ma il punto di vista del narratore (e dell'autore) nei confronti delle vicende narrate è piuttosto diverso. La scrittrice mette in atto in questo modo un procedimento di risemantizzazione già usato nel romanzo con il recupero di situazioni e personaggi tratti da fonti storiche, come precedentemente accennato.

Senz'altro le scene di folla più importanti nei *Promessi sposi* sono quelle del tumulto di San Martino, articolato in due episodi principali: l'assalto al forno delle grucce e quello alla casa del vicario di provvisione. In realtà, affollamenti di persone compaiono anche in altri momenti del romanzo, come gli spettatori intorno a Lodovico durante il duello, la turba di campagnoli in marcia contro i supposti rapitori di Lucia, il «popolo di Dio» che accorre alla visita del cardinale, le scene di panico per l'arrivo dei lanzichenecchi, nonché le vicende collettive che riguardano la carestia, o la moltitudine di malati al

¹ C. D'ANGELI, *Leggere Elsa Morante*, cit., p. 13.

lazzaretto. Tuttavia, nella descrizione della rivolta milanese, la folla, e in particolar modo una turba adirata ed esasperata, ha certo il maggior rilievo. In queste righe, quindi, si trova la posizione manzoniana in merito ai moti popolari e alle richieste mosse dal basso della società. Alcuni critici hanno rappresentato la folla manzoniana come un vero e proprio personaggio, altri come un coro di voci che fa da sfondo alle vicende narrate; in effetti, la prima impressione di Renzo è uditiva: entrando a Milano da Porta orientale sente un «ronzio lontano». Al montanaro la città appare subito un luogo molto bizzarro, una sorta di «paese di cuccagna», nel quale l'abbondanza doveva essere grande se, addirittura, il cibo veniva sprecato in terra, con «certe strisce bianche e soffici, come di neve», che si rivelano essere farina, e i pani bianchi lasciati abbandonati sui gradini, ai piedi di una colonna. Subito dopo, ad attirare Renzo, compaiono delle figure umane cariche anch'esse di farina e di pani, provenienti dall'interno della città. La rappresentazione che Manzoni dà di questi personaggi non è affatto lusinghiera né clemente:

«Erano un uomo, una donna e, qualche passo indietro, un ragazzotto; tutt'e tre con un carico addosso, che pareva superiore alle loro forze, e tutt'e tre in una figura strana. I vestiti o gli stracci infarinati; infarinati i visi, e di più stravolti e accesi; e andavano, non solo curvi, per il peso, ma sopra doglia, come se gli fossero state peste l'ossa [...] Ma più sconcia era la figura della donna: un pancione smisurato, che pareva tenuto a fatica da due braccia piegate: come una pentolaccia a due manichi; e di sotto a quel pancione uscivano due gambe, nude fin sopra il ginocchio, che venivano innanzi barcollando».²

Il ragazzo, con una cesta colma di pane sulla testa, ogni tanto perde qualche pezzo a terra, così la madre si infuria «digrignando i denti» e «dimenando i pugni», facendo volare via più farina di quanta non sarebbe necessaria per formare i pani lasciati cadere dal figlio. Come sempre, dalle descrizioni del narratore manzoniano, si evince la considerazione dell'autore: in questo caso, emerge la condanna verso questi popolani. L'avarizia che li pervade li sforma fino a renderne l'aspetto quasi animalesco, spaventoso, come mostri imbruttiti che si adirano per la perdita di qualche cosa che a loro volta essi stessi hanno rubato. Inoltre, la donna manifesta la propria ingordigia anche lamentandosi nei confronti dei contadini, che provengono da fuori città e che appaiono come rivali nella conquista del pane: «“questi contadini birboni verranno a spazzar tutti i forni e tutti i magazzini, e non resterà più niente per noi”».³

L'assalto al camion di farina raccontato ne *La Storia*, invece, si colloca cronologicamente nel 1944, ovvero nel periodo più drammatico del conflitto. Ad anticipare questo fatto, la narratrice racconta il contesto generale nel quale si trova la capitale negli ultimi mesi dell'occupazione tedesca, fornendo uno dei quadri più impressionanti del romanzo: dichiarata «città aperta», Roma vede le sue strade percorse da mendicanti e animali provenienti dalle campagne, nonché il totale arbitrio delle autorità tedesche. Il problema più urgente che attanaglia la «misera folla», costretta a rimanere nella capitale, viene così espresso: «dentro la città isolata, saccheggiata e stretta d'assedio, la vera padrona era la fame».⁴ L'Annona

² *I Promessi sposi*, cit., p. 228.

³ *Ibidem*.

⁴ *La Storia*, cit., p. 326.

distribuisce solo misere razioni di pane scadente e la principale fonte di cibo è il mercato nero, ovviamente con ingenti speculazioni sui prezzi dei prodotti. L'impegno principale di Ida in questo periodo è la «misera lotta» contro l'inedia. La voce narrante pone in evidenza come in questa situazione difficile la donna riveli una forza inaspettata e sorprendente, che la spinge a infrangere la sua aria riservata e incerta. Con impensata energia, misteriosamente riesce a rendersi insensibile a qualsiasi stimolo, perfino alla sua stessa fame.

«Eppure, attualmente la sua resistenza fisica sorpassava nella mole il gigante Golia che era alto sei cubiti e un palmo e indossava una corazza di cinquemila sicli di rame. Era un enigma dove quel corpicino dissanguato attingesse certe riserve colossali. A dispetto della denutrizione, che visibilmente la consumava, Ida non avvertiva né debolezza né appetito. E invero, dall'inconscio, un senso di certezza organica le prometteva una specie d'immortalità temporanea».⁵

Quotidianamente, esce per le strade a procurarsi del cibo per Usepe, elemosinando un pasto dall'oste Remo o qualche avanzo nelle salumerie, mettendosi in fila per le distribuzioni di cibo economico. Non teme nemmeno più le autorità, solitamente fonte per lei di continue apprensioni.⁶ Arriva persino a rubare del cibo con qualche piccolo furto quotidiano, un uovo o una lattina di carne, un pacchetto di sale, spinta solo dall'istinto di sopravvivenza nei confronti di Usepe, incontrando peraltro l'omertà della gente di passaggio, spesso sua complice. L'episodio dell'assalto popolare al camion di farina si colloca proprio in questo quadro generale. Ida, mentre si avvia all'osteria di Remo, avverte, anche lei come Renzo, delle voci lontane, «delle esclamazioni tedesche, interrotte e travolte da un vocio di donne»; esse la indirizzano verso il tumulto. Anche qui, la voce narrante fornisce le precise indicazioni spaziali nelle quali si colloca la scena. Inoltre, pure Ida è attirata verso la sollevazione da persone che provengono dal cuore della protesta e che trasportano farina. Sono due donne, una anziana, l'altra più giovane, scomposte e prese da una certa agitazione; portano farina nelle gonne e nelle borse, spargendone un poco sul selciato, come la donna manzoniana. Tuttavia, esse non presentano alcuna deformazione animalesca e nemmeno un atteggiamento iroso. Quel sentimento di ingordigia e di avidità smisurata, che per Manzoni è proprio di una parte del popolo, non viene loro attribuito. Anzi, sembra quasi crearsi subito un senso di solidarietà, come spesso accade tra gli umili protagonisti de *La Storia*. Al vedere Ida, le donne le gridano «corra signò, faccia presto. Stasera se magna!», «Aripiamose la robba nostra!», «Ce la devono da ridà, la robba nostra, 'sti ladri zellosi!».⁷ Semmai un richiamo alla donna manzoniana si scorge nell'accenno a una madre che, presa dal fremito di quell'occasione, ordina «ferocemente» al figlio di tornare a casa, prima di mettersi anche lei sulle tracce della farina. Morante tratta questo episodio in uno spazio molto più limitato rispetto a Manzoni e non si dedica ad ampie considerazioni sulla composizione di quella folla, tuttavia, dal testo

⁵ *Ivi*, p. 327.

⁶ «Si era fatta incapace di pensare al futuro. La sua mente si restringeva all'oggi, fra l'ora della levatura mattutina e il coprifuoco. E (dalle tante paure che già portava innate) ora non temeva più niente. I decreti razziali, le ordinanze intimidatorie e le notizie pubbliche le facevano l'effetto di parassiti ronzanti che le svolazzavano d'intorno in un gran vento falotico, senza attaccarla», *ivi*, p. 328.

⁷ *Ivi*, p. 334.

emerge come quella sollevazione sia esclusivamente femminile. Tutte le rivoltose che attorniano la camionetta tedesca sono donne, «una folla di donne del popolo», una moltitudine mossa dall'«ardimento supremo della fame». Esse sono rese protagoniste assolute dell'evento: si arrampicano sul camion pieno di sacchi di farina, li tagliano e ne riempiono ogni contenitore a portata di mano. Addirittura, Ida viene aiutata a conquistare la sua dose di farina, spingendosi in mezzo alla folla fremente: a facilitarla è una «bella ragazza», anch'essa dai tratti animaleschi, questa volta non deformanti, ma rivelatori di energia e vigore, «scapigliata, con sopracciglia foltissime e more, i denti forti come di bestia. Si reggeva innanzi per le cocche la vesticciola colma, e le sue cosce [...] splendevano di un candore straordinario, come quello delle camelie fresche».⁸ Con la rappresentazione di questa ragazza, la scrittrice mette in scena «una delle sue rarissime immagini di femminilità solare»,⁹ molto distante dalla rappresentazione delle donne manzoniane, sia per la sua concretezza, sia per l'ideologia che si colloca alla base di quest'immagine.

Il riferimento all'episodio manzoniano si legge tra le righe, ma l'avvenimento viene raccontato da due autori, e due rispettive voci narranti, che si posizionano in modo molto differente nei confronti della sollevazione popolare. Pare che Elsa Morante si confonda in mezzo a quelle donne «tutte sbronze, eccitate dalla farina come da un liquore» che «urlavano inebriate contro i Tedeschi gli insulti più osceni, che nemmeno le puttane di un lupanare».¹⁰ La voce di Ida, «irricognoscibile nel suo eccitamento infantile» si perde in quel coro di donne, come quella della scrittrice e della voce narrante. Tutto l'episodio viene riferito mantenendo l'ottica delle assaltrici e di Ida stessa, che si unisce a loro nel pronunciare quelle parolacce irriferribili e per lei assolutamente inconsuete. L'episodio sembra quasi un'esaltazione della forza femminile che emerge soprattutto nelle situazioni di indigenza, di quell'istinto di sopravvivenza tutto delle donne, che le porta anche ad affrontare un nemico molto più potente di loro. L'impulso che le spinge non ha nulla a che fare con la razionalità, con la constatazione lucida degli eventi, ma è un istinto spontaneo, che le accomuna agli animali, come infatti viene messo in evidenza dall'uso di similitudini quali, per esempio, «i denti forti come di bestia».¹¹

Manzoni invece non condivide la posizione della folla; anzi, il narratore constata come i tumulti popolari spesso si trasformino in occasioni nelle quali «ognuno pigliava, a proporzione della voglia e della forza, dando busse in pagamento».¹² Addirittura si rammarica di dover, per veridicità storica, raccontare come Renzo inizialmente fosse contento di quella rivendicazione popolare, illudendosi così di trovare un po' di giustizia per i deboli. Anche lui, come tutta la folla, non può esimersi dal credere che la carestia sia

⁸ *Ivi*, p. 335.

⁹ G. ROSA, *Cattedrali di carta*, cit., p. 219.

¹⁰ *La Storia*, cit., p. 335.

¹¹ Si noti a questo proposito che anche Nora, nel primo dopoguerra, «epoca di fame e di epidemie», riesce a provvedere alla famiglia col suo solo stipendio: «in certe contingenze familiari era brava come una leonessa e provvida come una formica, riusciva a mantenere la famiglia senza troppe angustie», *ivi*, p. 33. Anche in questa occasione, la scrittrice impiega similitudini animalesche in riferimento alla forza e alla tenacia della donna.

¹² *I Promessi sposi*, cit., p. 229.

causata dai fornai. La voce narrante giudica senz'altro negativamente la partecipazione di Renzo a quei tumulti, e avrebbe voluto raccontare ben altri comportamenti, ma è costretto ad ammettere il venire meno del protagonista al suo proposito iniziale, e il suo cedere alla curiosità.

La voce narrante de *La Storia*, invece, abbandona ogni atteggiamento giudicante verso l'azione delle donne del tumulto, così come, poche pagine prima, non aveva criticato i furti di Ida; in questo caso non si vuole evidenziare una valutazione di tipo morale. Quest'ultima è invece un'istanza importantissima per Manzoni; lo scrittore si sente in dovere di criticare la folla, nella quale i singoli uomini tendono a perdere il buon senso individuale, prestando fede a dicerie, in preda all'ignoranza. È raro che nell'opinione pubblica possa prevalere la ragionevolezza degli uomini più riflessivi e un esame veritiero della situazione, anzi, i giudizi istintivi e deformanti si espandono con estrema facilità. Per esempio, l'autore si esprime ironicamente in merito alla pira realizzata ammassando gli attrezzi dei fornai, che alcuni, tra un frastuono di grida di trionfo e di imprecazione, stavano bruciando: «veramente, la distruzione de' frulloni e delle madie, la devastazione de' forni, e lo scompiglio de' fornai, non sono i mezzi più spicci per far vivere il pane; ma questa è una di quelle sottigliezze metafisiche, che una moltitudine non ci arriva».¹³

Come afferma Giovanna Rosa, nel romanzo morantiano «sullo sfondo di un tumulto popolare, i richiami esibiti ai *Promessi sposi* si ribaltano a esemplificare le tappe di un rituale liberatorio che, nell'insulto volgare, esalta la furia infantile e l'espansione vitale degli istinti».¹⁴ La ribellione delle donne del popolo si configura come un atto di affermazione e di protesta contro l'offesa degli oppressori, contro la soppressione della libertà e della spontaneità, ad opera di leggi assurde e violente; ma è anche la manifestazione dell'istinto di sopravvivenza, che nelle donne, anche nelle più spaurite e remissive come Ida, non tarda a manifestarsi nell'ora decisiva. Il richiamo al tema delle sommosse popolari, motivo frequente nella scrittura romanzesca dall'Ottocento in poi, consente alla scrittrice di rivelare la sua posizione: non guarda il popolo dall'alto, ma vi si confonde, si unisce alle donne in quella «sorellanza profonda che nasce nei giorni violenti della guerra e della fame»:¹⁵ per questo, la voce narrante si colloca tutta dalla parte delle donne, che sono, insieme agli animali e ai bambini, i grandi protagonisti del romanzo, vittime inconsapevoli della Storia. In questo senso, l'episodio presenta «cadenze così contraddittoriamente manzoniane»:¹⁶ anche la folla di Manzoni si ribella, ma l'autore non le si accosta.

I protagonisti di entrambi i romanzi, rappresentati singolarmente o collettivamente, appartengono alle classi più umili della società. Questo implica l'ambientazione di molte vicende narrative in luoghi accessibili ad un tale tipo di figure, anche per assolvere ad un'esigenza di verosimiglianza. In tal senso, le

¹³ *Ivi*, p. 242.

¹⁴ G. ROSA, *Cattedrali di carta*, cit., p. 219.

¹⁵ *Ivi*, pp. 218-219.

¹⁶ *Ivi*, p. 218.

osterie sono state adibite frequentemente a sfondo degli episodi in ambedue le opere. Nei *Promessi sposi* si parla per esempio dell'osteria del paese di Renzo e Lucia, di quella della luna piena a Milano, e di quella di Gorgonzola, nella fuga di Renzo verso l'Adda; ne *La Storia*, compaiono l'«osteriola d'ultima classe» della Calabria, dove il padre di Ida si ritrova con i compagni anarchici, l'osteria-cantina di Remo, che si offre come «tana» a Gunther e come luogo di rifugio e protezione a Ida in numerose occasioni, infine, l'osteria dove Davide pronuncia il suo discorso anarchico.

Nei *Promessi sposi* il luogo viene descritto come un ambiente losco, frequentato da persone di dubbia affidabilità, gestito da osti che si presentano come calcolatori, diffidenti verso tutti e interessati solo al proprio tornaconto. È il luogo dell'inganno per eccellenza, come dimostra il caso di Renzo, che, a causa della sua ingenuità e della sua ubriacatura, cade in un pericoloso inganno, che lo costringe alla fuga forzata in territorio di Venezia. La penombra di quell'ambiente diviene quasi una metafora dell'ambiguità e dell'equivocità, degli imbrogli che vi si tramano. L'osteria della luna piena viene subito connotata come un luogo negativo, fin dall'ingresso di Renzo in quello che viene presentato come un «usciccio» al dispregiativo, alterazione che l'autore usa nei casi di luoghi e persone biasimevoli, come il palazzotto di don Rodrigo e il castello dell'Innominato. Per Morante, invece, l'osteria appare come punto di ritrovo della «grande folla», della gente di umile condizione che convive con le medesime oppressioni; l'osteria calabrese, in particolare, sembra un luogo quasi fuori dal tempo, custode delle tradizioni popolari:

«Non ho potuto controllare l'ubicazione precisa di quell'osteria. Però qualcuno, in passato, m'accennava che per arrivarci bisognava prendere una tranvia suburbana, se non forse la cremagliera, su per il fianco della montagna. E io mi sono sempre immaginata che nel suo interno scuro e fresco all'odore del vino nuovo si mescolasse quello campestre dei bergamotti e del legname, e forse anche l'odore del mare, di là dalla catena costiera [...] I suoi pochi frequentatori, a quanto ne so, erano braccianti della campagna, pastori erranti e ogni tanto qualche pescatore della costa. Essi conversavano nei loro dialetti antichi, mischiati di suoni greci e arabi».¹⁷

L'osteria da Remo è stata spesso luogo di accoglienza nelle calamità collettive, fungendo da rifugio antiaereo durante gli allarmi e come riparo agli sfollati dopo il bombardamento di San Lorenzo. D'altro canto, l'oste della Calabria era un amico d'infanzia di Giuseppe, che condivideva la sua fede anarchica, e Remo è un militante comunista che ha aiutato in tante occasioni Ida, trovandole un rifugio a Pietralata, fornendole notizie di Nino, nonché provviste durante l'occupazione per lei e Usepe. L'osteria dove Davide pronuncia il suo discorso non viene invece rappresentata con un'articolata descrizione, l'oste non ha nome e sembra condividere la medesima posizione degli avventori, ovvero una condizione di estraneità e incomprendimento rispetto alle posizioni sostenute da Davide, alle quali non viene data particolare attenzione.

Entrambi gli oratori espongono le loro convinzioni politiche e sociali tra il pubblico di clienti dell'osteria, spinti da una certa eccitazione, che per Renzo deriva dal tumulto appena conclusosi e dal vino, per Davide

¹⁷ *La Storia*, cit., p. 40.

dall'assunzione di morfina in quella che è una delle sue «giornate *di gala*». In questa condizione di fervore, Renzo crede di essere diventato un esperto di questioni politiche, nonché interprete del sentimento popolare. Nel suo discorso accusa i potenti, il loro linguaggio astruso per la povera gente, le grida che, sostanzialmente, implicano «comanda chi può, e ubbidisce chi vuole». Chi detiene il comando nella società opprime i deboli e non si cura invece di esercitare la giustizia, imponendo continue formalità e ingannando i poveri che non sanno leggere e scrivere.¹⁸ Durante il racconto di questa orazione, il narratore si dispiace per la perdita di inibizioni di Renzo¹⁹ e cerca di scusarlo per quella brutta figura:

«Qui è necessario tutto l'amore, che portiamo alla verità, per farci proseguire fedelmente un racconto di così poco onore a un personaggio tanto principale, si potrebbe quasi dire al primo uomo della nostra storia. Per questa stessa ragione d'imparzialità, dobbiamo però anche avvertire ch'era la prima volta, che a Renzo avvenisse un caso simile: e appunto questo suo non esser uso a stravizi fu cagione in gran parte che il primo gli riuscisse così fatale».²⁰

La voce narrante non può però esimersi dal considerare irragionevole il comportamento di Renzo che, continuando a bere e a perdere il senno, non riesce nemmeno più a finire le frasi e ad esprimersi come vorrebbe: «in queste angustie, per uno di que' falsi istinti che, in tante cose, rovinan gli uomini, ricorreva a quel benedetto fiasco. Ma di che aiuto gli potesse essere il fiasco, in una tale circostanza, chi ha fior di senno lo dica».²¹ A differenza del caso di Davide, il narratore avvisa qui dell'intento di tralasciare gran parte del discorso, perché, dice, non presenta neanche la parvenza di un senso, «condizione necessaria in un libro stampato». Renzo diviene lo «zimbello della brigata», oggetto di scherno prima per i suoi discorsi eloquenti e poi per la sua espressione triste. Per lo meno, il narratore si consola nel constatare che, pur in questo stato, Renzo riesce a non proferire il nome di Lucia, il più impresso nella sua memoria: «ché troppo ci dispiacerebbe se quel nome, per il quale anche noi sentiamo un po' d'affetto e di riverenza, fosse stato strascinato per quelle boccacce, fosse divenuto trastullo di quelle lingue sciagurate»,²² quelle degli avventori dell'osteria, campionario della feccia cittadina.

Come Renzo, anche Davide tiene discorsi deliranti in un'osteria, di argomento politico e sociale, in condizioni di non perfetta lucidità, frutto non tanto dell'ebbrezza del vino, quanto dell'effetto di droghe e oppiacei. Si tratta di un personaggio che, fin dal suo primo apparire, si mostra piuttosto diverso rispetto ai protagonisti della vicenda: per estrazione sociale, di buona famiglia borghese, e per cultura, molto più ampia rispetto agli ignoranti protagonisti. È una figura contraddittoria, innocente e idealista, ma anche

¹⁸ «La penna la tengon loro: e così, le parole che dicon loro, volan via, e spariscono; le parole che dice un povero figliuolo, stanno attenti bene, e presto presto le infilzan per aria, con quella penna, e te le inchiodano sulla carta, per servirsene, a tempo e luogo. Hanno poi anche un'altra malizia; che, quando vogliono imbrogliare un povero figliuolo che non abbia studiato, ma che abbia un po' di... so io quel che voglio dire... [...] e s'accorgono che comincia a capir l'imbroglio, taffete, buttan dentro nel discorso qualche parola in latino, per fargli perdere il filo, per confondergli la testa. Basta; se ne deve smetter dell'usanze! Oggi, a buon conto, s'è fatto tutto in volgare, e senza carta, penna e calamaio; e domani, se la gente saprà regolarsi, se ne farà anche delle meglio: senza torcere un capello a nessuno, però; tutto per via di giustizia», *I Promessi sposi*, cit., p. 269.

¹⁹ «Renzo, ci dispiace il dirlo, tracannò un altro bicchiere», *ivi*, p. 267.

²⁰ *Ivi*, p. 271.

²¹ *Ivi*, p. 272.

²² *Ivi*, p. 273.

intimamente corrotta, come emerge già nel suo primo ritratto.²³ Anche la posizione della narratrice nei suoi confronti si mostra ambigua: spesso distaccata, ma anche materna nel descrivere il suo progressivo degradarsi a causa delle droghe e degli eccessi. Sicuramente Davide rappresenta il personaggio più drammatico del romanzo: non solo, come gli altri, combatte una dura lotta contro la Storia, ma anche contro sé stesso: si proclama contrario ad ogni tipo di violenza, ma aggredisce brutalmente un soldato tedesco in fin di vita; considera un'atrocità ogni forma di sfruttamento, ma si serve di una vecchia prostituta; detesta la borghesia e i suoi vizi, ma è incapace di affrontare fisicamente l'esperienza operaia e di opporsi ai mali borghesi delle droghe.²⁴ Questa rappresentazione non contribuisce certo a creare verso Davide la stessa compassione che spesso il lettore prova verso i personaggi della storia, anzi, l'effetto, certamente voluto, è proprio quello dell'antipatia. Per molti critici è la figura meno riuscita di questo romanzo, ma, proprio a lui, curiosamente, la scrittrice ha affidato la trasmissione delle sue simpatie anarchiche.

Una differenza importante tra il discorso di Davide e quello di Renzo si può individuare nella possibilità di comunicazione con l'uditorio. Renzo, pur provenendo da fuori città, in fin dei conti appartiene alla medesima classe sociale di coloro che lo circondano, e alla medesima cultura. Certo, non tutti reagiscono allo stesso modo al suo discorso,²⁵ e alcuni si fanno beffe di lui all'osteria per il suo aspetto alticcio. Ma molti ascoltano le sue parole e si trovano in accordo con lui; del resto, come possono non condividere l'esigenza di una società più giusta verso i deboli, che faccia rispettare le leggi, che metta finalmente «col muso all'inferriata» chi lo merita, e che si esprima in modo chiaro e comprensibile? Il dramma di Davide, invece, lo porta ad essere chiuso nella più totale incomunicabilità, come viene più volte ribadito dalla voce narrante durante il discorso. La gente del posto, di misera condizione sociale e poca cultura, non riesce a seguire i suoi ragionamenti. Si avverte incolmabile la distanza sociale e culturale: Davide è un intellettuale,

²³ «Nella fotografia, scattata alcune stagioni prima, il giovane che presentemente dormiva sul saccone era tuttavia riconoscibile, sebbene adesso, al confronto, apparisse sfigurato. Le sue guance, attualmente emaciate, sul ritratto si mostravano colme e fresche, nel loro intatto disegno ovale. Il suo aspetto vi si denotava lindo e addirittura elegante, nel colletto semiaperto, bianco e liscio, con una bella cravattina a nodo. Ma il cambiamento più sconcio era nell'espressione che, sul ritratto, perfino da quella comune fototessera, stupiva per la sua ingenuità. Era seria, fino alla malinconia; ma quella serietà somigliava alla solitudine sognante d'un bambino. Adesso invece la sua fisionomia era segnata da qualcosa di corrotto, che ne pervertiva i lineamenti dall'interno. E questi segni, ancora intrisi di uno stupore terribile, parevano prodotti non da una maturazione graduale; ma da una violenza fulminea, simile a uno stupro», *La Storia*, cit., pp. 198-99; «gli restava impresso nel viso, come uno sfregio indelebile, quello strano marchio di corruzione brutale», *ivi*, p. 207.

²⁴ Infatti, «fino dalla fanciullezza, Davide aveva concepito schifo e disprezzo per i narcotici e le droghe in generale. [...] la droga [...] gli pareva un vizio proprio della borghesia degradata e repressa, che cerca un'evasione dalla colpa e dalla noia. Il vino è uno sfogo naturale, virile e plebeo; mentre la droga è un surrogato irreal e perverso, da zitelle», *ivi*, p. 515. Egli invece ricade proprio in quel vizio borghese e non riesce più a fare a meno di quella «medicina *fredda, fredda* che gli impedisse di pensare», *ivi*, p. 514.

²⁵ «Renzo aveva parlato tanto di cuore, che, fin dall'esordio, una gran parte de' radunati, sospeso ogni altro discorso, s'eran rinvoltati a lui; e, a un certo punto, tutti erano divenuti suoi uditori. Un grido confuso d'applausi, di "bravo: sicuro: ha ragione: è vero pur troppo," fu come la risposta dell'udienza. Non mancaron però i critici. "Eh sì," diceva uno: "dar retta a' montanari: son tutti avvocati;" e se ne andava. "Ora," mormorava un altro, "ogni scalzacane vorrà dir la sua; e a furia di metter carne a fuoco, non s'avrà il pane a buon mercato; che è quello per cui ci siam mossi." Renzo però non senti che i complimenti; chi gli prendeva una mano, chi gli prendeva l'altra», *I Promessi sposi*, cit., p. 263.

ha studiato, sa il «latinorum» tanto odiato da Renzo, conosce la Storia. Gli avventori dell'osteria non si curano di essa e nemmeno di seguire i suoi, in parte sconclusionati, discorsi anarchici, su Dio, sul potere, sulla borghesia, sugli ebrei, e numerosi altri temi. Anche di Davide si fanno beffe, credendo il suo comportamento il tipico delirio di chi si è concesso troppi bicchieri: «ma i presenti, invero, non gli davano retta, divertendosi di lui e delle sue bravate poco e distrattamente, anzi mezzi stufi, come a un normale spettacolo di ubriachi».²⁶ In entrambi i casi, si assiste ad un'ostentata megalomania del protagonista, che attira su di sé l'attenzione dei presenti, ma ne *La Storia* si sottolinea la distanza tra i nobili ideali di Davide e l'alienazione dei frequentatori dell'osteria che lo canzonano, gli rispondono distrattamente con proverbi o con le più banali constatazioni²⁷ o, in maggioranza, lo ignorano, ascoltando la radio, i risultati delle partite, giocando a carte.

La narratrice, che sembra essere stata presente al momento del discorso, ricorda così quel vaneggiamento: «e se tento di ricapitolare i suoi discorsi di quel pomeriggio all'osteria, io me li rivedo nell'immagine di tanti cavalli che si rincorrono intorno a una pista circolare, ripassando sempre sugli stessi punti».²⁸ Quei pensieri si distinguono per la «loquacità inconsueta e morbosa» di chi non sa «perché, o di che cosa» stia parlando. Viene messa in risalto la confusione che caratterizza il suo discorso e la sua persona, in contrasto tra «un Davide super-io, che segnava la marcia, e un altro Davide che ubbidiva, anche se perplesso, al caso, sui mezzi e sugli scopi».²⁹ Appare anch'egli, come Renzo, in uno stato di euforia: «sembrava perso, a quest'ora, fatalmente, in un vaneggiamento d'ubriaco». In questa occasione, sente un'irrefrenabile smania di parlare, di dare quelle che vengono definite delle «*comunicazioni urgenti*», ovvero il far sapere a tutti i presenti che la Storia umana è sempre stata storia di fascismi, storia di potere, «*sèmpar e departúit dall'imissio*». Tra l'altro, come a confermare un certo richiamo manzoniano, nel discorso Davide cita la Colonna infame, della quale il potere ha sempre bisogno.³⁰ Infatti, esso deve poter additare qualche categoria di persone, accusandole come nemiche della società, così da nascondere che l'unico vero nemico è sempre il Potere stesso. Egli invece, si professa indiscutibilmente anarchico:

«E la sola rivoluzione autentica è l'ANARCHIA! A-NAR-CHIA, che significa: NESSUN potere, di NESSUN tipo, a NESSUNO, su NESSUNO! Chiunque parla di rivoluzione e, insieme, di Potere, è un baro! E un falsario! E chiunque desidera il Potere, per sé o per chiunque altro, è un reazionario; e, pure se nasce proletario, è un

²⁶ *La Storia*, cit., p. 598.

²⁷ Qualche esempio dei rari interventi degli avventori dell'osteria, e dell'oste stesso, al discorso di Davide, il quale, sostanzialmente, è un vero e proprio monologo: «E parlane tu, allora. Noi te stamo a sentí...», «Già. Che aspetti a farcela sapere la tua filosofia?», «Chi è morto giace e chi è vivo si dà pace», «Allora, ché sta a parlare tanto di Dio, se nemmeno ci crede!», «Eh, quelli tengono i soldi», «Con la moneta [...] ci si compra pure la Madonna», «E vabbè, t'avemo capito! [...] a te i borghesi te stanno sui coglioni».

²⁸ *Ivi*, p. 562.

²⁹ *Ivi*, p. 565.

³⁰ «“razza, classi, cittadinanze, sono balle: spettacoli d'illusionismo montati dal Potere. È il Potere che ha bisogno della Colonna Infame: ‘quello è ebreo, è negro, è operaio, è schiavo... è diverso... quello è il Nemico!’ tuti trucchi, per coprire il vero nemico, che è lui, il Potere! È lui, la *pestilensia* che stravolge il mondo nel delirio...”», *Ivi*, p. 569.

borghese! Già, un borghese, perché, oramai, *Potere e Borghesia* sono inseparabili! La simbiosi è stabilita! Dovunque si trovino i Poteri, là ci cresce la borghesia, come i parassiti nelle cloache...»³¹

Il discorso di Davide non si esaurisce nella constatazione dell'impossibile realizzazione della sua utopia anarchica, né nella feroce condanna del male borghese e del Potere, ma si comprende solo nella sua valenza più privata, considerando anche il racconto della storia personale, del suo passato borghese ed ebreo, della perdita di tutta la famiglia nel «mucchio», dove non c'è più differenza di razza, genere, classe, ma tutti sono poveri cristi massacrati dalla Storia. Egli sente su di sé la colpa di tutti i mali del mondo, tanto da ammettere la sua impossibilità di rimanere ancora coi vivi dopo aver visto e praticato tali violenze. Il dramma della vicenda personale viene qui esposto in maniera certo più disordinata rispetto alle pagine dedicate alla sua biografia; se ne evince comunque un disperato conflitto interiore e un grande atto d'accusa contro sé stesso. Se Renzo invitava gli altri popolani a non rubare il mestiere al boia,³² Davide si autoaccusa di esserlo, perché, torturando il soldato tedesco in fin di vita, si è reso complice della violenza della Storia, macchiandosi di un assassinio ai danni di quello che, ormai, non era più un soldato tedesco, ma un bambino:³³ ««Già. È solo un buffone» precisò, smanando, «chi dice a un altro: *boia*, quando poi lui pure, venuto il suo turno, è pronto a manovrare la stessa macchina... del linciaggio...»». ³⁴ Renzo fa riferimento alla sua vicenda personale per dare concretezza e fondamento alla sua visione della società, per sostenere l'esigenza di una giustizia imparziale, capace di far rispettare le leggi a tutti, di esprimersi in modo comprensibile anche ai poveri, che punisca chi la viola, potendo riferire di aver provato sulla propria pelle i soprusi del malgoverno; Davide, invece, accusa sé stesso, alla luce della sua vicenda personale, di tutti i mali della Storia, perché ebreo, borghese e assassino.

Si può certo affermare che ad accomunare entrambi gli autori sia la critica verso chi detiene il potere nel periodo storico preso in esame, ma con notevoli differenze ideologiche di fondo. Infatti, Manzoni biasima, anche tramite le parole di Renzo, il sistema politico del Seicento lombardo, presentato come un gioco terribile di inganni, azioni violente e interessi personali; esso non comporta alcuna utilità per il bene pubblico; anzi, l'autore ne mette in evidenza, senza risparmiarsi, l'inefficienza e le azioni violente prive di un reale scopo, come la partecipazione all'inutile guerra dinastica per la successione di Mantova. Il medesimo tema della critica al potere emerge ogni qual volta vengano presentati dei personaggi politici, siano il gran cancelliere Ferrer, il governatore di Milano, il senato, il tribunale della sanità.³⁵ Durante il

³¹ *Ivi*, p. 571.

³² Renzo, rivolgendosi agli intenzionati all'assassinio del vicario, si esprime: ««Vergogna! Vogliam noi rubare il mestiere al boia? Assassinare un cristiano? Come volete che Dio ci dia del pane, se facciamo di queste atrocità? Ci manderà de' fulmini, e non del pane!»», *I Promessi sposi*, cit., p. 249.

³³ ««Chi ammazza un altro, ammazza sempre un bambino!»», *La Storia*, cit., p. 593.

³⁴ *Ivi*, p. 586.

³⁵ Il volgare e ammirato ritratto del conte duca Olivares, ministro del re di Spagna, rappresentato dal podestà durante il pranzo nel palazzotto di don Rodrigo è la raffigurazione del tipo politico disprezzato dall'autore per quelle sue doti di furberia e sottigliezza. Ne sono esempio anche il conte zio e il padre provinciale dei cappuccini, che impersonano il potere politico e quello religioso. Col loro colloquio, Manzoni condanna la prepotenza che si basa sull'appartenenza ad una casta, e la diplomazia

tumulto, Ferrer diviene esempio del governante falso e ipocrita, che adula la folla per tenerla a bada durante il percorso in carrozza verso il palazzo del vicario di provvisione:

«Il vecchio Ferrer presentava ora all'uno, ora all'altro sportello, un viso tutto umile, tutto ridente, tutto amoroso, un viso che aveva tenuto sempre in serbo per quando si trovasse alla presenza di don Filippo IV; ma fu costretto a spenderlo anche in quest'occasione [...] S'aiutava dunque co' gesti, ora mettendo la punta delle mani sulle labbra, a prendere un bacio che le mani, separandosi subito, distribuivano a destra e a sinistra in ringraziamento alla pubblica benevolenza [...] Sopraffatto poi e come soffogato dal fracasso di tante voci, dalla vista di tanti visi fitti, di tant'occhi addosso a lui, si tirava indietro un momento, gonfiava le gote, mandava un gran soffio, e diceva tra sé – *por mi vida, que de gente!*».³⁶

Allo stesso modo, Manzoni non risparmia alcuna critica al governatore di Milano, don Gonzalo Fernandez de Cordova, attribuendogli la responsabilità della strage causata dalla pestilenza. Il narratore riferisce che, mentre l'esercito dei lanzichenecchi si apprestava ad entrare nel milanese, il tribunale della sanità era stato avvisato che in esso covassero casi di peste; ma quando il medico Tadino fu incaricato di avvisare il governatore dello «spaventoso pericolo che sovrastava al paese, se quella gente ci passava, per andare all'assedio di Mantova»³⁷ don Gonzalo «rispose che non sapeva cosa farci; che i motivi d'interesse e di riputazione, per i quali s'era mosso quell'esercito, pesavan più che il pericolo rappresentato; che con tutto ciò si cercasse di riparare alla meglio, e si sperasse nella Provvidenza».³⁸ Il governatore tenta di scaricare le proprie responsabilità, con l'ambizione di guadagnarsi un posto nella Storia, la quale infatti, constata ironicamente Manzoni, «non poté non occuparsi di lui», ma certo non per gloriosi motivi, bensì come esempio di inettitudine.

La condanna verso l'istituzione politica si rivolge in prima istanza all'assolutismo del dominio spagnolo di Milano, e, per riflesso, anche al governo austriaco nella Lombardia pre-risorgimentale. Manzoni auspica un'azione politica che in ogni tempo si ponga al servizio della società civile e del bene comune. Tuttavia, per lo scrittore, il potere e la storia non sono sempre negativi. Anzi, egli ammira la grande politica, quella di Cavour e D'Azeglio, mossa da ideali nobili e onesti. Del resto, si interessò alle questioni politiche del suo tempo per tutta la vita, a partire dalla Rivoluzione francese, seguendo tutta la parabola dei moti insurrezionali italiani fino alla tanto auspicata Unità. L'autore non è contrario al potere in generale, anzi, è convinto che una società giusta, per funzionare, debba strutturare un'organizzazione interna dei poteri. È contrario agli estremismi, rifuggendo tanto l'assolutismo monarchico di antico regime, quanto il governo del popolo e le forme anarchiche, incapaci poi di provvedere ai bisogni della società. Il punto centrale nella riflessione politica manzoniana è che l'azione dei governanti va sempre subordinata alla

fatta di ipocrisia, insinuazioni, formalismi, ambiguità; in questo modo può manifestare la sua condanna per la corruzione dilagante tra le classi che detengono il potere, la quale porta a prendere decisioni miranti solo a tutelare i propri interessi.

³⁶ *I Promessi sposi*, cit., pp. 252-253.

³⁷ *Ivi*, p. 503.

³⁸ *Ibidem*.

morale, e specificamente alla morale cattolica, aborrendo le teorie politiche machiavelliane che distinguono le due sfere.³⁹

Renzo stesso non è affatto contrario alle istituzioni e si tiene lontano dalla componente più violenta dei facinorosi; condivide il fine della rivolta, ma non gli strumenti, nel momento in cui questi si fanno violenti e crudeli. Quando giunge il cancelliere Ferrer, vede in lui il rappresentante di un'autorità positiva e il garante della giustizia; ingenuamente, crede che egli possa finalmente porre ogni cosa al suo posto e far rispettare la legge a beneficio di tutti. Le convinzioni di Renzo poggiano soprattutto sulla sua esperienza personale, non su basi ideologiche: crede che la colpa dei problemi sociali non sia tanto nelle istituzioni in generale, quanto piuttosto in specifici personaggi corrotti e prepotenti che vi operano. Ritiene che in realtà «il re, e quelli che comandano, vorrebbero che i birboni fossero gastigati; ma non se ne fa nulla, perché c'è una lega»,⁴⁰ cioè un'alleanza tra i potenti che causa l'oppressione e il mancato adempimento delle leggi, che pure sarebbero giuste, per difendere i propri interessi personali.

Al contrario di Renzo e di Manzoni stesso, la condanna del Potere da parte di Elsa Morante è totale e incondizionata. Il discorso di Davide riprende alcune posizioni che la scrittrice aveva affermato nel mai pubblicato *Piccolo Manifesto dei Comunisti (senza classe né partito)*, come la critica al potere e alla borghesia, alla loro volontà di soppressione della coscienza e della libertà individuale, le false rivoluzioni spesso promesse, quando invece la vera rivoluzione è solo quella anarchica, il meccanismo storico basato sul potere, da sempre e ovunque.

Il *Piccolo Manifesto* è un testo datato Pasqua 1970 o 1971, il periodo di inizio della stesura del romanzo. Esso mostra l'originalità del pensiero morantiano sulla società e sulla Storia, dove ogni individuo è chiamato alla propria responsabilità individuale nella guerra contro il Potere. La scrittrice rinnega il comunismo e il populismo a favore dell'anarchismo, perché «il disonore dell'uomo è il *Potere*», in quanto divide l'umanità nel binomio «*padroni e servi – sfruttati e sfruttatori*».

Nel romanzo stesso vi sono alcuni personaggi che manifestano i propri ideali anarchici, come Giuseppe Ramundo, il padre di Ida. Egli cita i testi di Proudhon, Bakunin, Malatesta, sui quali ha fondato la sua «fede ostinata», che non può però essere professata liberamente, nemmeno tra le mura domestiche, per la preoccupazione di Nora. Il maestro calabrese non può soffrire la dittatura fascista:

«vedere questa parodia cupa trionfare al posto dell'altra RIVOLUZIONE da lui sognata (e che, da ultimo, pareva già quasi alle porte) per lui era come masticare ogni giorno una poltiglia disgustosa, che gli voltava lo stomaco».⁴¹

In realtà, anche Nino, dopo la guerra si proclama «il re dell'anarchia!», avendo compreso in fondo, che

³⁹ Per la concezione politica e l'idea di società in Manzoni cfr. GUIDO BALDI, *I promessi sposi: progetto di società e mito*, Milano, Mursia, 1985 e DIEGO ELLERO, *Manzoni: la politica, le parole*, Milano, Casa del Manzoni, 2010.

⁴⁰ *I Promessi sposi*, cit., p. 262.

⁴¹ *La Storia*, cit., p. 39.

«la Russia è imperiale come l'America, [...] La loro lite è tutta una moina. Intanto loro due si fanno l'occhietto e si spartiscono il malloppo: tu di là e io di qua; e poi se tu sgarri, famo a chi tira meo l'atomica [...] I Caporioni fra di loro se la intendono e sono tutti compari».⁴²

Anche secondo la scrittrice, in fin dei conti, i «caporioni» sono tutti uguali, accomunati dalla medesima volontà di operare una falsa rivoluzione. Il personaggio anarchico più importante del romanzo è però certamente Davide Segre, alias Carlo Vivaldi, alias Piotr, in cui molti critici hanno visto il portavoce più immediato delle simpatie anarchiche della scrittrice, esposte distesamente proprio nel discorso all'osteria. Egli, infatti, proclama la borghesia il peggior mostro mai prodotto dalla Storia, attaccato indissolubilmente al Potere, artefice dell'amputazione della «coscienza, che è l'onore dell'uomo».⁴³

Il meccanismo storico, che è sempre stato incentrato sul Potere, viene esposto da Davide nel suo discorso e sembra quasi di sentire la voce della scrittrice stessa:

«Questi ultimi anni [...] sono stati la peggiore oscenità di tutta la Storia. La Storia, si capisce, è tutta un'oscenità fino dal principio, però anni osceni come questi non ce n'erano mai stati. *Lo scandalo* – così dice il proclama – è *necessario, però infelice chi ne è la causa!* [...] di fronte a questa oscenità decisiva della Storia, ai testimoni si aprivano due scelte: o la malattia definitiva, ossia farsi complici definitivi dello scandalo, oppure la salute definitiva – perché proprio dallo spettacolo dell'estrema oscenità si poteva ancora imparare l'amore puro».⁴⁴

Sempre nello stesso saggio, Morante afferma che «l'onore dell'uomo è *la libertà dello spirito*». Questa espressione non è da intendersi in senso mistico e trascendente, come qualcosa di astratto, bensì «la realtà integra, propria e naturale dell'uomo». La libertà di spirito si manifesta nella bellezza e nell'etica, esprimendone la convergenza. Infatti, «nessuna cosa può essere bella se è un'espressione della servitù dello spirito, ossia un'affermazione del Potere. E viceversa».⁴⁵ Sono belle e morali le opere che appartengono a tutte le classi della società, che sono espressione della libertà di spirito; esse negano il Potere e la divisione in classi, che è una delle «presunzioni aberranti» del Potere stesso.⁴⁶ Esso nega l'espressione e il godimento della libertà di spirito di tutti gli uomini, sia oppressi che oppressori; mentre ogni uomo ha il diritto, e allo stesso tempo anche il dovere, di affermarlo per sé e per gli altri. La responsabilità individuale è fondamentale, in qualsiasi contesto si svolga.⁴⁷ «L'uomo che (coi mezzi e

⁴² *Ivi*, p. 403.

⁴³ *Ivi*, p. 575.

⁴⁴ *Ivi*, p. 584.

⁴⁵ E. MORANTE, *Piccolo Manifesto dei Comunisti*, cit., p. 8.

⁴⁶ «Così per esempio il Discorso sulla montagna, o i Dialoghi di Platone, o il Manifesto di Marx-Engels, o i Saggi di Einstein sono *belli*; allo stesso modo che sono *morali* l'Iliade di Omero, o gli Autoritratti di Rembrandt, o le Madonne di Bellini, o le poesie di Rimbaud», *ivi*, p. 8.

⁴⁷ Al punto 10 del *Manifesto*, viene infatti riportato: «In una società fondata sul Potere (come TUTTE le società finora esistite e oggi esistenti) un rivoluzionario non può fare altro che porsi (foss'anche solo) contro il Potere, affermando (coi mezzi e dentro i limiti personali, naturali e storici che gli sono concessi) la libertà dello spirito dovuta a tutti e a ciascuno. E questo, è suo diritto e dovere di farlo a qualunque costo: anche, in ultima istanza, a costo di creparci. È quanto hanno fatto Cristo, Socrate, Giovanna D'Arco, Mozart, Cechov, Giordano Bruno, Simone Weil, Marx, Che Guevara, ecc. ecc. ecc. È quanto fa un bracciante che si rifiuta a un sopruso, un ragazzino che si nega a un insegnamento degradato, un insegnante idem, un fabbro che fabbrica un chiodo quadripunte contro gli automezzi nazisti, un operaio che sciopera per opporsi allo sfruttamento, ecc. ecc. ecc. Simili opere, o azioni, nell'affermare, ciascuna coi propri mezzi, la libertà dello spirito contro il disonore dell'uomo, sono tutte allo stesso titolo belle e morali. E per definizione, esse non sono distinzione e proprietà di una classe, ma dell'uomo assolutamente in quanto tale», *ivi*, pp. 11-12.

dentro i limiti personali, naturali e storici che gli sono concessi) afferma la libertà dello spirito contro il Potere, e dunque anche contro le false rivoluzioni, compie la vera Lunga Marcia, anche se rimane chiuso tutta la vita dentro un carcere»,⁴⁸ come per esempio fece Gramsci, dice la scrittrice.

Viene sottolineata la grande distinzione tra una vera rivoluzione e una falsa rivoluzione. Molte rivoluzioni sono state compiute nella Storia, ma non hanno comportato alcuna libertà di spirito, anzi hanno ristabilito il Potere, in qualunque forma esso torni a manifestarsi. È il caso di Maometto, Hitler, Mussolini e Stalin: essi hanno portato avanti false promesse «di una liberazione “mistica” e postrema», e si sono rivelati schiavi del Potere, e in più sfruttatori e truffatori. Di queste false rivoluzioni e dei loro condottieri si parla anche ne *La Storia*. I responsabili non vengono solo accusati, come già faceva Manzoni, per le loro colpe, che egli rigorosamente dimostrava, ma vengono ritratti con una ironia e una crudezza che smascherano ogni finzione, ogni falsa promessa, ogni tentativo di indottrinamento del popolo e fanno emergere nettamente la loro debolezza, ipocrisia, menzogna. Mussolini, per esempio, viene definito dalla voce narrante:

«arrivista mediocre, e “impasto di tutti i detriti” della peggiore Italia: il quale, dopo aver tentato il proprio lancio sotto l’insegna del socialismo, ha trovato più vantaggioso di passare a quella contraria dei poteri in sede (i padroni, il re, e successivamente anche il papa). [...] egli ha fondato i suoi *fasci* (d’onde *fascismo*), consorzio di vassalli e sicari della *rivoluzione borghese*».⁴⁹

Anche Stalin, tuttavia, non viene risparmiato:

«la *dittatura del proletariato*, prevista da Marx, dopo essersi ridotta a dittatura gerarchica di un partito, si degraderà a dittatura personale del solo Stalin [...] assunto ormai, lui pure [come Mussolini e Hitler] a “idolo di massa” [...] dà inizio alla “Grande Purga”, con la progressiva eliminazione fisica dei vecchi rivoluzionari del Partito e dell’Esercito».⁵⁰

Manzoni certo è contrario alle rivoluzioni dal basso, così come ad ogni forma di anarchismo, ma, del resto, non si può certo rimproverargli, come molti hanno fatto, di essere stato un reazionario, un antidemocratico; questa considerazione non trova concreto fondamento, infatti,

«La responsabilità prima dunque, al contrario di quanto viene spesso detto sul punto di vista manzoniano, non è tanto della massa del popolo quanto dei governanti demagoghi e di quei caporioni di sommossa che emergono sempre in occasioni del genere, e finiscono col portare il popolo a delle enormità, talune volte per demagogia e ignoranza propria, tal’altre per un preciso e maligno disegno».⁵¹

La folla si presenta piuttosto come strumento ignaro e potenzialmente violento nelle mani di questi personaggi, responsabili del dilagare di un furore incontrollato. Le descrizioni della folla sono particolarmente attente, ne esaminano la psicologia, i comportamenti e anche la composizione, fatta di

⁴⁸ *Ivi*, p. 13.

⁴⁹ *La Storia*, cit., p. 9.

⁵⁰ *Ivi*, pp. 9-10.

⁵¹ F. SUTNER, *I Promessi Sposi, un’idea di romanzo*, cit., p. 105.

molteplici personalità: i facinorosi, i furbi, gli illusi, gli indecisi, i moderati come Renzo stesso.⁵² Lo scrittore non è certo ostile al popolo, come dimostra la scelta narrativa degli umili come protagonisti e la sua denuncia del malgoverno e dei soprusi ai danni dei deboli. Il suo romanzo è innovativo e avanzato da questo punto di vista per l'epoca storica nella quale fu composto.⁵³ Renzo stesso, entrando a Milano e rendendosi conto di essere in una città in rivolta, subito d'istinto si schiera col popolo, anche in virtù dei soprusi che ha subito ad opera di potenti. Non per questo, lo si può considerare privo di buon senso, anzi in alcuni punti egli esprime un giudizio sugli eventi che manifesta il pensiero dell'autore. Per esempio, guardando il forno delle grucce dopo l'assalto, constata «Questa poi non è una bella cosa [...] se concian così tutti i forni, dove voglion fare il pane? Ne' pozzi?».⁵⁴

È necessario comunque sottolineare come le vicende personali di Manzoni abbiano pesato molto sulla sua considerazione della folla e sugli umori negativi nei confronti delle sommosse popolari. Lo scrittore fu affetto per tutta la vita da disturbi nervosi, la cui prima forte manifestazione pare risalire proprio ad un momento di grande fermento popolare: il 2 aprile 1810, Manzoni perde di vista la moglie Enrichetta Blondel in mezzo all'enorme folla di parigini che festeggia il secondo matrimonio di Napoleone. Sembra che la sua agorafobia sia nata proprio in questa occasione, che fu per lo scrittore fonte di grande angoscia, alleviata solo dall'ingresso nella chiesa di San Rocco, considerato tra l'altro l'inizio emblematico di quella conversione che segna un confine nella vita e nell'arte di Manzoni. Il soffocante abbraccio di folla sperimentato in quell'occasione è all'origine di quella avversione per le presenze collettive, che si nota anche nelle descrizioni del romanzo.

⁵² «Ne' tumulti popolari c'è sempre un certo numero d'uomini che, o per un riscaldamento di passione o per una persuasione fanatica, o per un disegno scellerato, o per un maledetto gusto del soqquadro, fanno di tutto per ispingere le cose al peggio; propongono o promovono i più spietati consigli, soffian nel fuoco ogni volta che principia a illanguidire: non è mai troppo per costoro; non vorrebbero che il tumulto avesse né fine né misura. Ma per contrappeso, c'è sempre anche un certo numero d'altri uomini che, con pari ardore e con insistenza pari, s'adoprono per produr l'effetto contrario: taluni mossi da amicizia o da parzialità per le persone minacciate; altri senz'altro impulso che d'un pio e spontaneo orrore del sangue e de' fatti atroci. Il cielo li benedica. [...] Chi forma poi la massa, e quasi il materiale del tumulto, è un miscuglio accidentale d'uomini che più o meno, per gradazioni indefinite, tengon dell'uno e dell'altro estremo», *I Promessi sposi*, cit. p. 251.

In particolare, Manzoni spesso mette in rilievo la presenza di componenti estremiste all'interno della folla, che auspicano e fomentano tensioni: «Tra tanti appassionati, c'eran pure alcuni più di sangue freddo, i quali stavano osservando con molto piacere, che l'acqua s'andava intorbidando; e s'ingegnavano d'intorbidarla di più, con que' ragionamenti, e con quelle storie che i furbi sanno comporre, e che gli animi alterati sanno credere; e si proponevano di non lasciarla posare quell'acqua, senza farci un po' di pesca», *ivi*, p. 235.

Alla fine del tumulto, essi malvolentieri abbandonano il luogo dove si è consumato: «Accosto a quella [casa del vicario] stava ancor condensato il fondaccio, per dir così, del tumulto; un branco di birboni, che malcontenti d'una fine così fredda e così imperfetta d'un così grand'apparato, parte brontolavano, parte bestemmiavano, parte tenevan consiglio, per vedere se qualche cosa si potesse ancora intraprendere; e, come per provare, andavano urtacchiando e pigiando quella povera porta, ch'era stata di nuovo appuntellata alla meglio», *ivi*, p. 260.

⁵³ Infatti, si noti che Manzoni stesso, nel *Fermo e Lucia*, non attribuisce al popolo la responsabilità per il tumulto di San Martino: «Cessi il cielo che alcuno rinfacci ostilmente l'ignoranza ad un popolo che non ha mai avuto maestri né ozio, l'irritazione fanatica ad un popolo che non trova pane col suo lavoro», A. MANZONI, *Fermo e Lucia*, cit., p. 194.

⁵⁴ *I Promessi sposi*, cit., p. 241.

Salvatore Nigro,⁵⁵ nello scritto *La funesta docilità*, tratta di un episodio che sembra avere avuto un notevole influsso sulla concezione manzoniana della folla e anche deve aver funto da spunto per la rivolta popolare contro il vicario di provvisione. Si tratta dei tumulti che avevano seguito a Milano la ribellione antinapoleonica nel 1814, nei quali un gruppo di facinorosi aveva approfittato della situazione per assassinare brutalmente il ministro napoleonico delle finanze Giuseppe Prina; Manzoni racconta l'episodio in una lettera al Fauriel.⁵⁶ Lo scrittore ha assistito dalle finestre della sua casa, affacciate su piazza Belgioioso, alla folla che si dirigeva verso la Scala con l'intenzione di assassinare il ministro. Nella lettera, Manzoni non imputa la violenza ai rivoltosi in generale, le cui finalità lui stesso condivideva, ma a una piccola parte di essi, ovvero coloro che sfruttano queste occasioni per dare sfogo a incontrollati fenomeni di violenza. Questi personaggi sono presenti anche tra la folla inferocita che si reca presso il palazzo del vicario di provvisione, e sono le voci alle quali Renzo stesso si oppone. Secondo lo scrittore, questi violenti, fautori del terribile omicidio, non condividono nulla con la maggioranza del popolo milanese che si batte per la giusta causa dell'indipendenza e dell'unità del nostro Paese, causa senz'altro nobile secondo Manzoni. Egli non prese parte a questi tumulti, ma non cercò nemmeno di intervenire contro quelle atrocità, come pure avrebbe potuto tentare di fare. La sua scelta «onesta», ovvero l'astensione dall'evento, veniva inizialmente giustificata nelle pagine del *Fermo e Lucia*; successivamente però, lo scrittore fu colto da una profonda inquietudine verso quel suo comportamento e negli *Sposi Promessi* cancella questa opzione, nella convinzione che chi non fa nulla è indirettamente complice della violenza.

⁵⁵ SALVATORE NIGRO, *La funesta docilità*, Palermo, Sellerio, 2018. Nello scritto si riferisce come Sciascia si sia occupato della questione Manzoni-Prina. Egli cercava nei *Promessi sposi* la traccia di un rimorso di Manzoni per la sua mancata partecipazione attiva in favore del ministro. In particolare, riteneva centrale interrogare una frase del capitolo XIII: «quella funesta docilità degli animi appassionati all'affermare appassionato di molti». L'«onesta» astensione di Manzoni nascondeva una «docilità» pernicioso che non si oppone, ma anzi contribuì a consentire le atrocità commesse in quell'occasione. Secondo Nigro, invece, il passo in cui Manzoni avrebbe espresso il suo rammarico per quello spietato omicidio è da individuarsi nel capitolo XXXIV dei *Promessi sposi*. Lo scrittore avrebbe in un certo senso riscattato la morte del Prina attraverso la figura di Renzo, il quale, nella Milano appestata, riesce a sfuggire alla folla che lo scambia per untore. Infatti, le strade che Renzo percorre sono le medesime che hanno visto svolgersi la vicenda del Prina, proprio vicino alla casa dello scrittore. «Manzoni, nella Quarantana, salva il Prina in figura, attraverso Renzo. Anzi, con ironia e sofferza autoironia, tra compunzione e risarcimento, lo fa salvare dai burocrati del Male e non dalla “gente onesta”, (che per il Prina, a suo tempo, nulla aveva fatto). [...] Manzoni non aveva allontanato l'atrocità del ricordo. [...] aveva tenuto chiuso dentro di sé quel brano di storia insanabile che, tormentoso, reclamava di essere tradotto, per via letteraria, in una diversa e liberatoria vicenda di salvezza», *La funesta docilità*, cit., p. 123.

⁵⁶ Nella lettera al Fauriel del 24 aprile 1814, Manzoni riferisce: «Mio cugino vi racconterà la rivoluzione che abbiamo avuto qui. È stata unanime e oserei chiamarla saggia e pura, benché si sia sfortunatamente macchiata di un assassinio; è certo infatti che coloro che hanno fatto la rivoluzione (e si tratta della parte più grande e migliore della città) non vi sono stati implicati; nulla è più lontano dal loro carattere. C'è chi ha approfittato del movimento popolare, per volgerlo contro un uomo gravato dal pubblico odio, il Ministro delle finanze, che è stato massacrato malgrado gli sforzi che molti hanno fatto per liberarlo. Sapete d'altronde che il popolo è dappertutto un buon giurato e un cattivo giudice; credetemi che i galantuomini sono stati rattristati da questa circostanza. La nostra casa è situata molto vicino a quella dove egli abitava, cosicché abbiamo udito per qualche ora le grida di coloro che lo cercavano, e questo ha tenuto mia madre e mia moglie in angosce crudeli, anche perché erano persuase che non si sarebbero fermati a quel punto. E in realtà alcuni male intenzionati volevano approfittare di questa situazione temporanea di anarchia per prolungarla, ma la guardia civica ha saputo fermarli con un coraggio, una prudenza, uno zelo molto lodevoli», A. MANZONI, *Lettere sui Promessi Sposi*, cit., pp. 6-7. Per la redazione originale della lettera in francese: ID., *Carteggio Alessandro Manzoni-Claude Fauriel*, cit., pp. 189-190.

Nello studio comparativo incompiuto *La rivoluzione francese del 1789 e la rivoluzione italiana del 1859*,⁵⁷ si trovano ribadite le sue convinzioni sulla folla. La Rivoluzione francese è un evento per il quale lo scrittore ha sempre nutrito molto interesse, anche perché fu il grande mito della sua adolescenza, e il ricordo di quell'evento era ancora vivo quando Manzoni aveva raggiunto la madre a Parigi. Il testo, tuttavia, è una vera e propria demitizzazione di quell'episodio. La rivoluzione, così come si è svolta, non può essere giustificata; la folla si è fatta adulare dalla retorica di alcuni capi facinorosi che promettevano libertà, ma che in realtà hanno finito per instaurare un governo dominato dalla violenza e dall'anarchia, sopprimendo ogni tipo di iniziativa personale.⁵⁸ La disponibilità della folla a lasciarsi trascinare facilmente dalla violenza di istrioni e agitatori di professione è molto pericolosa, e tanto più grave e preoccupante quanto più nobili e giuste sono le ragioni della sommossa. Sebbene il fine, ovvero l'ottenimento di un governo più democratico e l'abolizione della monarchia assoluta francese, sia legittimo e condivisibile, questo non giustifica le atrocità commesse, e per questo Manzoni manifesta tutto l'orrore per la folla impazzita che si muove per le strade di Parigi e verso i palazzi del potere. Nel saggio parla di «una masnada di donne raccolte nelle strade di Parigi, accompagnate da luridi e feroci ribaldi»,⁵⁹ di «una ciurma più grossa e più malvagia, armata di sciabole, di picche, di coltelli, di falci, di strumenti di diverse arti, preceduta da insegne schifose e atroci»,⁶⁰ o di «una turba avventizia d'uomini, non solo privi di ogni titolo a ciò [a giudicare], ma dei più indegni e incapaci di averne alcuno! D'uomini, tra i quali il fanatismo sincero era la passione meno iniqua e meno implacabile». ⁶¹ Tuttavia, anche in questo caso, l'orrore verso gli episodi di violenza e il quadro fosco offerto non riguardano tanto la generalità della popolazione, ma cospicue minoranze di rivoltosi. Tantopiù, il sentimento di repulsione dovette essere fomentato nella seconda metà del secolo, dopo che, nei moti rivoluzionari del 1848, le prime bandiere rosse del socialismo erano sventolate sulle

⁵⁷ A. MANZONI, *La rivoluzione francese del 1789 e la rivoluzione italiana del 1859. Saggio comparativo* in ID., *La rivoluzione francese del 1789 e la rivoluzione italiana del 1859, Dell'indipendenza dell'Italia*, introduzione, cronologia e regesto di Giovanni Bognetti, testi a cura di Luca Danzi, Milano, Centro nazionale studi manzoniani, 2000. Manzoni scrisse solo l'Introduzione e la prima parte, dedicata alla Rivoluzione francese. È un'opera alla quale lavorò a più riprese negli ultimi anni, senza riuscire a completarla. La lettura in parallelo dei due eventi storici doveva concludere affermando la legittimità del Risorgimento e la illegittimità della rivoluzione. Il primo era nato dal radunarsi di un re e del suo popolo per la giusta causa dell'unità nazionale, mentre la rivoluzione in Francia aveva violentemente distrutto un governo e il suo sovrano, per instaurarne uno più spietato e autoritario.

⁵⁸ «Crediamo che, senza timore di esser contraddetti da chi abbia una qualche cognizione di quei tempi, si possa dire che la libertà individuale promessa dalla Rivoluzione, non esistesse in fatto sotto nessuno di quei governi», *ivi*, p. 136.

⁵⁹ *Ivi*, p. 68.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ivi*, p. 140. Cfr. D. ELLERO, *Manzoni: la politica e le parole*, op. cit. Nello studio viene compiuta una puntuale analisi sui termini usati da Manzoni in diversi suoi scritti, compreso il saggio *La rivoluzione francese del 1789 e la rivoluzione italiana del 1859*. Si riscontra che: «Il vocabolo più usato da Manzoni nel *Saggio* per riferirsi ai rivoluzionari è *moltitudine* (37 occorrenze) e come logica conseguenza del giudizio espresso sugli eventi narrati, il lessema è impiegato quasi esclusivamente in un'accezione molto negativa», *ivi*, p. 165. Per esempio, Manzoni parla della folla del Palais Royal, «illegale» e «autocrata», come di «una moltitudine che concorreva nel giardino interno di quel palazzo appartenente al duca d'Orleans (e per ciò, immune dalla polizia), per sentire e per sparger notizie, per parlare o schiamazzare sugli affari pubblici, per acclamare uno come padre della patria, e denunziare un altro come aristocratico, o come traditore, per ascoltare oratori, o energumeni o furbi, o l'uno e l'altro insieme, che davano spinta e indirizzo a tutto quel corpo informe», A. MANZONI, *La rivoluzione francese del 1789 e la rivoluzione italiana del 1859*, cit., p. 85. La seconda parola più usata per indicare i rivoltosi è *folla* (28 occorrenze), con la stessa accezione negativa, seguita da *turba* (14 occorrenze). Anche le altre forme impiegate denotano un certo giudizio spregiativo nei confronti del popolo: *banda*, *branco*, *ciurma*, *combriccola*, *masnada*, *massa*, *orda*, come negli esempi riportati nel testo.

barricate di Parigi, e certo Manzoni e i liberali borghesi come lui, erano spaventati dall'ipotesi di una rivoluzione sociale di tipo marxista.

I due episodi romanzeschi presi in considerazione, il tumulto popolare e i discorsi politico-sociali, si rivelano quindi manifestazioni delle concezioni di Morante e Manzoni sulla Storia in generale, che essi esprimono tramite le esperienze e le parole dei propri personaggi. Non vi è dubbio sul riferimento morantiano ai *Promessi sposi*, ma allo stesso tempo bisogna riconoscere che si tratta di un recupero consapevole ma libero di questo modello. Libero perché questi riferimenti vengono rielaborati dalla scrittrice per adattarli alla propria visione del mondo, totalmente novecentesca e certo molto distante dal legalismo riformistico di Manzoni. Si può affermare che:

«alle preoccupazioni legalitarie del Manzoni connesse con la sua ideologia moderata [...] la Morante sostituisce una voluta trasgressività, da cui, per esempio, il suo netto parteggiare per Ida e per le altre donne romane che assalgono la camionetta tedesca carica di farina in un episodio che ribalta completamente il pur ricordato episodio manzoniano dell'assalto ai forni».⁶²

La ripresa quindi è sempre attuata in chiave di capovolgimento, di rovesciamento del modello manzoniano, avvicinandolo al gusto e alle esigenze della contemporaneità. Tuttavia, lo si è accennato, Manzoni non va considerato un reazionario, come spesso veniva raffigurato anche all'epoca de *La Storia*: lo scrittore infatti fu, certo coi suoi limiti, una delle personalità più aperte e progressiste tra la nobiltà milanese del suo tempo, ma ovviamente non è possibile considerarlo un autore popolare nel significato odierno. Si tratta pur sempre di un aristocratico nato prima della Rivoluzione francese e sarebbe del tutto impensabile da parte sua auspicare una totale abolizione del potere e delle istituzioni, tanto più nel secondo Ottocento, in cui il socialismo e l'anarchismo iniziavano a sorvolare come spettri sull'Europa, minacciando la borghesia liberale con un'imminente e grande rivoluzione.

⁶² G. BERNABÒ, *Come leggere «La Storia» di Elsa Morante*, cit., p. 44.

Capitolo IX: Un'estrema possibilità di salvezza

I Promessi sposi vengono considerati la *summa* del pensiero di Manzoni, una sintesi delle sue convinzioni sull'uomo, sulla vita, sulla storia. I valori prediletti dall'autore sono frequentemente esplicitati dalla voce narrante, tramite costanti considerazioni e con l'impiego di uno sguardo ironico, che accompagna i personaggi lungo le rispettive vicende. La scelta degli episodi storici e d'invenzione è funzionale all'espressione di virtù e vizi ai quali si vuole dare risalto, letti sempre alla luce degli ideali cristiani di carità e di operosità attiva verso il prossimo, nella consapevolezza che le opere di bene saranno sempre ricompensate, anche se non in questo mondo. Anche *La Storia* rappresenta per Elsa Morante l'occasione di fare il punto su molti temi sui quali si era concentrata la sua riflessione negli ultimi tempi, a partire dalla fine degli anni Cinquanta, con la stesura di quello scritto che avrebbe dovuto intitolarsi, emblematicamente, *Senza i conforti della religione*, e che non porterà mai a termine. La meditazione sulla divinità, sulla trascendenza e sul rapporto degli uomini tra di loro e con un'entità superiore è sviluppata in entrambi i romanzi. In essi si può intravedere un tentativo di risposta degli autori all'eterna ricerca della felicità. È possibile, anche in un mondo dominato dal male, trovare una via di salvezza, un mezzo per alleviare le pene e i travagli della vita quotidiana e avvicinarsi ad una qualche consolazione?

Molti intellettuali e critici tra gli anni Sessanta e Settanta hanno riconosciuto in questi romanzi una sorta di «elegia della rassegnazione».¹ I detrattori de *La Storia* hanno rimproverato all'autrice soprattutto la mancanza di un qualsiasi messaggio di lotta: il libro non era marxista, né genericamente rivoluzionario e non si faceva portavoce neanche di un impegno di lotta civile per l'avanzamento della società. Tanta parte della cultura marxista di quegli anni accusava per lo stesso motivo anche Manzoni: per esempio, Moravia nell'*Introduzione* ai *Promessi sposi* del 1960 aveva criticato quello che definiva il «realismo cattolico» del romanzo, un'opera che ambiva a diffondere l'ideologia delle classi dominanti, facendosi portavoce di un conservatorismo sociale e politico. Entrambi i romanzi si presentavano a una parte del mondo culturale come reazionari, predicatori di una sorta di inerme tolleranza della Storia e del destino, sia in nome della morale cristiana (Manzoni) o semplicemente di una totale sfiducia nelle possibilità di cambiamento (Morante). Infatti, una delle ragioni per le quali il romanzo morantiano fu accostato alla figura di Manzoni è stata proprio questo senso di rassegnazione che sembrava trapelare dalle sue pagine, come se *La Storia* fosse un romanzo scritto in difesa dell'ideologia borghese, perfettamente funzionale agli interessi della classe egemone, volto a indurre i lettori ad una passiva accettazione del proprio destino, nella consapevolezza dell'impossibilità di alcuna rivoluzione.

¹ N. BALESTRINI, E. RASY, L. PAOLOZZI, U. SILVA, *Contro il «romanzone» della Morante*, anche in A. BORGHESI, *L'anno della Storia*, cit., pp. 400-401.

In realtà, se esiste un punto che accomuna i due autori è proprio il ripudio di questo tipo di remissività. Al contrario, entrambi attribuiscono enorme rilievo alla responsabilità individuale. L'invito è quello a liberarsi dai condizionamenti, dalla dubbia moralità, dalle ingiuste convinzioni di un'epoca, per assumere una propria personale visione del mondo, che sappia discriminare ciò che veramente ha valore e per il quale vale la pena di lottare. Elsa Morante nel *Piccolo Manifesto* afferma che l'impegno del singolo nel combattere contro le false rivoluzioni ed affermare la libertà dello spirito è un dovere dell'uomo ed è sempre importante, in qualunque luogo si svolga; anche i piccoli sforzi per svelare i vuoti moralismi della borghesia contemporanea e del Potere sono pieni di valore. Manzoni, d'altro canto, nella *Storia della colonna infame*² non può perdonare nulla ai giudici milanesi che hanno condannato degli innocenti; la responsabilità è totalmente a loro carico, non dell'arretratezza del sistema giudiziario del Seicento, come aveva sostenuto Pietro Verri nelle *Osservazioni sulla tortura*. Gli uomini devono opporsi a questi condizionamenti degradanti e battersi con il proprio operato contro le ingiustizie e le sopraffazioni a danno della libertà individuale. Entrambi credono che il male sia una presenza insanabile nella storia, poiché connaturato all'essere umano, ma credono anche in chi, con l'azione e il pensiero, rivela al mondo la possibilità di un'esistenza, se non più felice, almeno più autentica e capace di cogliere ciò che di bello e di morale esiste ancora nel mondo, come i veri rivoluzionari di Morante, o gli esempi di carità evangelica di Manzoni.

Osservando il finale dei due romanzi, sembra di scorgere epiloghi di carattere opposto. Nei *Promessi sposi*, molti hanno visto una sorta di idillio conclusivo: Renzo e Lucia finalmente liberi dalle persecuzioni di don Rodrigo possono condurre una vita serena, lontano dai condizionamenti del potere e della storia. Bisogna osservare però che non si tratta di un semplice lieto fine; Manzoni vuole sottolineare come, anche dopo il matrimonio, i due sposi siano soggetti ad altre vicissitudini; di qui l'inserimento delle dicerie del nuovo paese nei confronti di Lucia, che indispettiscono Renzo e costringono i due ad un nuovo trasferimento. La vita degli sposi non sarà sempre lieta e gioiosa, ma, come tutte, sarà attraversata anche da problemi e dispiaceri, più o meno importanti. Non si deve pensare a questo finale come a un idillio vero e proprio,³ anche perché non sarebbe in linea con la poetica di Manzoni.⁴ Lungo tutta la vicenda,

² A. MANZONI, *Storia della colonna infame*, premessa di Giancarlo Vigorelli, a cura di Carla Riccardi, Milano, Centro nazionale studi manzoniani, 2002.

³ Cfr. EZIO RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui «Promessi sposi»*, Torino, Einaudi, 1974 (2000). «Il paradigma della vita "felice e tranquilla" che attende i protagonisti viene ripreso soltanto per essere deformato e neutralizzato, ripetuto in più versioni a cui manca sempre qualcosa, in un seguito beffardo di sfasature, di contrattempi, di misuratissime dissonanze. Don Abbondio intona l'elogio della Provvidenza, ma trova anche che Perpetua "ha fatto uno sproposito a morire". Il marchese risarcisce gli sposi e li vuole al castello, ma il "trionfo" della "salita" termina con due tavole separate, da una parte la "buona gente" e "altrove" il signore in compagnia del parroco. Il mito del paese, della "casa natia" a cui si vuole tornare, viene a patti con la realtà dell'emigrante e con le amarezze dell'integrazione. [...] Tutto in conclusione si sistema per il meglio, nella quiete agiata della famiglia, ma resta sempre l'ombra del "dolore" che è "un po' per tutto", la domanda sul senso profondo dell'esistenza, che mette in crisi il decalogo di Renzo e il conformismo rassicurante dei suoi retorici "ho imparato", *ivi*, p. 220.

⁴ Va notato, tra l'altro, lo scarso interesse di Manzoni per la poesia idillica, il genere letterario classico di poesia pastorale e arcadica, che ambienta brevi componimenti su uno sfondo paesaggistico stereotipato. Allo stesso modo, lo scrittore non amava le manifestazioni poetiche artificiose, che celebrano una fittizia situazione di tranquillità e quiete, proprio perché esse

L'autore ha cercato di caratterizzare con la maggior verosimiglianza possibile i suoi personaggi, perciò sarebbe assurdo che prospettasse per essi una vita priva di qualunque preoccupazione; per lo stesso motivo, non può nemmeno prevedere vicissitudini altrettanto grandi come quelle già trascorse. Si tratta comunque di persone comuni e, nell'idea di Manzoni, la loro esistenza deve essersi svolta in modo non dissimile da quella dei loro pari contemporanei, dimodoché, dice il narratore, «se ve l'avessi a raccontare, vi seccherebbe a morte». In ogni caso, rispetto al *Fermo e Lucia* sono state molto dilatate le pagine finali e, in particolar modo, quegli elementi che attenuano il quadro di felicità piena che si compone davanti ai due sposi. Del resto, sia la concezione religiosa, che la stessa vicenda esistenziale di Manzoni gli impediscono di accettare l'idea di una vita priva di inquietudini e tensioni.⁵

Al contrario, *La Storia* è stato spesso considerato un romanzo pienamente tragico, in primo luogo per le sorti dei suoi protagonisti. È un fatto che nessuno dei personaggi principali sopravvive fino al termine del libro. Esso si conclude proprio con la morte della creatura più innocente di tutta la vicenda, il piccolo Usepe. Anzi, per la precisione, la voce narrante compie un salto temporale di nove anni rispetto a quel drammatico episodio, per tirare le fila anche dell'esistenza di Ida, l'unica a sopravvivere al tempo della storia; morirà nel 1956 in un ospedale psichiatrico. La sorte non è più favorevole agli altri personaggi: Nora probabilmente è colta da un malore e il suo corpo viene trovato sulla battaglia, il partigiano Giuseppe Cucchiarelli viene torturato e ucciso dai tedeschi, Davide si lascia deperire e consumare dal male borghese della droga, la prostituta Santina viene uccisa dal suo sfruttatore Nello D'Angeli, Nino rimane vittima di un incidente stradale, Giovannino muore nella campagna di Russia. Sembra insomma una vera e propria strage: i personaggi sono risucchiati uno dopo l'altro nel gorgo della morte. Non si tratta tuttavia di una mania sadica della scrittrice, come pure è stato detto dai detrattori del romanzo, ma piuttosto il suo si configura come un atto di pietà materna e compassionevole, che vuole preservare quegli innocenti dalle brutture della Storia e quindi, in un certo senso, salvarli. Le morti nel romanzo assumono molteplici significati: innanzitutto, sono una denuncia dello scandalo della Storia; questo è particolarmente evidente nelle morti più legate a contingenze storiche, come quelle di Giovannino, Giuseppe Cucchiarelli, Mariulina, la famiglia di Davide. Si tratta di morti violente, provocate in primo luogo dalla guerra e dalle armi, che rappresentano i milioni di altri morti causati da quel tragico evento bellico. La morte si rivela però anche come una sorta di liberazione, finalmente, dall'irrealtà. Come riportato sopra, Davide stesso, nel discorso all'osteria, afferma che ci sono due modi di rapportarsi alla Storia: «ai testimoni si aprivano due scelte: o la malattia definitiva, ossia farsi complici definitivi dello scandalo, oppure la salute definitiva

non sono in linea con l'intento realistico di cui l'arte deve farsi carico. La continua ricerca della verosimiglianza storica e umana ha condotto Manzoni fino al genere del romanzo, e successivamente anche al rinnegamento della sua componente inventiva, per prediligere il puro racconto storiografico.

⁵ Infatti, esplicita: «l'uomo, fin che sta in questo mondo, è un infermo che si trova sur un letto scomodo più o meno, e vede intorno a sé altri letti, ben rifatti al di fuori, piani, a livello: e si figura che ci si deve star benone. Ma se gli riesce di cambiare, appena s'è accomodato nel nuovo, comincia, pigiando, a sentire, qui una lisca che lo punge, lì un bernoccolo che lo preme: siamo in somma, a un di presso, alla storia di prima», *I Promessi sposi*, cit., p. 677.

– perché proprio dallo spettacolo dell'estrema oscenità si poteva ancora imparare l'amore puro». ⁶ Questa seconda soluzione, la «salute definitiva», è quella che Morante ha riservato a molte sue figure. La strage delle creature è un fenomeno inevitabile, dato il meccanismo storico, ma quelle morti si fanno anche espressione di un amore e di una verità, che solo a costo di questo sacrificio si possono raggiungere.

La presenza del male nel romanzo morantiano è devastante; lo scandalo fa sentire tutta la sua forza e si abbatte come una tempesta sulle sue vittime predestinate. La Storia si mostra come la dimensione dell'oscenità e della violenza, nella quale i personaggi morantiani sono inadatti a sopravvivere, proprio perché non riescono ad integrarsi in quella sua logica perversa basata sul Potere e sull'interesse. Il grido delle vittime contro il male che le affligge è ancora più straziante se viene pronunciato in modo sommesso e ingenuo dal bambino Ueseppe, «contro il quale si avventa una volontà anonima feroce e incomprensibile, che è quella della storia; ad essa la vittima non sa opporre altro che l'inerme domanda, “pecché?”», degli innocenti». ⁷ Alla fine, sembra proprio Ueseppe il capro espiatorio dell'intero romanzo, la vittima sacrificale dello scandalo della Storia, e non Davide, che pure l'aveva desiderato, attribuendosi tutto il male del mondo. I «pecché» di Ueseppe vanno distinti dai «perché» comuni dei bambini, che esprimono la curiosità verso ciò che li circonda: i «pecché» di Ueseppe sono come i perché di Giobbe a Dio, ⁸ dell'oppresso che non riconosce il motivo della sua sofferenza. Infatti, dopo un nuovo attacco epilettico, l'ennesimo «insulto» del «*Grande Male*», Ueseppe piangente si rivolge a Ida:

«E con lo stupore di una bestiola, disse in una voce disperata: “A' mà... *pecché?*”. In realtà, questa sua domanda non pareva rivolgersi proprio a Ida là presente: piuttosto a una qualche volontà assente, immane, e inspiegabile. [...] Quella domanda: *pecché?* era diventata una sorta di ritornello, che gli tornava alle labbra fuori tempo e fuori luogo, forse per un movimento involontario [...] Ma per quanto sapesse d'automatismo, questa piccola domanda aveva un suono testardo e lacerante, piuttosto animalesco che umano. Ricordava difatti le voci dei gattini buttati via, degli asini bendati alla macina, dei caprettini caricati sul carro per la festa di Pasqua. Non si è mai saputo se tutti questi pecché innominati e senza risposta arrivino a una qualche destinazione, forse a un orecchio invulnerabile di là dai luoghi». ⁹

Ueseppe, che qui viene mostrato a tutti gli effetti nella sua funzione di capro espiatorio, si interroga non su questioni superficiali, ma sulla grande domanda che da sempre angoscia la specie umana: la ragione del male. Manzoni, nel suo romanzo, fornisce diverse rappresentazioni dell'ingiustizia e della disonestà umana: la prepotenza di don Rodrigo, la crudeltà dell'Innominato, la ferocia di alcuni facinorosi che assaltano i forni, l'interesse dei governanti, la speculazione sulle disgrazie altrui. Altresì, si interroga sul perché del male e dei drammi dell'esistenza, ma arriva ad ammettere il limite della capacità umana di comprendere le ragioni del proprio destino; la risposta non si può certo trovare in questa vita, e l'uomo non riesce a scorgersela da solo: quel mistero è conservato in ben Altra Mente e Altra Sapienza, inaccessibile all'essere umano. L'immagine del male nel romanzo morantiano è condensata nella rappresentazione

⁶ *La Storia*, cit., p. 584.

⁷ C. D'ANGELI, *Leggere Elsa Morante*, cit., p. 8.

⁸ C.-K. JØRGENSEN, *La visione esistenziale nei romanzi di Elsa Morante*, cit., p. 58.

⁹ *La Storia*, cit., p. 500.

finale della Storia, così come compare nella mente «stolida e malcresciuta» di Ida: viene concepita come «le spire multiple di un assassinio interminabile. E oggi l'ultimo assassinato era il suo bastarduccio Usepe. Tutta la Storia e le nazioni della terra s'erano concordate a questo fine: la strage del bambinello Usepe Ramundo».¹⁰ Il dato di fatto, per entrambi gli scrittori, è che il male è sempre presente nella storia, poiché radicato nella natura umana; la questione da affrontare è in che atteggiamento porsi di fronte ad esso, come riuscire a non farsene travolgere.

Si è accennato sopra ad un punto importante riguardo il romanzo morantiano, ovvero la compresenza dell'aspetto comico, accanto a quello tragico. Infatti, se la dimensione drammatica si mostra alquanto marcata, è importante mettere in evidenza anche un'altra prospettiva, non sempre colta, ovvero la vena ironica con la quale le vicende sono presentate in numerose occasioni. Si è notato come se ne accorse, per esempio, Cesare Garboli, rileggendo il romanzo dopo vent'anni:

«Ricordavo un romanzo indignato, ribelle, polemico, ideologico. Non un romanzo ma, come diceva la stessa Morante, stordita dal chiasso e rintanata in casa a curarsi le ferite, un manifesto, “un'azione politica”. La sconsecrazione, la condanna della Storia. Un romanzo di protesta. Un romanzo di dolore e di contrizione, di grande intensità, disperazione, tensione, misericordia, sapienza, bellezza, ma di basso e afflitto regime vitale. Macché. *La Storia* è un romanzo gaio, arioso, e, perché no?, “divertente”, pieno di *humor*».¹¹

Anche Maria Vittoria Vittori sottolinea «il desiderio di grazia e di leggerezza» del romanzo, spesso sottovalutato nella prevalente dimensione di tragicità dell'opera nel suo insieme:

«*La Storia* non è soltanto la rappresentazione di una maternità straziata o il racconto di vite innocenti frantumate dagli ingranaggi del potere; al suo interno risuonano le musiche e le sonorità più disparate, e la scrittrice è sempre molto attenta alla modulazione e alla variazione dei toni, nella consapevolezza che c'è sempre un ambivalente risvolto di umorismo e comicità che si annida nelle situazioni più drammatiche e che la polifonia è la vera voce della vita».¹²

La vena ironica e comica trova spazio, per esempio, nei dialoghi tra Nino e Ida, incapace di tener testa all'irruenza e alla vivacità del figlio, ancor più marcate per il suo uso ostentato del dialetto, o nelle avventure dei due fratelli insieme ai cani Blitz o Bella, negli incontri sociali di Usepe all'interno del popoloso stanzone di Pietralata. Anche di Ida, in realtà, vengono mostrati l'aspetto e i modi comici, da lei certo non voluti, ma che traspaiono in diversi momenti: per esempio, i suoi capelli in disordine sono accostati alla parrucca di un clown. A ben vedere, ci sono molti elementi che riguardano l'ambito circense: Usepe viene paragonato alla figura di Charlot per il suo aspetto buffo¹³ e sembra un acrobata nel suo

¹⁰ *Ivi*, p. 647.

¹¹ C. GARBOLI, *Introduzione*, cit., p. VII.

¹² MARIA VITTORIA VITTORI, *Storia di Usepe*, in LAURA FORTINI, GIULIANA MISSERVILLE, NADIA SETTI (a cura di), *Morante la luminosa*, Roma, Iacobelli, 2015, pp. 104-120; *ivi*, p. 114.

¹³ «Certe dame benefiche avevano lasciato là in offerta ai senzatetto un mucchio d'indumenti usati, dal quale era stato pescato il suo corredo per l'autunno: un paio di pantaloni lunghi a bretelline, che Carulí gli aveva adattato alla vita, ma che per il resto gli sovrabbondavano addosso, da somigliare a quelli di Charlot», *La Storia*, cit., p. 187.

arrampicarsi sulla catasta di banchi scolastici ammassati nello stanzone.¹⁴ Anche i due gerarchi nazi-fascisti sono associati a figure circensi, ma questa volta con intento sarcastico: Mussolini si era alleato a Hitler, «come, nei circhi, il clown s'appaia con l'augusto».¹⁵

La stessa scrittrice riteneva assai importante il riconoscimento di questo aspetto comico del suo romanzo, infatti, in un appunto manoscritto si trova questa interpretazione de *La Storia*:

«Ai suoni abnormi della violenza e dell'orrore che la [riferito alla storia della seconda guerra mondiale] corrono necessariamente dal principio alla fine, rispondono pure di continuo, in questo romanzo, delle voci naturali di comicità e tenerezza chapliniana. E fra i viventi innumerevoli che ne popolano la tragedia ("frustrati", fuggiaschi, soldati, guerriglieri, SS, ebrei, giovani e vecchi, bambini e animali) passa, inconsapevole, ilare e radioso – anche se inosservato – il mistero».¹⁶

Questo mistero di cui parla la scrittrice è proprio il segreto inaccessibile che si trova nella realtà; si intende qui la realtà autentica, che si nasconde dietro la Storia e che la maggior parte degli uomini non è in grado di vedere. Si tratta di una dimensione allegra, come quella che passa davanti agli occhi di Usepe, incantati dallo spettacolo del mondo. Solo pochi sanno percepirla; il privilegio è dato alle anime non corrotte dalla ragione. Di questo argomento, Morante si è occupata nella *Canzone dei F.P. e degli I.M.*, che si colloca nella terza parte del *Mondo salvato dai ragazzini*, uno dei testi che fa da precursore a molte concezioni sviluppate ne *La Storia*. I Felici Pochi sono creature rare, rappresentano un'eccezione rispetto alla maggioranza delle persone, gli Infelici Molti. Si parla di loro come di creature «indescrivibili» e inclassificabili, alle quali è difficile dare delle precise connotazioni; ne sono esistiti in ogni tempo e in ogni luogo, di diverso sesso, lingua, cultura e religione, anche se di norma sono poveri e giovani, perché la *forma mentis* infantile e l'estraneità al profitto sono condizioni più naturalmente predisposte alla felicità. Tra i personaggi storici che la scrittrice annovera ci sono: Spinoza, Gramsci, Simone Weil, Giordano Bruno, Rimbaud, Giovanna d'Arco, Mozart, Giovanni Bellini, Platone e Rembrandt. Essi sono disposti graficamente in uno schema a forma di croce; accanto a ciascun nome si riporta anche come è avvenuta la morte del personaggio medesimo. Gli F.P. possono essere sia belli che brutti, anche se, dice Morante, «pure quando siano volgarmente intesi brutti, / in REALTÀ sono belli; ma la REALTÀ / è di rado visibile alla gente...».¹⁷ La realtà, infatti, quella primigenia e allegra di cui si accennava sopra, passa inosservata normalmente tra la gente comune, tra gli I.M. «troppo affaccendati / a fabbricare trafficare istituire organizzare classificare propagandare».¹⁸ Del resto, la bellezza è un concetto morale per la scrittrice, il bello è ciò che non si pone al servizio del potere e delle ideologie, è la libertà dello spirito,

¹⁴ «per lui quella catasta doveva rappresentare una specie di scogliera avventurosa! Ci s'arrampicava a volo, fino alla cima, balzando e correndo in equilibrio sugli orli più alti come un ballerino sul filo; e d'un tratto saltandone giù senza peso», *ivi*, p. 190.

¹⁵ *Ivi*, p. 368.

¹⁶ SIMONA CIVES, *Elsa Morante «senza i conforti della religione»*, in G. ZAGRA, S. BUTTÒ (a cura di), *Le stanze di Elsa*, cit., pp. 49-65; *ivi*, p. 59.

¹⁷ E. MORANTE, *La canzone degli F.P. e degli I.M. in tre parti*, in EAD., *Opere*, vol. II, cit., p. 137.

¹⁸ *Ivi*, p. 146.

dono degli F.P. L'elemento discriminante tra le due categorie è proprio la felicità. Ma, per assurdit , gli Infelici Molti pensano di essere felici, ritenendo che questa sia una condizione fondamentale; mentre i Felici Pochi sono spesso infelici. Nonostante questo, «l'infelicit  dei Felici Pochi   / pi  felice assai che non la felicit  / degli Infelici Molti!».¹⁹ Infatti, gli F.P., come Usepe, anche nella loro infelice condizione sono allegri; ovunque si trovino, anche in un carcere, in un ghetto, in un campo di concentramento, in Siberia, essi sono sempre allegri.²⁰ «Le sue urla sono allegre / il suo delirio   allegro / il suo sangue   allegro».

Cristo   una delle figure presentate nel testo come modello di F.P. illustre:

«La trave di comune legnaccio / su cui per la virt  sacramentale / del Fariseo (I.M. autorevole) / un giovane Galileo blasfemo/ (F.P. supremo) / ha consumato la sua morte patibolare / nell'aprile dell'anno Trentatr , / s'  bagnata d'una tale freschezza sanguinosa / che in una eterna rivoluzione fantastica / rigemma a tutte le estati! Da millenovecentotrentaquattro / anni / ol ! cresce allegra / come un girasole / allegra allegra ol ! come un albero di girasoli».²¹

La figura storica di Cristo viene presentata come anarchica e rivoluzionaria, non solo in questo passaggio, ma anche nel discorso di Davide e nel *Piccolo Manifesto*. Si rivela esempio luminoso di rivoluzionario in una societ  ancora non pronta per raccogliere il suo messaggio di pace e di amore, tuttavia intento a diffonderlo ad ogni costo, senza lasciarsi corrompere dal male della Storia e senza farsi travolgere dall'interesse personale, dall'ipocrisia, dal falso moralismo.   modello di chi ha scontato fino in fondo la sua colpa, quella di non assimilarsi al meccanismo triste e degradante degli I.M.: «tutti marciar uniti [...] compatti e instupiditi», alienati e miseri, ma certo ordinati ed efficienti. Gli F.P. portano un «allegro disordine» che arreca disturbo alla maggior parte della societ  omologata; cos , essa prepara le «provviste di gas e di corda», per mettere a tacere quelle voci discordanti. Questo coro allegro si pone sempre «contro le vostre [degli I.M.] milizie sevizie immondizie / imprese spese carriere polveriere bandiere / istanze finanze glorie vittorie sciarpe littorie & sedie gestatorie / contro la vostra sana ideologia la vostra brava polizia / ghepe  ghestap  fbi min-cul-pop ovra rapp & compagnia / e tutta la vostra mortuaria litania / ci vale solo quell'unica eterna scaramanzia: / l'allegria / degli F.P.».²²   innegabile, infatti, che gli I.M. siano gli artefici della Storia, coloro che praticano la violenza e la costrizione, ignoranti della libert  regalata all'uomo dalla natura.²³

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Nel testo si elencano diversi luoghi in cui   possibile incontrare gli F.P., tra di essi si scorgono gi  molti ambienti che saranno frequentati dai protagonisti de *La Storia*: si nomina la fabbrica di Simone Weil e di Davide, il bordello di Santina, il ghetto di Vilma, l'ospedale dei matti di Ida, la Siberia di Giovannino, il campo di concentramento della famiglia di Davide e degli ebrei di Roma.

²¹ *Ivi*, pp. 148-149.

²² *Ivi*, p. 155.

²³ «sarebbe invero uno sbaglio madornale / la vostra pretesa di guidare la Storia / senza conoscere almeno qualche primario elemento / di storia naturale!», *ivi*, p. 153.

La *Canzone degli F.P. e degli I.M.* assume una posizione centrale nella raccolta poetica, e si fa portavoce del pensiero morantiano: «solo i Felici Pochi, coloro che hanno conservato lo sguardo puro dell'infanzia, il coraggio della poesia, la forza della santità, possono salvare il mondo»;²⁴ Cristo, il poeta Maiakovskij, lo studente Paolo Rossi, insieme ai dieci esempi di famosi F.P., e a milioni di altri poeti, filosofi, ma anche operai, ragazzini, braccianti, hanno avuto la capacità di porsi nei confronti del mondo con quell'atteggiamento che è naturalmente rivoluzionario, sapendo riconoscere per intero la bruttezza che affligge la società, e comprendendo quanto sia «desolatamente squallidamente miserabilmente / TRISTE» la fonte di felicità degli I.M., sia questa la «Berlinasupermolleggiatafuoriserieultimomodello», la pubblicità della televisione, il grido «alalà» o la costosa pelliccia delle matrone fasciste.

Da queste pagine del *Mondo salvato dai ragazzini* sembra emergere come solo il mito dell'innocenza giovanile possa ancora fungere da via di salvezza per la scrittrice. L'infanzia e la fanciullezza sono certo le stagioni votate più di tutte all'innocenza e alla vitalità, caratteristiche che ne fanno le protagoniste per eccellenza della auspicata vera rivoluzione. I ragazzini, infatti, godono di un privilegio: non sono ancora totalmente inseriti nella Storia, non assuefatti al suo perverso e crudele meccanismo e dunque riescono ancora a vedere la realtà con sguardo puro, senza i condizionamenti del potere. La maggior parte degli adulti, al contrario, è contaminata dall'irrealtà,²⁵ e non coglie più «il paradiso naturale di tutte le persone umane»,²⁶ ovvero, appunto, la realtà visibile agli F.P. Il rischio è di diventare adulti, di essere travolti da quel mondo di irrealtà borghese, che rende tutti falsi felici, soddisfatti per il possesso di oggetti, di persone, di denaro, per l'ottenimento di profitti e di interessi, per il rispetto di valori ipocriti e formali, rischio ancor più pericoloso nella contemporaneità, sopraffatta da questo tipo di illusioni. Tuttavia, anche per gli adulti sembra esserci una possibilità di salvezza, anche se raggiungerla è più arduo e meno spontaneo. Jørgensen, in questo senso, porta l'esempio di un racconto de *Lo scialle andaluso*, intitolato *Donna Amalia*. Il personaggio, una donna di mezza età, conserva quello sguardo puro e ammirato nei confronti del mondo, quella gioia di vivere, che già porta in sé il modo che sarà proprio di Useppe.²⁷ L'unica via di salvezza per gli adulti è saper ritrovare quell'approccio naturale e primigenio alla realtà, come la si vedesse sempre per la prima volta.

²⁴ G. ZAGRA, *La tela favolosa*, cit., p. 70.

²⁵ «Infine, rimane che le sue compagnie più vere lo scrittore le trova poi quasi sempre fra persone di età estremamente giovane, o infantile addirittura. Soltanto loro, difatti, riconoscono e frequentano ancora la realtà. Per legge universale, e peggio che mai nel sistema, la maggioranza degli adulti sono contaminati più o meno dall'irrealtà, e quindi, ostili», E. MORANTE, *Pro o contro la bomba atomica*, cit., p. 1552.

²⁶ *Ivi*, p. 1549.

²⁷ «Il segreto del carattere di donna Amalia stava tutto in ciò: che ella, a differenza della gente comune, non acquistava mai, verso gli aspetti (anche i più consueti) della vita, quell'abitudine da cui nascono l'indifferenza e la noia. Mostrate a un bambino un candelabro acceso: spalancherà gli occhi, agiterà le mani e farà festa come se vedesse una meraviglia della natura. Col tempo, egli s'abituerà alle grazie della vita, e ci vorrà qualcosa di raro per dargli meraviglia e piacere. Non così per donna Amalia; essa rimaneva sempre una novellina, e il mondo, per lei, era un teatro d'Opera sempre aperto, con tutte le luci accese», E. MORANTE, *Lo scialle andaluso*, in EAD., *Opere*, vol. I, cit., p. 1518.

Ad una lettura più attenta, *La Storia* non è un romanzo disperato, e certo Morante non «vende disperazione», come ha detto Rossana Rossanda. Tuttavia, il messaggio di speranza non è palese ed esplicito, ma va ricercato attentamente. Si mostra, nella sua semplicità, al lettore che sappia dare rilievo alle citazioni paratestuali, alle quali la scrittrice attribuisce molta importanza, specie in questo romanzo che ne è singolarmente ricco. In particolare, sono due riferimenti, collocati in apertura e in chiusura del romanzo, a dare un chiaro segnale che una qualche via di fuga dal male del presente è ancora possibile. All'inizio, si è visto come venga riportato un versetto tratto dal Vangelo di Luca (X, 21): «... hai nascosto queste cose ai dotti e ai savi e le hai rivelate ai piccoli... perché così a te piacque». La citazione risponde alla medesima convinzione che anima il *Mondo salvato dai ragazzini*: sono solo i «piccoli», vale a dire i ragazzini, gli idioti, gli analfabeti, gli anarchici, i rivoluzionari (quelli veri) a potersi confrontare con il mistero del reale. Morante li chiama in diversi modi nei suoi scritti, ma ad accomunare tutte queste figure sono l'innocenza e l'indifferenza verso l'irrealtà, proprie anche dei soggetti ai quali idealmente la scrittrice rivolge il romanzo.

Come ultima parola al termine de *La Storia*, si trova una citazione di Gramsci (F.P. e rivoluzionario, secondo l'autrice), tratta dalle *Lettere dal carcere*: «Tutti i semi sono falliti eccettuato uno, che non so cosa sia, ma che probabilmente è un fiore e non un'erbaccia». È significativo che la scrittrice abbia deciso di porre proprio questa citazione al termine del romanzo, come parola finale, posposta anche all'ultima cronaca storica, che arriva fino al presente. È indubbia qui la volontà di sottolineare una possibilità di salvezza, flebile e sospesa nel dubbio («probabilmente»), ma pur sempre esistente. Essa consiste nella fusione totale con la vita e con la realtà, nel saper guardare, come Usepe, al di là delle cose nel loro significato più ordinario. La scrittrice si augura una presa di consapevolezza del male presente, dell'irrealtà della Storia, e che questa consapevolezza, mediata dall'arte e dalla poesia, possa portare ad un rinnovamento generale. Se inizialmente si ammette che «non c'è parola, in nessun linguaggio umano, capace di consolare le cavie che non sanno il perché della loro morte»,²⁸ è anche vero che, se esiste un senso nel dramma del presente, questo è visibile solo ai «piccoli». Il fiore che sembra spuntare tra le erbacce è tutto dedicato a loro, nella speranza che lo sappiano cogliere nella sua preziosità.

Per Manzoni la felicità piena non è raggiungibile in questa vita, ma si potrà realizzare compiutamente solo nella dimensione ultraterrena; non per questo, l'autore invita ad una rassegnata passività nei confronti delle sfide del presente. Il buonsenso e la morale, quella cristiana, insieme all'esperienza raccolta nel tempo, possono portare l'uomo a condurre un'esistenza serena e ad affrontare le inevitabili insidie nel modo migliore, ovvero ricavandone sempre degli insegnamenti per il futuro, proprio come accade ai due promessi sposi. La ragionevolezza, la riflessione logica e ponderata sugli eventi, per Manzoni è funzionale

²⁸ Citazione di un sopravvissuto di Hiroshima, posta all'inizio de *La Storia*.

al benessere sociale, e, accompagnata da un sentimento di misericordia cristiana, aiuta a condurre una vita il più possibile volta al bene, fiduciosi nella felicità eterna, dove le virtù e i meriti di ognuno saranno giustamente riconosciuti. Il valore associato alla razionalità viene ribaltato nel romanzo morantiano: animali, bambini, folli hanno un accesso privilegiato alla felicità, proprio perché non possiedono il senso del giudizio, caratteristico degli adulti e del loro pensiero razionale.²⁹ Per Morante la ragione non è un bene incondizionato, anzi, la cognizione si rivela spesso causa di dolore. I personaggi del romanzo morantiano sono palesemente ignoranti, sia nei riguardi della Storia, come visto in precedenza, sia in relazione alla cultura in generale; sembrano agire senza alcun tipo di riflessione logica alle spalle, né del resto la voce narrante, che pur conosce i loro sogni e le loro paure, ci riferisce invece i loro ragionamenti.³⁰ Si sa che l'unico personaggio razionale nel romanzo è Davide, e questo sembra far sì che più degli altri fallisca miseramente nella sua missione, non solo perché il suo ideale anarchico è irrealizzabile, ma anche perché si ostina a considerare il conoscere come il fine dell'esistenza.³¹ La felicità, invece, va cercata nell'ignoranza dei bambini e degli animali, che conoscono il mistero precluso «ai dotti e ai savi». Infatti, la «FELICITÀ / spesso non pare visibile per la gente comune / che ha nell'occhio la cispia dei troppi fumi / dell'irrealità, che l'infettano. E così corre il detto: / “La felicità non esiste”. / L'IRREALITÀ è l'oppio dei popoli...».³²

Alla possibilità di salvezza, di recupero di una condizione umana autentica, nel romanzo si risponde con l'utopia, che, per sua definizione, non può compiersi nella Storia. È possibile solo per mezzo del sogno, del vaneggiamento e dell'allucinazione. In questi momenti, privi di razionalità, per un attimo si realizza quell'ideale che permette la fusione dell'uomo con tutte le cose: è il caso di Useppe, che, dopo un attacco del suo *Grande Male*, nella «tenda d'alberi» in riva al Tevere finalmente trova una consolazione dal dramma della Storia, proprio nel sogno. Il fiume si trasforma in un grande lago circolare, attorniato da alte colline e alberi tetri, colpiti da una bufera di neve:

«Useppe, nel sogno, non si trovava a riva, ma nell'acqua del fiume-lago. E quest'acqua, sebbene chiusa in cerchio dalle colline, appariva di una grandezza infinita. Era tutta di un colore iridato, quieta e luminosa, e di un dolce, meraviglioso tepore, come fosse attraversata di continuo da sorgenti non viste, che il sole riscaldava. Useppe nuotava in quest'acqua naturalmente, come un pesciolino; e intorno a lui per tutto il tiepido lago emergevano innumeri testoline di altri nuotatori compagni a lui. Costoro, gli erano tutti sconosciuti; ma lui li riconosceva lo

²⁹ «Come tutti sanno, nel gustare questo frutto proibito, l'uomo acquistò la conoscenza del bene e del male, vale a dire la capacità di giudizio. Ma gli altri animali rimasero immuni da simile capacità: è questo il carattere più amabile che distingue gli altri animali dall'uomo; ed è qui che risiede soprattutto la grazia della loro compagnia. Nella quale noi ritroviamo un poco dei piaceri, e del lusso impareggiabile, che ornavano le feste dell'Eden perduto. E ci spaventa pensare quanto amaro sarebbe il nostro esilio se non ci fosse rimasta questa consolazione. Una consolazione non dissimile è pure concessa agli adulti della specie umana durante la primissima infanzia dei loro nati. Ma su questi, purtroppo, ad ogni giorno che passa, sempre più l'albero della scienza del bene e del male stende la sua ombra», E. MORANTE, *Il paradiso terrestre*, cit., p. 1475.

³⁰ È stato detto che i personaggi del romanzo «sono talmente poveri che neppure hanno più il bene dell'intelletto», N. BALESTRINI, E. RASY, L. PAOLOZZI, U. SILVA, *Contro il «romanzone» della Morante*; anche in A. BORGHESI, *L'anno della Storia*, cit., p. 401.

³¹ «?Bisogna CAPIRE! Il fine vitale dell'uomo è: capire. La via diretta della rivoluzione è: capire?», *La Storia*, cit., pp. 613-614.

³² E. MORANTE, *La canzone degli F.P. e degli I.M.*, cit., p. 139.

stesso [...] ma la cosa più straordinaria di questo lago festantissimo era che il cerchio delle colline, massacrato dalla tetra bufera, là dentro si rispecchiava, invece, intatto e beato, nella piena serenità di un'estate al suo principio». ³³

In questo stato di incoscienza, Ueseppe sperimenta la natura non ancora corrotta dalla Storia, nel suo aspetto luminoso, dove tutte le creature viventi hanno la medesima libertà. Si tratta del luogo che custodisce la felicità primigenia, che non trova più spazio nel presente. Presto però si rivela che quel sogno, l'eden di Ueseppe, è certo più vero della Storia: «né si dava alcun dubbio che il lago era vero e autentico; mentre il panorama soprastante era un trucco, qualcosa come le ombre cinesi su un telone. Ciò nel sogno era ovvio, anzi, nell'insieme buffo». ³⁴ La torva bufera rappresenta quindi la violenza della Storia, nella quale, solo nel sogno, è possibile trovare un varco verso l'eden, il luogo utopico in cui si realizza l'armonia con tutte le cose e in cui si rivela palesemente che la Storia è irrealtà, una menzogna inconsistente.

Ida sperimenta questo perdersi in una dolce totalità in diversi momenti; ³⁵ spesso la sensazione si verifica quando la donna viene a contatto con il ghetto e il popolo ebraico, cui sente di appartenere. Una forza misteriosa la attrae sempre verso quel luogo e quella gente. Frequentemente, la voce narrante descrive queste percezioni di Ida, che, con tutta probabilità, sono frutto del «senso del sacro», del quale la maestra ha dono. Alla stazione Tiburtina, per esempio:

«tutto questo misero vocio dei carri la adescava con una dolcezza struggente, per una memoria continua che non le tornava dai tempi, ma da un altro canale: di là stesso dove la ninnavano le canzoncine calabresi di suo padre, o la poesia anonima della notte avanti, o i bacetti che le bisbigliavano carina carina. Era un punto di riposo che la tirava in basso, nella tana promiscua di un'unica famiglia sterminata». ³⁶

La voce narrante introduce il lettore nei più remoti deliri di Ida, assorta nel dormiveglia, in preda al terrore, dopo aver appreso la notizia che gli ebrei di Roma erano stati catturati dalla polizia tedesca. La donna sente un richiamo irresistibile verso il ghetto vuoto, come si trattasse di un luogo fuori dalla Storia, l'unico nel quale non sentirsi giudicata per la sua provenienza e per la sua stirpe, dove riuscire a ricongiungersi con l'unità del tutto:

«le dava riposo l'idea di andarsene con Ueseppe dento il Ghetto, a dormire in uno di quegli appartamenti vuoti. Di nuovo, come in passato, le sue paure contraddittorie rincorrevano alla fine una cometa misteriosa, che la invitava in direzione dei Giudii: promettendole, laggiù in fondo, una stalla materna, calda di respiri animali e di grandi occhi

³³ *La Storia*, cit., pp. 552-553.

³⁴ *Ivi*, p. 553.

³⁵ Un'altra circostanza in cui Ida sperimenta l'assonanza con una dimensione più grande si trova all'inizio del romanzo, mentre subisce la violenza dal soldato tedesco, subito dopo un attacco epilettico. Anche in questo momento, la donna non si trova in uno stato di lucidità, anzi è appena uscita di coscienza a causa di quel suo male: «Essa ritrovava quel senso di compimento e di riposo che aveva già sperimentato da bambina, alla fine di un attacco, quando la riaccoglieva la stanza affettuosa di suo padre e di sua madre; ma quella sua esperienza infantile oggi le si ingrandì, attraverso il dormiveglia, nella sensazione beata di tornare al proprio corpo totale. Quell'altro corpo ingordo, aspro e caldo, che la esplorava al centro della sua dolcezza materna era, in uno, tutte le centomila febbri e freschezze e fami adolescenti che confluivano dalle loro terre gelose a colmare la propria foce ragazza. Era tutti i centomila animali ragazzi, terrestri e vulnerabili, in un ballo pazzo e allegro, che si ripercuoteva fino all'interno dei suoi polmoni e fino alle radici dei suoi capelli, chiamandola in tutte le lingue», *ivi*, p. 70. Ida riscopre qui quella primigenia unità di tutte le cose, quel senso di compiutezza e di pace, che non trova negli affanni e nelle paure che tormentano la sua vita quotidiana.

³⁶ *Ivi*, p. 245.

non giudicanti, solo pietosi. Perfino questi poveri Giudii di tutta Roma, caricati sui camion dai tedeschi, stanotte la salutavano come dei Beati che, all'insaputa loro e degli stessi Tedeschi, si avviavano, per una splendida turlupinatura, verso un regno orientale dove tutti sono bambini, senza coscienza né memoria».³⁷

Anche in questo caso, si tratta di una condizione di semi-incoscienza di Ida, quasi di sogno, nella quale spesso si trova la sua mente. In tali momenti, anche Ida, come Ueseppe, sperimenta una comunione tra gli esseri umani, come in una sorta di paradiso perduto, in cui ancora esiste l'innocenza primigenia. Si noti anche che in questi momenti è sempre presente un accenno al mondo animale, detentore di quel «senso del sacro» che agevola l'accesso alla felicità.

Manzoni, in linea con l'atteggiamento esplicativo e didascalico del suo narratore, dichiara in conclusione al romanzo l'insegnamento morale che la vicenda dei due promessi sposi vuole diffondere. Riferisce il pensiero di entrambi i protagonisti, che, interrogatisi sulle proprie vicissitudini e sul significato che esse potessero avere, concludono: «che i guai vengono bensì spesso, perché ci si è dato cagione; ma che la condotta più cauta e più innocente non basta a tenerli lontani; e che quando vengono, o per colpa o senza colpa, la fiducia in Dio li raddolcisce, e li rende utili per una vita migliore».³⁸ La morale della storia è esposta con una semplicità che, ovviamente, non si trova allo stesso modo nel romanzo morantiano; questo tuttavia non vuol dire che non se ne possa ricavare un messaggio. Manzoni, invece, lo dice chiaramente, senza bisogno di ulteriori spiegazioni: l'invito consiste nella serena accettazione del dolore; questo non può essere evitato, neanche comportandosi secondo i più retti e onesti insegnamenti, come dimostra l'esempio di Lucia. Solo la fede può aiutare a superare i guai con consapevolezza e ad acquisire, come Renzo, dei suggerimenti per «governarsi meglio in avvenire». Egli è il personaggio che certamente ha imparato di più dalle avventure romanzesche:

«“ho imparato,” diceva, “a non mettermi ne' tumulti: ho imparato a non predicare in piazza: ho imparato a guardare con chi parlo: ho imparato a non alzar troppo il gomito: ho imparato a non tenere in mano il martello delle porte, quando c'è lì d'intorno gente che ha la testa calda: ho imparato a non attaccarmi un campanello al piede, prima d'aver pensato quel che possa nascere.” E cent'altre cose»³⁹

legate in particolar modo all'esperienza milanese dei tumulti. La posizione di Renzo è stata interpretata erroneamente, come espressione della mediocre morale piccolo borghese, capace di chiudere gli occhi e non interessarsi a quello che la circonda, pur di evitare seccature. Questa visione non è certo quella manzoniana, che invece ritiene la morale debba essere sempre la principale guida delle azioni umane; la misericordia e la carità sono virtù largamente predicate in questo romanzo, e mal si accorderebbero con quella visione ipocrita; semmai un tale tipo di comportamento, mirante a salvaguardare il proprio interesse e ad evitare i problemi, è quello di don Abbondio, non di Manzoni.⁴⁰ Nonostante la felicità completa non

³⁷ *Ivi*, pp. 238-239.

³⁸ *I Promessi sposi*, cit., p. 679.

³⁹ *Ivi*, p. 678.

⁴⁰ Leonardo Sciascia, in un articolo del 1973, considera i veri vincitori del romanzo manzoniano non i promessi sposi, ma don Abbondio: «Ma il libro è questo: la storia di una violenza contro i poveri e i disarmati che la storia, con la provvidenza che in essa discende, non riesce a riparare. Qualche anno fa, un prete [Cesare Angelini] che sull'opera manzoniana ha scritto pagine

sia raggiungibile in questa vita, l'autore non crede che l'uomo sulla terra debba astenersi dal ricercarla o dal promuovere quei miglioramenti che sono possibili nella vita di tutti; è giusto lottare per ciò che può comportare un avanzamento sociale verso gli ideali cristiani di tolleranza, di uguaglianza e di libertà, senza però illudersi che la giustizia si compia totalmente in questo mondo. Le sue figure di riferimento sono quelle di fra Cristoforo, di Borromeo e degli altri cappuccini che lavorano nel lazzaretto, così come quelle dei patrioti italiani che si battono per la giusta causa dell'indipendenza nazionale.

A dare fondamento alla visione manzoniana del mondo è la fede nella Provvidenza, nei principi del cristianesimo, punto di riferimento e di consolazione nella travagliata interiorità dell'autore; su queste premesse egli fonda la sua idea sulla storia e sulla vita stessa, esposta tramite le vicende dei personaggi. Il romanzo manzoniano non è solo un romanzo storico, un romanzo di formazione e, tanto meno, di avventura, ma riassume il pensiero dello scrittore sull'uomo e sul mondo; si pone come fine proprio un impegno morale, far riflettere i suoi «venticinque lettori» sulle opposte forze del bene e del male che caratterizzano la realtà e che si manifestano soprattutto nelle situazioni più dure e difficili. La fede in un progetto imperscrutabile ma indubbiamente perfetto, che conduce tutte le esistenze al loro destino già predisposto, secondo un disegno divino, è assente nel romanzo morantiano:

«La Morante ha reciso con mano fermissima il cordone tra i destini individuali delle persone e la loro appartenenza a un destino, a un progetto, a uno straccio qualunque di disegno, di provvidenza, di trascendenza storica. I destini delle persone non sono diversi da quelli degli animali, sono come i sogni e gli ebrei deportati: si perdono, finiscono nel niente».⁴¹

Garboli riconosce che il destino dei personaggi è del tutto insignificante, scompare senza lasciare traccia; essi non si interessano alla Storia, la quale, del resto, non si interessa di loro, ma rimane uno scenario lontano e incomprensibile. È vero che la scrittrice non è in grado di riscattare i suoi personaggi, di liberarli dal giogo dell'irrealtà, limitandosi a proteggerli e ad accompagnarli alla morte con quello sguardo pietoso e materno, senza ricondurre questi destini ad alcun disegno. Tuttavia, il desiderio della scrittrice con questo libro è senz'altro quello di condurre a una presa di posizione nei confronti di problemi attuali. A tal proposito, le esistenze dei personaggi non si possono definire insignificanti. Nessun destino romanzesco è insignificante, proprio perché è scritto per essere divulgato; ogni lettore vi leggerà un senso, o anche una sua totale mancanza, ma pur sempre un messaggio, positivo o negativo che sia. Questo

di una certa finezza, si pose la domanda: perché Renzo e Lucia se ne vanno, quando ormai tutto è finito, don Rodrigo morto, l'Innominato quasi santo, il loro matrimonio festosamente celebrato? Ma appunto il fatto che se ne vanno dimostra che tutto non è finito, che tutto può riprodursi. Perché non loro hanno vinto, ma don Abbondio: il vecchio, pavido e cinico prete cattolico, colui che in mezzo al popolo, chiuso nel suo egoismo assoluto, continua a rappresentare la chiesa – non “vaso d'elezione” e nemmeno, come nelle prime pagine Manzoni lo dice, “vaso di terracotta”, ma “vaso di ferro”, lui sì “vaso di ferro” più di don Rodrigo e di ogni altro prepotente, tra quei “vasi di terracotta” che sono i suoi parrochiani. In questo senso... *I Promessi Sposi*, scritto da un fervente cattolico, è il libro della laicità italiana: la più grande, viva inquietante rappresentazione, la più dura e implacabile diagnosi, la più razionalmente pessimistica visione che la storia italiana e il sentire civile degli italiani, l'una e l'altro condizionati e determinati dal cattolicesimo, abbiano mai trovato», LEONARDO SCIASCIA, *Manzoni, una visione pessimistica della storia*, in «Corriere del Ticino», 9 giugno 1973, p. 33; anche in S. NIGRO, *La funesta docilità*, cit., pp. 133-134.

⁴¹ C. GARBOLI, *Introduzione*, cit., pp. XXIII-XXIV.

discorso vale ancor più in un romanzo come *La Storia*, che ha come suo obiettivo quello di rivolgersi ad un ampio pubblico.

Nonostante non sia riscontrabile alcuna fiducia nella Provvidenza manzoniana, non si deve credere per questo che Dio sia assente ne *La Storia*; anzi, si trovano vari accenni alla figura divina e spesso in essi si intravedono riferimenti a poeti e filosofi molto amati da Morante in questi anni, quali Spinoza, Weil e Dante. Per esempio, nei discorsi di Davide e di Ueseppe intorno alla poesia emerge la presenza del divino. Ueseppe è solito «pensare» alcune poesie, che poi finisce per dimenticare in breve tempo, non essendo in grado in alcun modo di scriverle. Così, nello scantinato di Davide, il bambino inventa una serie di diverse poesie da recitare all'amico:

«Le stelle come gli alberi e fruscolano come gli alberi.
Il sole per terra come una manata di catenelle e anelli.
Il sole tutto come tante piume cento piume mila piume.
Il sole su per l'aria come tante scale di palazzi.
La luna come una scala e su in cima s'affaccia Bella che s'annisconne.
Dormite canarini arinchiusi come due rose.
Le 'ttelle come tante rondini che si salutano. E negli alberi.
Il fiume come i belli capelli. E i belli capelli.
I pesci come canarini. E volano via.
E le foie come ali. E volano via.
E il cavallo come una bandiera.
E vola via».⁴²

Davide, il quale in quel giorno si trova in una delle sue giornate *di gala*, quindi in uno stato ancor più alterato rispetto al suo solito, dopo avere ascoltato «con molta serietà e rispetto», risponde a Ueseppe con un'analisi critica vera e propria, perdendosi in esposizioni filosofiche, «quasi ragionasse in sogno con qualche gran Dottore, senza più accorgersi di parlare a due poveri analfabeti»:

«“Le tue poesie parlano tutte di DIO! [...] Tutte le tue poesie [...] sono centrate su un COME... E questi COME, uniti in un coro, vogliono dire: DIO! L'unico Dio reale si riconosce attraverso la somiglianza di tutte le cose. Dovunque si guardi, si scopre un'unica impronta comune. E così, di somiglianza in somiglianza, lungo la scalinata si risale a uno solo. [...] *Dio, ossia la natura*... Per una mente religiosa [...] non c'è oggetto, foss'anche un verme o una paglia, che non renda l'identica testimonianza di DIO!”».⁴³

Ne *La Storia* viene lasciato spazio a Dio, ma lo si rivela come una presenza propria di ciascun animo umano, da identificarsi con la coscienza; è la dimensione immanente che viene portata alla luce, l'esistenza del divino in tutte le creature e in tutte le cose. Chi meglio comprende questo concetto è Davide, mentre chi lo percepisce più direttamente coi sensi è Ueseppe, cantore dell'esistenza divina nella natura. Nel discorso all'osteria, Davide ripete questa idea: nel «mucchio» delle vittime della Storia tutti sono poveri cristi e, nel momento in cui vengono uccisi senza colpa, tornano ad essere bambini senza più differenza né macchia, come il soldato tedesco da lui assassinato. Infatti:

⁴² *La Storia*, cit., p. 523.

⁴³ *Ivi*, pp. 523-524.

«Il termine *cristo*», fece sapere agli astanti, sforzando la voce, «non è un nome o un cognome personale: è un titolo comune, per designare l'uomo che trasmette agli altri la parola di Dio, o della coscienza totale che significa proprio lo stesso. *Quel Cristo* là si nominava, secondo i documenti, Gesù di Nazaret, però altre volte, attraverso i tempi, il cristo si è presentato sotto diversi nomi, di maschio, o di femmina – lui non bada al genere – e di pelle chiara o scura – lui si mette il primo colore che capita – e in oriente e in occidente e in tutti i climi – e ha parlato in tutte le lingue di Babele – sempre tornando a ripetere la stessa parola! Difatti, solo da quella si riconosce il cristo: dalla parola! Che è solo una sempre la stessa: *quella là!*».⁴⁴

Riconoscere la presenza immanente della figura cristologica per Davide equivale a realizzare quella grande rivoluzione anarchica da lui tanto auspicata:

«Non c'è pretesto, per rimandare, perché Cristo non deve scendere dalle stelle, o da un passato e futuro chi sa dove, ma sta qua, adesso, dentro a noi. Pure questa, non è una novità, è cosa risaputa, gridata ai quattro venti: che dentro a ciascuno di noi c'è un Cristo. E dunque, che ci vorrebbe, per la Rivoluzione totale? niente [...] basterebbe riconoscere il Cristo in tutti quanti».⁴⁵

Uno dei problemi che la scrittrice affronta nel romanzo è proprio quello religioso; si tratta di riflessioni sviluppatesi nel corso di parecchi anni, in un percorso che inizia da *Senza i conforti della religione*, e prosegue poi con l'espressione di quelle premesse in chiave poetica nel *Mondo salvato dai ragazzini* e in forma romanzesca ne *La Storia*.⁴⁶ Elsa Morante elabora una sua particolare idea di Cristo; non lo identifica come l'entità trascendente manzoniana, adorata sugli altari delle chiese per millenni dalla devota ipocrisia borghese, quanto come sinonimo della vittima sacrificale della Storia e del Potere, che si incarna da sempre in infinite anime. Ne *La Storia*, Davide afferma: «la creatura umana significa: la coscienza [...] La coscienza è il miracolo di Dio. È Dio!».⁴⁷ Poiché Cristo è stato vittima della Storia, nonché F.P. illustre, la sua presenza si può scorgere in tutti quei Felici Pochi che in ogni tempo e in ogni luogo sono stati sacrificati per cause ingiuste. Per compiere la vera rivoluzione e trovare la strada verso la felicità:

«L'importante sarebbe di rimettersi a cercare. / Un tale / (F.P. anonimo) / che fu dato in pasto alle belve sotto i Cesari perché schiavo / ridato in pasto alle belve sotto i Flavii perché cristiano / sgozzato a Tenochtitlan perché femmina vergine / bruciato vivo dai Papi perché empio maledetto / ribruciato vivo dai Vescovi delle Fiandre perché strega ossessa / fucilato dagli Zar perché rivoluzionario / impiccato da Stalin perché anarchico / rastrellato dai fascisti perché maschio di leva / gassato a Buchenwald perché ebreo / linciato a Dallas perché negro / mangiato dai Cannibali Zulù perché bianco / affogato in una alluvione del Friuli perché friulano / bombardato nel Vietnam

⁴⁴ *Ivi*, p. 590. Continua poi affermando la presenza immanente di Cristo: «lui, se torna, non dirà più parole, perché tanto, quelle che aveva da dire, le ha gridate ai quattro venti. Quando è apparso in Giudea, il popolo non l'ha creduto il vero Dio parlante, perché si presentava come un poveraccio, non con l'uniforme delle autorità. Però se torna, si presenterà ancora più miserabile, nella persona di un lebbroso, di una accattoncella deforme, di un sordomuto, di un bambino idiota. [...] e tu [...] cerchi in cielo: 'ab Cristo, sono duemila anni che aspettiamo il tuo ritorno!' 'Io', risponde lui dalle sue tane, 'non sono MAI partito da voi. Siete voi che ogni giorno mi linciate, o peggio ancora, tirate avanti senza vedermi, come s'io fossi l'ombra di un cadavere putrefatto sotto terra. Io tutti i giorni vi passo vicino mille volte, mi moltiplico per tutti quanti siete, i miei segni riempiono ogni millimetro dell'universo, e voi altri non li riconoscete, pretendete di aspettare chi sa quali altri segni volgari...'», *ivi*, p. 591.

⁴⁵ *Ivi*, pp. 591-592.

⁴⁶ Simona Cives traccia un collegamento tra *Il mondo salvato dai ragazzini*, *Senza i conforti della religione* e *La Storia*; infatti, a legarli non è solo l'omogeneità di molti temi e riflessioni, ma anche lo strumento scrittoriale. Il manoscritto di *Senza i conforti della religione*, parte di quello de *Il mondo salvato dai ragazzini* e la prima redazione de *La Storia* sono stati prodotti su quaderni identici, formato album. Si tratta di un punto non trascurabile per un'autrice che attribuiva importanza anche a questi aspetti materiali; per Elsa Morante la scelta dei supporti scrittori non è mai dettata dalla casualità; «l'aspetto materiale dei manoscritti svolge anzi, nella sua opera, un ruolo assolutamente "paratestuale": le tre opere possono perciò essere ricondotte non solo al medesimo arco temporale, ma anche alla medesima temperie emotiva», S. CIVES, *Elsa Morante «senza i conforti della religione»*, cit., p. 52.

⁴⁷ *La Storia*, cit., p. 569.

perché stava a letto a partorire / schiacciato nei crolli di Agrigento nell'anno 1900 perché / si trovava sul cantone del palazzo a vendere i lupini; / e attualmente vive in incognito contento e felice dentro una grotta in un qualche tibet».48

Per Morante, sulla scia del pensiero di Simone Weil,⁴⁹ filosofa che si è detto esserle particolarmente cara negli anni di composizione de *La Storia*, la strada per la salvezza si trova «nell'unità come luogo del divino, nella non-separazione fra umano e divino: ed è, per Elsa Morante, l'unica possibilità di consolazione, che permette di opporre una prospettiva accettabile al dolore delle separazioni e delle morti».50 La coscienza individuale si rivela essere un rischio, un ostacolo che si oppone al raggiungimento dello stato divino, in quanto stabilisce la separazione. Invece, è solo con il sentimento della totalità e della comunione con tutte le cose che si può assaporare un po' di sollievo, quando il proprio essere non si distingue più dallo spazio esterno, dal passato e dal futuro, ma tutte le dimensioni sono compresenti. La poesia, specie tramite l'uso dell'analogia, come indicato da Simone Weil e applicato da Ueseppe, consente di raggiungere questo stato consolatorio. In tale situazione non esiste più il tempo lineare, superficiale, ma si creano le condizioni per una temporalità diversa, legata alla vita interiore, una temporalità assoluta, che pare connettere i personaggi con un presente e un passato non solo privato, ma collettivo. Per esempio, questa situazione si verifica quando Ueseppe impara a «pensare»: il suo pensare non ha certo a che fare con la razionalità e con la logica, ma consiste proprio nel tessere quell'insieme di relazioni analogiche, che sono poi le sue poesie.⁵¹ La via d'uscita dallo scandalo della Storia in questo romanzo è la capacità, concessa ai Felici Pochi, di svincolarsi dalla propria individualità e di tornare a una condizione libera, che consenta di riconoscersi nella natura e anche negli animali. La poesia è un mezzo privilegiato per compiere questo passo; permette di accedere al mistero della realtà e di riconoscere la presenza immanente di Dio, facendosi portavoce di questo messaggio ad un mondo di alienati che l'ha dimenticato, o forse mai saputo.

Un'immagine di salvezza molto comune in questo romanzo, anch'essa derivata dalla lettura degli scritti di Simone Weil, è quella del volo. Viene impiegata, per esempio, da una vecchia contadina di Mandela, che Ida e Ueseppe incontrano all'osteria di Remo dopo il bombardamento di San Lorenzo, nel quale è

⁴⁸ E. MORANTE, *La canzone degli F.P e degli I.M.*, cit., pp. 158-159.

⁴⁹ Cfr. C. D'ANGELI, *Leggere Elsa Morante*, op. cit.; in particolare il capitolo terzo, *La pietà di Omero: Elsa Morante e Simone Weil davanti alla storia*, *ivi*, pp. 81-103: si indagano i molteplici riferimenti agli scritti di Simone Weil ne *La Storia* e, in particolare, nel personaggio di Davide, nonché la concezione del divino in Elsa Morante.

⁵⁰ *Ivi*, p. 96.

⁵¹ «Si metteva i due pugni sulla fronte e cominciava a *pensare*. A che cosa pensasse, non è dato saperlo; e si trattava, probabilmente, di futilità imponderabili. Ma è un fatto che, mentre lui stava così a pensare, il tempo comune degli altri per lui si riduceva quasi a zero. Esiste nell'Asia un piccolo essere detto *panda minore* [...] Di uno di questi panda minori si diceva che trascorresse dei millenni a pensare sul proprio albero: dal quale scendeva in terra ogni 300 anni. Ma in realtà, il calcolo di tali durate era relativo: difatti, nel mentre che in terra erano passati 300 anni, sull'albero di quel panda minore erano passati appena dieci minuti», *La Storia*, cit., p. 282. La medesima immagine del panda minore viene utilizzata anche con riferimento a Ida, rimasta in uno stato di totale incoscienza per gli ultimi nove anni della sua vita: «Io credo, invero, che quella piccola figura senile [...] non sia durata nove e più anni se non per gli altri, ossia secondo il tempo degli altri. Uguale al transito di un riflesso che, dal suo punto irrisorio, si moltiplica in altri e altri specchi a distanza, quella che per noi fu una durata di nove anni, per lei fu appena il tempo di una pulsazione. Lei pure, come il famoso Panda Minore della leggenda, stava sospesa in cima a un albero dove le carte temporali non avevano più corso», *ivi*, pp. 648-649.

rimasto vittima il cane Blitz. La donna consola Usepe dicendogli che il suo cane «s'è messo le ali, è diventato una palombella, e è volato in cielo». È importante sottolineare come quella donna venga presentata come somigliante più a un idolo o a un santone orientale che non ad un'anziana contadina, sconvolta per il disastro del bombardamento.⁵² Le sue parole assumono così una valenza quasi profetica e Usepe in quella sorta di favola vuole trovare rassicurazione anche delle sorti del «vavallo», ovvero del vitello legato con una corda su di un carro bestiame destinato al mattatoio, che aveva visto nella sua prima uscita con Nino alla stazione Tiburtina, e che per il bambino è sempre rimasto la manifestazione del male.⁵³ «La favola della contadina di Mandela introduce nel romanzo la prospettiva metafisica, affermando, non con le parole del credo religioso o dell'ideologia, ma con le parole della fantasia poetica, la speranza di una trascendenza ariosa e libera, alla quale ripetutamente Usepe si aggrappa per difendersi dal male».⁵⁴ Il «volare via» assume sempre una connotazione positiva, come a rappresentare il sottrarsi dell'anima alla *pesanteur* del tempo irreali della Storia; è sinonimo del vivere, celebrazione dell'esistenza nei suoi aspetti di leggerezza e fluidità. Infatti, nel *Mondo salvato dai ragazzini*, si confessa come gli F.P. conoscano il volo da molto prima dell'aviazione, cioè detengono il segreto della realtà. L'immagine del «volare via» ritorna molto frequentemente nel romanzo,⁵⁵ ribadendo questo messaggio di salvezza del tutto opposto al meccanismo storico, che invece sembra inchiodare gli uomini alla loro gravità.

Se la natura è il luogo per eccellenza della manifestazione divina, nel romanzo questo ambiente è rappresentato dalla «tenda d'alberi», la radura circolare sulle rive del Tevere, *locus amoenus* e occasione di grandi avventure per Bella e Usepe; nelle sue estasi, il bambino vi coglie la convergenza di tutte le voci della memoria in un incredibile silenzio totale e l'esistenza di Dio nello spettacolo delle luci e delle ombre della natura, dove le sensazioni visive si fondono in sinestesia con quelle uditive.⁵⁶ Concetta D'Angeli

⁵² «Era una donna sui settant'anni, ma ancora in salute, alta e grossa, con la carnagione rosata e due buccole nere agli orecchi. Teneva sui ginocchi una canestra vuota con dentro un cèrcine sciolto; e pareva disposta ad aspettare il nipote, là seduta con la sua canestra, magari per altri trecento anni, come il bramano della leggenda indù», *ivi*, p. 172.

⁵³ Usepe chiede alla vecchia di Mandela se anche i «vavalli», come i cani, «mettono le ali» e arrivano in quel luogo allegro in cui «volano» e «se la spassano»; il bambino vuole avere una rassicurazione sulla sorte di quella vittima innocente. La contadina risponde, ovviamente, «E come, se ci volano!», *ivi*, p. 173.

⁵⁴ CONCETTA D'ANGELI, *Il paradiso nella storia*, in C. D'ANGELI, G. MAGRINI (a cura di), *Vent'anni dopo «La Storia»*, cit., pp. 215-235; *ivi*, p. 216.

⁵⁵ Per esempio, oltre alla già citata poesia di Usepe, il riferimento al volo si trova anche quando il bambino perde il palloncino che Nino gli aveva regalato, situazione apparentemente negativa: «pareva un dramma; però invece fu l'opposto. Difatti Giuseppe accolse l'evento con una risata di sorpresa e di letizia. E con la testa indietro e gli occhi in alto, disse, per la prima volta nella sua vita, le seguenti parole, che nessuno gli aveva insegnato: «Vola via! Vola via!»», *La Storia*, cit., p. 126. L'immagine si ripete anche nel caso del mulo Zi' Peppe, ai Castelli romani: «una domanda gli stava tuttavia sospesa sulle labbra, nel mentre che riguardava il mulo. Infine, domandò: «E pure li muli, volano?» Tarzan rise. Mosca si strinse nelle spalle. E Ninnuzzu disse al fratello: «A' scemo!» Certo, lui non era informato delle notizie date a Usepe, nel giorno del bombardamento, da quella grande signora di Mandela», *ivi*, p. 265.

⁵⁶ Sono diversi gli spettacoli naturali che si offrono a Usepe nella «tenda d'alberi», ma in un caso particolare il bambino arriva ad ammettere la presenza di Dio: «Col sole già verso ponente, quell'invisibile arcobaleno, che sempre stava aperto e inchinato sulla tenda d'alberi, vi sparpagliava tutte le sue luci come alucce senza peso, mutevoli e ronzanti, in cui fra i centomila colori predominavano l'arancione dorato, il viola e il verde acqua. E il loro ronzio somigliava a una risonanza mischiata, come di voci e musiche innumerevoli che arrivassero da lontano; ma vi predominavano, anche qui, certe voci speciali: e queste erano piccole, come di grilli, d'acqua e di femminucce. Usepe, rallegrato, si mise a ridere. Aveva voglia di contraccambiare le grandi confidenze di Scimò rivelandogli lui pure qualche altro segreto suo proprio, unico e straordinario; ma non sapeva che dirgli,

parla di «Paradisi dentro la storia», quali immagini di riscatto che in questo romanzo «possono interrompere lo scandalo e l'abbruttimento dell'irrealtà; sono le ali, che rompono la gravità della condizione umana instaurando una diversa forma di temporalità, nella quale si ritrova il segno della grazia e della libertà divine, e sono le ali della poesia, che è in grado di ricostruire la densità del reale». ⁵⁷ È significativo in questo senso che proprio gli uccellini, animali volanti per eccellenza, rivelino ripetutamente a Useppe il vero significato dell'esistenza e il valore da attribuire all'irrealtà della Storia: «è uno scherzo uno scherzo tutto uno scherzo!». ⁵⁸

Useppe è infatti il testimone privilegiato di questo «mistero» della realtà, precluso ai più. La sua figura conosce una lunga gestazione nel pensiero morantiano, a partire proprio da *Senza i conforti della religione*. ⁵⁹ I protagonisti di questo romanzo avrebbero dovuto essere due fratelli, Giuseppe Ramundo e Alfio Riccardi, figli di una maestra elementare, opposti nel carattere e nelle inclinazioni. Il personaggio di Giuseppe Ramundo era proprio un poeta. Si noti, tra l'altro, che Useppe/Giuseppe era uno dei nomi con i quali Elsa Morante chiamava il suo amato gatto Alvaro. Si tratta quindi di un nome con una storia articolata alle spalle e che progressivamente nel tempo si è arricchito di suggestioni diverse. L'associazione con il nome del gatto sembra tutt'altro che casuale, proprio per il suo prendere parte alla natura innocente di quelle creature.

«Come una fata madrina che cerca di proteggere anche se sa di non poter salvare, la scrittrice gli ha portato in dono le qualità a lei più care: gli occhi celesti e l'indole allegra e sapiente del suo gatto, il ciuffetto nero e l'irruenza del suo giovane amato Bill Morrow, l'amplificata capacità di innamorarsi del mondo e di fabbricare parole ch'è propria del poeta. E gli ha dato anche una madre di origine ebraica, per fare i conti con la sua stessa madre, Irma Poggibonsi, e per raccontare dall'interno l'orrore di una deportazione e di uno sterminio che erano stati rimossi». ⁶⁰

Da un'intervista rilasciata ad Andrea Barbato nel 1962, riportata da Giuliana Zagra, Morante fornisce delle importanti informazioni su *Senza i conforti della religione*, il romanzo al quale stava lavorando; se ne ricavano indicazioni rilevanti sul concetto di religione e di sacro per la scrittrice:

pur trovandosi già proteso, impaziente, verso di lui. Così che, a capriccio e senza averci pensato, gli soffiò nell'orecchio, accennando intorno, con la mano, alla tenda d'alberi: "Qua ci sta Dio", *ivi*, p. 541.

⁵⁷ C. D'ANGELI, *Il paradiso nella storia*, cit., p. 234.

⁵⁸ Ai Castelli romani, dove Nino-Assodicuori e gli altri compagni formano una brigata partigiana, Useppe è protagonista di un «evento precipuo, di straordinaria importanza», *La Storia*, cit., p. 268: «Fra gli alberi d'ulivo, là dietro, c'era un albero differente (forse un piccolo noce) dalle foglie luminose e allegre [...] nel passare là vicino, Useppe udì una coppia di uccelli chiacchierare assieme e sbaciucchiarsi. [...] la loro era una canzonetta, composta di un'unica frase che i due si rimandavano a vicenda [...] a tempo di allegretto con brio. E le parole (chiarissime agli orecchi di Useppe) dicevano esattamente così: È uno scherzo uno scherzo tutto uno scherzo! Le due creature, prima di rivolarsene via nell'aria, replicarono questa loro canzonetta almeno una ventina di volte, certamente con l'intenzione di insegnarla a Useppe: il quale, invero fino dalla terza replica l'aveva già imparata a memoria, e in seguito la mantenne sempre nel proprio repertorio personale, così che poteva cantarla o fischiattarla, se voleva», *ivi*, p. 269. Lo stesso motivetto Useppe lo sentirà più volte dagli uccellini della «tenda d'alberi», come se la natura volesse ricordargli la sua preziosa rivelazione.

⁵⁹ Come detto in precedenza, Elsa Morante si dedicò alla stesura di questo romanzo a partire dal 1958. In questo scritto si notano diversi elementi che oggi si trovano ne *La Storia*: per esempio, oltre ai due fratelli protagonisti e ai loro nomi, Giuseppe e Alfio, nel romanzo si immagina anche un cane di nome Fritz (anticipatore di Blitz) e una lupa tedesca, che si chiama Bella; esistono già anche Scimò e la capanna di frasche, si parla del bombardamento di San Lorenzo, di uno stanzone di sfollati, di una ninna nanna in calabrese, la stessa che il padre Giuseppe usa per cullare Ida.

⁶⁰ M.V. VITTORI, *Storia di Useppe*, cit., p. 112.

«Mi sembra uno dei problemi più importanti di oggi – il difetto di senso religioso. Senza religione non si può vivere. Una religione qualsiasi, non quella dei preti e dei democristiani [...]. Parlo di quella religione che è l'altruismo, il lavorare anche per gli altri. L'arte, per esempio, nasce da questo desiderio di spendersi, è una forma di religione. L'Italia oggi è la nazione meno religiosa del mondo. Gli italiani sono un popolo grande nei periodi di miseria e meschino in quello di fortuna. C'è un po' di benessere e subito si confondono, si smarriscono, si contentano».⁶¹

In ultima istanza, il messaggio che la scrittrice ha voluto trasmettere in questo libro si rivela di natura religiosa; anche se questo termine non indica il riferimento ad una particolare religione, bensì alla generosità in senso lato: saper riconoscere l'identità di ognuno con il suo prossimo e con tutte le coscienze, senza distinzioni e senza gerarchie di Potere. Si tratta certo di un pensiero che ricorda principi cristiani, ma il preciso riferimento alla dottrina cattolica qui viene meno, diversamente dai *Promessi sposi* manzoniani. Nel romanzo, suggestioni verso un al di là cattolico, un paradiso, si fondono con un certo misticismo di tipo orientale. Il concetto spinoziano del *deus sive natura* si unisce a richiami buddisti, quali il nirvana, la completa armonia previa rinuncia dei desideri e della propria individualità, in un'unione totale con il tutto. Non è importante seguire i dettami di uno specifico credo, ma avere fede nella vita stessa e nella poesia, ammettendo il principio naturale dell'uguaglianza di tutti gli uomini. Secondo Morante per ritrovare la chiave della felicità è necessario mettersi a cercare quegli F.P., sempre meno numerosi e sempre più infelici, che pure sono rimasti nel presente e che ancora continuano a ribadire lo stesso massaggio di sempre, più antico dell'invenzione delle lingue e della scrittura: l'identità di tutte le coscienze.

«Quanto al tuo *prossimo* / [...] puoi riconoscerlo naturalmente in chi nasce / venuto non si sa da dove, e muore per andarsene non si sa dove / senza nessuno per salvarlo dal dolore né risparmiarlo dalla morte: / né padri né madri né in cielo né in terra. / Zingaro e solo: né più né meno / di te. / [...] *Amalo come te stesso* / il *come* deva leggersi uguale a *perché*. PERCHÉ / *l'altro* – gli *altri* (F.P. e I.M. sapiens e faber cane e rospo e ogni altra vita moritura) / SONO tutti te stesso: non tuoi simili né pari né compagni né fratelli / ma proprio lo stesso unico / TE / STESSO».⁶²

Per Manzoni, la religione assume il valore di punto di riferimento, di sostegno reale e concreto di fronte ad un mondo non completamente spiegabile alla luce della ragione. La fiducia in Dio è un'ancora di salvezza, della quale l'uomo ha sempre bisogno, in particolare un animo tormentato come il suo, che percepiva drammaticamente il caos del mondo esterno. Per questo, nel romanzo tesse le lodi del cristianesimo quale costante sussidio per l'uomo, specie nei momenti di turbamento.⁶³

⁶¹ G. ZAGRA, *La tela favolosa*, cit., p. 74.

⁶² E. MORANTE, *La canzone degli F.P. e degli I.M.*, cit., pp. 159-160.

⁶³ Manzoni, dopo la scelta irrevocabile di Gertrude, esprime tutta la sua fiducia nella religione, come mezzo di conforto anche per gli animi più disperati; ma la Signora non ha saputo trovarvi ristoro: «È una delle facoltà singolari e incomunicabili della religione cristiana, il poter indirizzare e consolare chiunque, in qualsivoglia congiuntura, a qualsivoglia termine, ricorra ad essa. Se al passato c'è rimedio, essa lo prescrive, lo somministra, dà lume e vigore per metterlo in opera, a qualunque costo; se non c'è, essa dà il modo di far realmente e in effetto, ciò che si dice in proverbio, di necessità virtù. Insegna a continuare con sapienza ciò ch'è stato intrapreso per leggerezza; piega l'animo ad abbracciar con propensione ciò che è stato imposto dalla prepotenza, e dà a una scelta che fu temeraria, ma che è irrevocabile, tutta la santità, tutta la saviezza, diciamolo pur francamente, tutte le gioie della vocazione. È una strada così fatta che, da qualunque laberinto, da qualunque precipizio, l'uomo capiti ad essa, e vi faccia un passo, può d'allora in poi camminare con sicurezza e di buona voglia, e arrivar lietamente a un lieto fine», *I Promessi sposi*, cit., pp. 207-208.

D'altro canto, Ueseppe, creatura letteraria che induce inevitabilmente simpatia e compassione, nella sua facile leggibilità, è il simbolo di quella grazia e di quella leggerezza che Morante cerca disperatamente in questo libro tra i meandri della Storia. La durata della sua vita è inversamente proporzionale alla sua intensità. È Ueseppe a insegnarci che, anche nelle difficoltà e nella bruttezza del presente, c'è sempre spazio per l'allegria dei Felici Pochi; ma anche altri personaggi nel romanzo sono innamorati della vita: Nino, con la sua vivace ed esaltata voglia di vivere, il nonno Giuseppe Ramundo, anarchico, «parente antico degli animali e delle piante», con l'istinto «di abbracciarsi col mondo intero», in armonia con il creato; lui e il genero Alfio, sono simili a «grossi cani di campagna, e pronti a far festa a qualsiasi favore della vita».

Non si può contestare che nel libro domini l'insulto della Storia e la debolezza dell'uomo, incapace di darsi una spiegazione valida alla sua esistenza; ma non si deve tralasciare anche l'altra faccia della medaglia: l'esaltazione della vita. Per gli F.P. essa è sempre una festa, anche nel dolore e nella sofferenza, perché sanno apprezzarne gli aspetti positivi, come la vicinanza con le altre creature, la bellezza e l'etica dell'arte e della poesia, l'innocenza degli animali, l'armonia con la natura, la spontaneità dei bambini. In fondo, Ueseppe ci insegna ad avere fede, non in un oggetto o in una divinità specifica, ma nella vita stessa, e nella poesia, che per Elsa Morante sono la stessa cosa; senza questa fede non vale la pena vivere. Nell'interiorità di ciascuno permangono, anche nel mondo contemporaneo atomico di disintegrazione della coscienza e della realtà, immagini fantastiche; anche se sognate o immaginate, sono certo reali, ma vanno ammesse e riconosciute. La morte di Ueseppe diviene allora traccia di speranza, accentuata dal fatto che il libro è scritto in un linguaggio comune, accessibile a tutti. È così che *La Storia* si mostra come una celebrazione estrema del vivere: «la vita, nonostante le atrocità della storia, vale la pena di esser vissuta, anche nel mezzo dell'orrore». ⁶⁴ Molti critici hanno visto in questo romanzo proprio un inno alla vita e alla poesia, portatrice del riscatto contro la degradazione e l'irrealtà del presente, nel suo abbruttimento atomico; l'esercizio della poesia permette di raggiungere la grazia divina. La si scorge nella spensieratezza e nell'armonia con la natura che appartiene a Giuseppe Ramundo, ad Alfio Mancuso, a Scimò, a Ueseppe, e a tutti i Felici Pochi del romanzo. Se ciascuno sapesse cogliere l'esistenza del *deus sive natura*, allora ci sarebbe speranza anche per l'utopica vera rivoluzione, con il risveglio di tutte le coscienze e il raggiungimento comune della felicità spontanea e naturale. Rimane ancora un'estrema possibilità di salvezza:

«Date retta a questa mia povera canzone. / Non è detta / che prima ancora del giorno del Giudizio / quei pazzi F.P. non vi mettano in minoranza. / Forse vi converrebbe cominciare qualche esercizio / per trovarvi preparati alla possibile circostanza. / Sarebbe una magnifica stravaganza / di scavalcare tutti insieme i tempi brutti / in un allegro finale: FELICI TUTTI!». ⁶⁵

⁶⁴ G. VENTURI, *Morante*, cit., p. 127.

⁶⁵ E. MORANTE, *La canzone degli F.P. e degli I.M.*, cit., p. 158.

Conclusioni

Propongo conclusivamente un'ultima breve riflessione, considerando se *La Storia* morantiana possa ritenersi ancora attuale, a più di quarant'anni dalla sua pubblicazione. Mi riferisco in particolar modo alla rappresentazione che viene data della Storia e del Potere, al modo con cui le vicende dei protagonisti sono presentate dalla voce narrante, sia negli episodi dolorosi che in quelli allegri, e soprattutto all'invito che il romanzo rivolge al suo vasto pubblico. Cesare Garboli, quando scrisse l'*Introduzione* all'edizione del 1995, si era interrogato su questo punto e aveva considerato che «la Storia [...] non ha smesso di essere la medesima Organizzazione Criminale le cui imprese, nel libro della Morante, ci vengono riassunte in nove capitoli stampati in corpo minore».¹

Purtroppo, anche guardando alle cronache degli ultimi anni, si deve constatare che quella raffigurazione della Storia, da molti considerata troppo semplicistica, continua a manifestarsi nelle medesime forme, in una bipolarità che vede sempre da un lato le vittime e dall'altra i carnefici, al di là di ogni considerazione di tipo morale. Lo «scandalo» sembra destinato a non finire mai. I resoconti, brutali nella loro essenzialità, posti ad anticipare i capitoli ricordano i trafiletti che quotidianamente si leggono nei giornali o si vedono scorrere guardando qualsiasi notiziario televisivo. Guerre civili, assassini, esercizi arbitrari di potere, sono ancora all'ordine del giorno, come lo erano nella Seconda guerra mondiale ma anche all'epoca di composizione del romanzo; perfino lo spettro del terrorismo è tornato ad aleggiare sull'Europa come negli anni Settanta. Sono innumerevoli i «bambinelli» come Ueseppe rimasti vittime di maltrattamenti, spesso anche domestici, le donne come Mariulina, Ida e Santina soggette a violenze, i giovani come Giovannino e Quattropunte chiamati a partecipare a combattimenti ai quali non sono sopravvissuti.

Il romanzo di Morante credo sia destinato a rimanere sempre, purtroppo, attuale, perché ci costringe a fare i conti con una realtà che il più delle volte preferiamo non vedere, ma che pure seguita a manifestarsi invariabilmente, ogni giorno, in tutte le parti del mondo. Adriano Sofri la ritrovava a Sarajevo,² nella terribile guerra civile che colpì la Bosnia negli anni Novanta, noi oggi la scorgiamo nello sfruttamento minorile, nei disastri ambientali, nel mercato illecito delle armi e delle droghe, nei conflitti che ancora si combattono in Africa, in Asia e in Sud America, ma anche nelle piccole battaglie, più nascoste, di chi ogni giorno cerca di far sentire la propria voce di dissenso contro il meccanismo scandalistico della Storia.

Del resto, la scrittrice stessa aveva ammesso la tragica modernità dei suoi libri, resi portavoce di un messaggio destinato a durare nel tempo:

¹ C. GARBOLI, *Introduzione*, cit., p. V.

² ADRIANO SOFRI, *Stanno ammazzando Ueseppe a Sarajevo*, in C. D'ANGELI, G. MAGRINI (a cura di), *Vent'anni dopo «La Storia»*, cit., pp. 271-276.

«La poesia di Elsa Morante è, ovviamente, di una terribile attualità. Però, grazie al cielo, l'attualità di libri come questo [*Il mondo salvato dai ragazzini*] non si presta a essere consumata all'istante come merce. Secondo l'autrice medesima, i suoi veri lettori saranno quelli che, oggi, non sanno ancora leggere».³

Il romanzo insegna a non guardare con indifferenza i drammi del presente, ma, come la sua voce narrante, a lasciarsi coinvolgere anche emotivamente dai tragici avvenimenti che affliggono il nostro mondo, a condividere la gravità di quella croce fatta di Felici Pochi che Morante aveva tracciato nel *Mondo salvato dai ragazzini* e il cui peso diventa più tollerabile se sostenuto dalla solidarietà umana.

Se è vero che i mali del vaso di Pandora sembrano inarrestabili, bisogna anche ricordare che sul fondo dell'orcio, così come al termine del romanzo, rimane comunque la speranza. Credo che questo elemento soprattutto sia di particolare attualità: la capacità di saper cogliere quel che di buono ancora esiste nella vita, e che troppo spesso non riusciamo ad apprezzare. Morante sapeva scorgere quegli aspetti del reale che vengono considerati scontati, ma che invece rappresentano un dono inestimabile. Anche il romanzo, come la realtà, ad uno sguardo più profondo si rivela ricco delle bellezze della natura, dei sentimenti autentici e della solidarietà tra gli uomini, della luce della poesia, della compagnia degli animali. Forse, se sapessimo rapportarci a ciò che ci circonda badando meno all'interesse personale e più alla meraviglia nascosta dietro l'apparenza, sapremmo cogliere quell'allegria di cui la realtà, quella vera, è piena; si tratta di un'aspirazione ideale.

«L'utopia è quindi il solo luogo possibile della realtà, la storia è ombra, bufera, trucco, impedimento alla legittima unità della natura. Eppure l'allegria è possibile nel luogo di disperazione che è la storia, quando la natura ci rassicura che il Male, come cantano gli uccellini a Useppe "è uno scherzo uno scherzo, tutto uno scherzo"».⁴

Tutto ciò che si pone contro la Natura, siano il Potere, il tornaconto, la disuguaglianza, vanno visti per ciò che sono, ovvero «scherzi», perché falsi e inconsistenti. Solo comprendendo quella ovvietà che per i poeti non può che essere scontata, ovvero l'uguaglianza di tutti gli uomini,⁵ si potrebbe porre fine al meccanismo scandalistico e cogliere, anche nella società della bomba atomica, quel fiore, che si nasconde tra le sterpaglie dell'alienazione e dell'indifferenza, ma che «probabilmente» non è un'«erbaccia».

A chi obietti che una società priva di sopraffazioni e di ingiustizie sia un'ideale impossibile da realizzare, Elsa Morante risponde così, parlando di sé in terza persona:

«A chi le domandi il suo ideale politico, risponde che è un'anarchia, dalla quale si escluda ogni forma di potere e di violenza. Essa non ignora naturalmente che si tratta di un'utopia, ma è convinta, d'altra parte, che l'utopia è il motore del mondo e la sola, reale giustificazione della Storia».⁶

³ E. MORANTE, *Nota introduttiva per Il mondo salvato dai ragazzini*, Torino, Einaudi, 1971; in M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., p. 691.

⁴ G. VENTURI, *Morante*, cit., p. 117.

⁵ «Anche l'uomo più comune oggi ha, davanti ai suoi propri occhi, la prova che tutti i viventi della terra sono suoi uguali nella sostanza e nel dolore. Ma davanti a questo spettacolo, che dovrebbe aprirgli la coscienza, spesso l'individuo e la collettività reagiscono invece, forse per una difesa malaugurata, con la scelta opposta», E. MORANTE, *Nota introduttiva per Il mondo salvato dai ragazzini*, 1971, cit.; in M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit., p. 689.

⁶ *Ivi*, p. 693.

Bibliografia

Scritti di Elsa Morante

Le opere della scrittrice sono raccolte nel volume a lei dedicato della collana «I Meridiani»: *Opere*, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Milano, Mondadori: vol. I, 1988 (1994); vol. II, 1990 (2003).

Si è fatto riferimento a:

Cronologia, vol. I, pp. XVII-XC.

Menzogna e sortilegio, vol. I, pp. 3-943. Prima edizione: Torino, Einaudi, 1948.

L'isola di Arturo, vol. I, pp. 945-1369. Prima edizione: Torino, Einaudi, 1957.

Lo scialle andaluso, vol. I, pp. 1405-1578. Prima edizione: Torino, Einaudi, 1963.

Il mondo salvato dai ragazzini, vol. II, pp. 3-249. Prima edizione: Torino, Einaudi, 1968.

Pro o contro la bomba atomica e altri scritti, vol. II, pp. 1455-1569. Prima edizione: postuma, con prefazione di C. Garboli, Milano, Adelphi, 1987.

In particolare: *Il paradiso terrestre* (1950), *Il poeta di tutta la vita* (1957), *Sul romanzo* (1959), *Navona mia* (1962), *Pro o contro la bomba atomica* (1965), *Il beato propagandista del Paradiso* (1970).

Lettere ad Antonio (Diario 1938), vol. II, pp. 1575-1628. Prima edizione: postuma, Torino, Einaudi, 1989.

Le citazioni a *La Storia* fanno invece riferimento all'edizione:

La Storia, con *Introduzione* di Cesare Garboli, Torino, Einaudi, 1974 (2014).

Piccolo Manifesto dei Comunisti (senza classe né partito), Roma, Nottetempo, 2004.

Scritti di Alessandro Manzoni

Lettere sui Promessi Sposi, a cura di Giovanni G. Amoretti, Milano, Garzanti, 1985.

Fermo e Lucia, in A. MANZONI, *Tutte le Opere*, a cura di Mario Martelli, tomo I, Firenze, Sansoni Editore, 1988. Si fa riferimento all'edizione digitale:

<https://www.liberliber.it/mediateca/libri/m/manzoni/fermo_e_lucia/pdf/fermo__p.pdf>.

Sul Romanticismo. Lettera al marchese Cesare D'Azeglio, in A. MANZONI, *Scritti di teoria letteraria*, note e traduzioni a cura di Adelaide Sozzi Casanova, introduzione di Cesare Segre, Milano, Biblioteca universale Rizzoli, 1997. Si fa riferimento all'edizione digitale:

<https://www.liberliber.it/mediateca/libri/m/manzoni/sul_romanticismo/pdf/manzoni_sul_romanticismo.pdf>.

È stata citata anche la seguente edizione del saggio, che riporta le diverse redazioni dello scritto:

Sul Romanticismo: lettera al marchese Cesare d'Azeglio, premessa di Pietro Gibellini, a cura di Massimo Castoldi, Milano, Centro nazionale di studi manzoniani, 2008.

Lettera al Signor Chauvet sull'unità di tempo e di luogo nella tragedia, a cura di Barnaba Maj, Firenze, Aletheia, 1999.

Carteggio Alessandro Manzoni-Claude Fauriel, premessa di Ezio Raimondi, a cura di Irene Botta, Milano, Centro nazionale studi manzoniani, 2000.

Dell'unità della lingua e dei mezzi di diffonderla. Relazione al Ministro della Pubblica Istruzione, in A. MANZONI, *Scritti linguistici editi*, Milano, Centro nazionale studi manzoniani, 2000.

Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione, premessa di Giovanni Macchia, introduzione di Folco Portinari, testo a cura di Silvia De Laude, Milano, Centro nazionale studi manzoniani, 2000.

La rivoluzione francese del 1789 e la rivoluzione italiana del 1859, Dell'indipendenza dell'Italia, introduzione, cronologia e regesto di Giovanni Bognetti, testi a cura di Luca Danzi, Milano, Centro nazionale studi manzoniani, 2000.

Storia della colonna infame, premessa di Giancarlo Vigorelli, a cura di Carla Riccardi, Milano, Centro nazionale studi manzoniani, 2002.

Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia, a cura di Isabella Becherucci, Milano, Centro nazionale studi manzoniani, 2005.

I Promessi sposi, a cura di A. Jacomuzzi e A.M. Longobardi, Torino, SEI, 2006.

Scritti critici su Elsa Morante

CARLO SGORLON, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Milano, Mursia, 1972 (1988).

GIAN CARLO FERRETTI, *Il dibattito sulla «Storia» di Elsa Morante*, in «Belfagor», vol. 30, n. 1, 31 gennaio 1975, pp. 93-98.

ROSSANA DEDOLA, *Strutture narrative e ideologia nella «Storia» di Elsa Morante*, in «Studi Novecenteschi», vol. 5, n. 15, novembre 1976, pp. 247-265.

GIANNI VENTURI, *Morante*, Firenze, La Nuova Italia, 1977.

DONATELLA RAVANELLO, *Scrittura e follia nei romanzi di Elsa Morante*, Venezia, Marsilio, 1980.

GRAZIELLA BERNABÒ, *Come leggere «La Storia» di Elsa Morante*, Milano, Mursia, 1991.

CONCETTA D'ANGELI, GIACOMO MAGRINI (a cura di), *Vent'anni dopo «La Storia» – omaggio a Elsa Morante*, in «Studi Novecenteschi», a. XXI, nn. 47-48, giugno-dicembre 1994.

In particolare: GABRIELLA CONTINI, *Useppe*; CONCETTA D'ANGELI, *Il paradiso nella storia*; ELENA FUMI, *La «Storia» negli occhi*; PIER VINCENZO MENGALDO, *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante*; GIOVANNA ROSA, *Contro i gerghi dell'irrealtà*; ADRIANO SOFRI, *Stanno ammazzando Useppe a Sarajevo*.

CESARE GARBOLI, *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi, 1995.

CESARE GARBOLI, *Introduzione*, in E. MORANTE, *La Storia*, Torino, Einaudi, 1995 (2014), pp. V-XXII.

GIOVANNA ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, Milano, Il saggiatore, 1995.

BETULLA ARCI BIFFONI, *I semplici di Elsa Morante. Una «via» a «La Storia»*, Udine, Doretti, 1998.

MARCO BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999.

CONNI-KAY JØRGENSEN, *La visione esistenziale nei romanzi di Elsa Morante*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1999.

- MARIO BARENGHI, *Tutti i nomi di Usepe. Saggio sui personaggi della «Storia» di Elsa Morante*, in «Studi Novecenteschi», vol. 28, n. 62, dicembre 2001, pp. 363-389.
- HANNA SERKOWSKA, *Uscire da una camera delle favole. I romanzi di Elsa Morante*, Krakow, Rabid, 2002.
- CONCETTA D'ANGELI, *Leggere Elsa Morante: «La Storia», «Aracoeli» e «Il mondo salvato dai ragazzini»*, Roma, Carocci, 2003.
- UGO DOTTI, *Gli scrittori e la storia: da Silone a Elsa Morante*, in «Belfagor», vol. 58, n. 2, 31 marzo 2003, pp. 125-158.
- GIULIANA ZAGRA, SIMONETTA BUTTÒ (a cura di), *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante = Catalogo della mostra* (Roma, 27 aprile - 3 giugno 2006), Roma, Colombo, 2006.
 In particolare: GIULIANA ZAGRA, *Le stanze di Elsa. Appunti sul laboratorio di scrittura di Elsa Morante*; SIMONA CIVES, *Elsa Morante «senza i conforti della religione»*; LAURA DESIDERI, *I libri di Elsa*; ALESSIA DELL'ORCA, *Le illustrazioni di copertina dei romanzi di Elsa Morante*; LUIGI DE ANGELIS, *Il dibattito su «La Storia». Una versione necessariamente parziale*.
- GIOVANNA ROSA, *Dal romanzo storico alla «Storia. Romanzo». Romanzo storico, antistorico, neostorico*, in AA.VV., *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, tomo I, a cura di Simona Costa, Monica Venturini, Pisa, ETS, 2010, pp. 45-70. Si fa riferimento all'edizione digitale:
 <<https://air.unimi.it/retrieve/handle/2434/145788/160400/003%20Romanzo%20storico%20c%20antistorico%20neostorico.pdf>>.
- GOFFREDO FOFI, ADRIANO SOFRI (a cura di), *Festa per Elsa*, Palermo, Sellerio, 2011.
- GRAZIELLA BERNABÒ, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, Roma, Carocci, 2012.
- GIULIANA ZAGRA (a cura di), *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia: Inediti e ritrovati dall'archivio di Elsa Morante = Catalogo della mostra* (Roma, 26 ottobre 2012 - 2 marzo 2013), Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 2012. In particolare: MONICA ZANARDO, «Un atto di accusa, e una preghiera». *Un autocommento a «La Storia»*.
- MONICA ZANARDO, *Appunti sui manoscritti della «Storia» di Elsa Morante (con appendice di inediti)*, in «Filologia e Critica», a. XXXVII, 2012, pp. 431-463.
- MONICA ZANARDO, *Strategie narrative e comunicative nella «Storia» di Elsa Morante*, in «Studium», a. CVIII, n. 6, novembre-dicembre 2012, pp. 857-876.
- STEFANIA PORCELLI, *Lo scandalo della Storia e il romanzo storico: Elsa Morante*, in DONATELLA MONTINI (a cura di), *Asimmetrie letterarie. Studi in onore di R. M. Colombo*, Roma, Nuova Cultura, 2013, pp. 103-131.
- LAURA FORTINI, GIULIANA MISSERVILLE, NADIA SETTI (a cura di), *Morante la luminosa*, Roma, Iacobelli, 2015.
- MONICA ZANARDO, *La biblioteca della «Storia» attraverso lo studio dei manoscritti: alcuni esempi di utilizzo delle fonti*, in ENRICO PALANDRI E HANNA SERKOWSKA (a cura di), *Le fonti in Elsa Morante*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2015, pp. 111-117.
- MONICA ZANARDO, *Nella biblioteca della «Storia» di Elsa Morante*, in «Strumenti Critici», a. XXX, n. 2, maggio-agosto 2015, pp. 251-266.
- MONICA ZANARDO, *Roma 1941-1947. Nel cuore della «Storia»*, in «Mosaico italiano», a. XIII, n. 137, giugno 2015, pp. 14-18.

- MATTEO MOCA, *Usepe: la voce che parla a tutti. Elsa Morante e la rappresentazione dell'infanzia in «La Storia»*, in «Italies», n. 21, 2017, pp. 51-69. Si fa riferimento alla versione online, visibile all'indirizzo: <<http://journals.openedition.org/italies/5713>; DOI: <https://doi.org/10.4000/italies.5713>>. (Ultima consultazione: luglio 2020).
- MONICA ZANARDO, *Il poeta e la grazia. Una lettura dei manoscritti della «Storia» di Elsa Morante*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2017.
- ANGELA BORGHESI, *L'anno della Storia 1974-1975: il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante. Cronaca e Antologia della critica*, Macerata, Quodlibet, 2018. (Per i riferimenti agli articoli citati cfr. il paragrafo *Il «caso Morante»* all'interno della Bibliografia).
- GIULIANA ZAGRA, *La tela favolosa: carte e libri sulla scrivania di Elsa Morante*, Roma, Carocci, 2019.

Scritti critici su Alessandro Manzoni

- CRISTOFORO FABRIS, *Memorie manzoniane*, Milano, Tip. editrice L.F. Cogliati, 1901.
Si fa riferimento all'edizione digitalizzata da Google del volume presente nella collezione libreria dell'Università della California:
<<https://archive.org/details/memoriemanzoniana00fabrgoog/page/n174/mode/2up>>.
- GIOVANNI GENTILE, *prefazione* a Marino Parenti, *Bibliografia manzoniana*, vol. I, Firenze, Sansoni, 1936. Si fa riferimento alla pagina:
<http://www.treccani.it/enciclopedia/gentile-manzoni-e-leopardi_%28Croce-e-Gentile%29/>.
- EZIO RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui «Promessi sposi»*, Torino, Einaudi, 1974 (2000).
- RENZO NEGRI, *Manzoni diverso*, Milano, Marzorati, 1976.
- VITTORIO SPINAZZOLA, «*I Promessi sposi*» e il mondo moderno, in «Belfagor», vol. 32, n. 3, 31 maggio 1977, pp. 245-260.
- SALVATORE SILVANO NIGRO, *Manzoni*, Roma-Bari, Laterza, 1978.
- GUIDO BALDI, «*I promessi sposi*»: progetto di società e mito, Milano, Mursia, 1985.
- GILDA SBRILLI (a cura di), *Percorsi nei «Promessi Sposi»*, Firenze, Bulgarini, 2001.
- ALFREDO COTTIGNOLI, *Manzoni: guida ai «Promessi Sposi»*, Roma, Carocci, 2002.
- GINO TELLINI, *Manzoni*, Roma, Salerno, 2007.
- LUCIANO PARISI, *Come abbiamo letto Manzoni: interpreti novecenteschi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008.
- DIEGO ELLERO, *Manzoni: la politica, le parole*, Milano, Casa del Manzoni, 2010.
- FRANCO SUITNER, *I Promessi Sposi, un'idea di romanzo*, Roma, Carocci, 2012.
- SALVATORE SILVANO NIGRO, *La funesta docilità*, Palermo, Sellerio, 2018.

Bibliografia generale

- BANTI ALBERTO MARIO, *L'età contemporanea. Dalla Grande Guerra a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

- BENVENUTI GIULIANA, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012.
- BRANCA VITTORE (diretto da), con la collaborazione di ARMANDO BALDUINO, MANLIO PASTORE STOCCHI, MARCO PECORARO, *Dizionario critico della letteratura italiana*, vol. III, Torino, Unione tipografico-editrice torinese UTET, 1973 (seconda edizione, 1986).
- BRUNORI VITTORIO, *La grande impostura. Indagine sul romanzo popolare*, Venezia, Marsilio, 1978.
- CATAUDELLA MICHELE, *Il romanzo storico italiano*, Napoli, Liguori, 1964.
- DE AMICIS EDMONDO, *Cuore*, con introduzione di Gilberto Finzi, Milano, Mondadori, 1984.
- GANERI MARGHERITA, *Il romanzo storico in Italia, Il dibattito critico dalle origini al post-moderno*, Lecce, Manni, 1999.
- GRAMSCI ANTONIO, *Letteratura e vita nazionale*, Roma, Editori riuniti, 1996.
 Si fa riferimento all'edizione digitalizzata:
 <https://www.liberliber.it/mediateca/libri/g/gramsci/letteratura_e_vita_nazionale/pdf/gramsci_letteratura_e_vita_nazionale.pdf>.
- LEVI PRIMO, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 2007.
- LUKÁCS GYÖRGY, *Il romanzo storico* (1957), introduzione di Cesare Cases, traduzione di Eraldo Arnaud, Torino, Einaudi, 1974.
- MORETTI FRANCO, *Atlante del romanzo europeo: 1800-1900*, Torino, Einaudi, 1997.
- PAGLIANO GRAZIELLA, *Le costanti narrative*, in AA.VV., *L'età romantica e il romanzo storico in Italia*, Roma, Bonacci, 1988.
- PETROCCHI GIORGIO, *Il romanzo storico nell'800 italiano*, Torino, ERI, 1967.
- ZANGRANDI ALESSANDRA, *Lingua e racconto nel romanzo storico italiano: 1827-1838*, Padova, Esedra, 2002.

Il «caso Morante»

- Per quanto riguarda in particolare il primo capitolo, *Il «caso Morante»*, si è fatto riferimento ai seguenti articoli pubblicati in quotidiani e riviste, contenuti nella raccolta A. BORGHESI, *L'anno della «Storia»*:
- ANGELINI ROBERTO, *Elsa Morante: «La storia»*, in «Volontà. Rivista anarchica bimestrale», Pistoia, a. XXVIII, n. 2, marzo-aprile 1975, pp. 148-150.
- ANONIMO, *La Storia, di E. Morante*, in «A. Rivista anarchica», Milano, a. V, n. 3, aprile 1975, p. 16, rubrica «Lecture».
- ASOR ROSA ALBERTO, *Il linguaggio della pubblicità*, in «La Fiera Letteraria», Roma, a. L, n. 40, 6 ottobre 1974, pp. 7-8.
- BALESTRINI N., RASY E., PAOLOZZI L., SILVA U., *Contro il «romanzone» della Morante*, in «Il Manifesto», Roma, 18 luglio 1974, p. 3, rubrica «Lettere e opinioni».
- BARILLI RENATO, *Elsa Morante. La Storia*, in «Il Verrini», n. 7, ottobre 1974, pp. 105-110.
- BO CARLO, *I disarmati*, in «Corriere della sera», Milano, 30 giugno 1974, p. 13, «Corriere letterario».

- CASES CESARE, *Un confronto con «Menzogna e sortilegio»*, in «Quaderni piacentini», a. XIII, nn. 53-54, dicembre 1974, pp. 177-191.
- CELLERINO LIANA, «*La Storia*» di Elsa Morante, in «Il Manifesto», Roma, 6 luglio 1974, p. 3, rubrica «libri».
- DALLAMANO PIERO, *Ecco la Storia degli umili*, in «Paese Sera. Supplemento Libri», Roma, 5 luglio 1974, pp. 9-10.
- GAGLIARDI RINA, *La Morante non è marxista. E allora?*, in «Il Manifesto», Roma, 19 luglio 1974, p. 3, rubrica «Lettere e opinioni».
- GARBOLI CESARE, *Un crocicchio di esistenze*, in «Corriere della sera», Milano, 30 giugno 1974, p. 13, «Corriere letterario».
- GASPARI GRAZIA, *I geometri del marxismo*, in «Il Manifesto», Roma, 27 luglio 1974, p. 4, rubrica «Lettere e opinioni».
- GINZBURG NATALIA, *Elzeviri*, in «Corriere della Sera», Milano, 30 giugno 1974, p. 3.
- GINZBURG NATALIA, *I personaggi di Elsa*, in «Corriere della Sera», Milano, 21 luglio 1974, p. 12, «Corriere letterario».
- LA REDAZIONE DI «IL PICCOLO HANS. RIVISTA DI ANALISI MATERIALISTICA», CONTARDO CALLIGARIS, SERGIO FINZI, VIRGINIA FINZI GHISI, ERMANNO KRUMM, *Vuoto delle piazze e purezza dei cuori*, in «Il Manifesto», Roma, 6 agosto 1974, p. 3, rubrica «Lettere e opinioni».
- MORANTE ELSA, *Il 19 luglio 1943*, in «Il Messaggero», Roma, 16 giugno 1974, p. 3.
- PAMPALONI GENO, *L'infanzia del mondo*, in «il Giornale nuovo», Milano, 29 giugno 1974, p. 3.
- PARIS RENZO, *La Morante, un'espressione della piccola borghesia*, in «Il Manifesto», Roma, 21 luglio 1974, p. 3, rubrica «Lettere e opinioni».
- PASOLINI PIER PAOLO, *La gioia della vita la violenza della storia*, in «Tempo», a. XXVI, n. 30, 26 luglio 1974, pp. 77-78, rubrica «Libri».
- PORZIO DOMENICO, «*La Storia*», di Elsa Morante, in «Panorama», Milano, a. XII, n. 429, 11 luglio 1974, p. 15, pagina «Panorama ha scelto», rubrica «Libri. Narrativa e poesia».
- PREMOLI GIUSEPPE, *È bastata una lettera per passare da una parte all'altra*, in «Il Manifesto», Roma, 27 luglio 1974, p. 4, rubrica «Lettere e opinioni».
- PUPINO ANGELO, «*La Storia*» è o non è un capolavoro? *Introduzione*, in «La Fiera Letteraria», a. L, n. 40, 6 ottobre 1974, pp. 4-6.
- RELLA FRANCO, «*La Storia*»: un mediocre romanzo borghese, da criticare da un punto di vista marxista e proletario, in «Il Manifesto», Roma, 24 luglio 1974, p. 3, rubrica «Lettere e opinioni».
- ROSSANDA ROSSANA, *Una storia d'altri tempi*, in «Il Manifesto», Roma, 7 agosto 1974, p. 3, rubrica «Lettere e opinioni».
- SALINARI CARLO, *Il Barolo e la Coca-Cola*, in «La Fiera Letteraria», a. L, n. 40, 6 ottobre 1974, p. 12.
- SCHACHERL BRUNO, *Il mito di Usepe e il romanzo popolare*, in «Rinascita», Roma, a. XXXI, n. 33, 23 agosto 1974, pp. 19-20.
- SGORLON CARLO, *La regina*, in «Il Gazzettino», Venezia, 19 settembre 1974, p. 3.

SPAGNOLETTI GIACINTO, *Scrivere «alla Morante»*, in «La Fiera Letteraria», a. L, n. 40, 6 ottobre 1974, pp. 12-13.

VATTERONI LILLA, «*La Storia*» di *Elsa Morante*, in «Volontà. Rivista anarchica bimestrale», Pistoia, a. XXVIII, n. 2, marzo-aprile 1975, pp. 97-99.

Sitografia

Segnalo il percorso di approfondimento online *Le stanze di Elsa* (consultabile all'indirizzo: <<http://193.206.215.10/morante/index.html>>). Il progetto è stato realizzato nell'ambito della mostra bibliografica e documentaria *Le stanze di Elsa: dentro la scrittura di Elsa Morante*, tenutasi dal 27 aprile al 3 giugno 2006 presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, a cura di Giuliana Zagra e Simonetta Buttò, da cui l'omonimo catalogo.

Molti degli articoli e degli interventi pubblicati all'uscita de *La Storia* sono visibili in formato digitale, quali scansioni degli originali, all'interno del percorso di approfondimento, all'indirizzo: <http://193.206.215.10/morante/periodici/dibattito_sulla_storia.html>.

Il progetto comprende anche la digitalizzazione di diverse pagine manoscritte dei quattro romanzi morantiani e della raccolta poetica *Il mondo salvato dai ragazzini*, strumento che si rivela molto utile per comprendere, anche con un supporto visivo, il metodo di lavoro della scrittrice; per *La Storia* in particolare si veda: <<http://193.206.215.10/morante/storia.html>>.

Sono a disposizione anche varie pagine dalla stampa periodica, comprendenti articoli, recensioni e anche interviste rilasciate da Elsa Morante stessa: <<http://193.206.215.10/morante/periodici/home.html>>.