

LA STORIA, ovvero LETTERATURA e STORIA

Carolina Massi Albanese
UFPR

RESUMO

La Storia apresenta uma peculiaridade jamais encontrada nas obras de literatura italiana. A anomalia está na estruturação da obra que se apresenta aparentemente, no formato de dois livros: um de crônica geral, o outro, de crônica particular; o primeiro, de história real (encontrada nos acontecimentos bélicos da 2.^a guerra mundial), o segundo, de história fictícia. Nos poucos momentos em que a 'história' é chamada a testemunhar na 'estória', ela é marginalizada tanto pelo diferente recurso tipográfico quanto pela diversa modalidade enunciativa. Analisam-se, portanto, as duas direções comunicativas em suas estruturas superficiais e profundas.

O que é, afinal, La Storia? É a 'história' subtraída do território do 'político' e transportada no território do 'literato': é 'Literatura'. Dá-se então uma operação ideologicamente impura, contudo: "aquilo que a Morante diz — observa Pasolini — está errado, mas o erro a nível lingüístico, e portanto de expressão, torna-se um erro estético".

*PASOLINI, já citado nas referências bibliográficas.

Un breve saggio di presentazione a un volume sul Beato Angelico, dal titolo *Il beato propagandista del Paradiso*¹, annuncia l'impianto ideologico e alcuni temi de *La Storia*. Per la Morante l'arte è capacità di difesa contro l'infezione della storia e contro l'irrealtà del mondo contemporaneo. Tuttavia, già dalle pagine del *Mondo salvato dai ragazzini*² traspare l'atto di accusa contro la falsa 'Storia' intesa come sopraffazione, repressione e morte.

¹ MORANTE, E. *Il beato propagandista del Paradiso. Apresentazione a l'Opera completa dell'Angelico*. Milano, Rizzoli 1970. p. 5-10.

² MORANTE, E. *Il mondo salvato dai ragazzini*. Torino, Einaudi, 1968.

Nel 1974 esce *La Storia*³ il cui titolo primitivo era: Senza i conforti della Religione. Sarà il 'best-seller' in Italia e all'estero. Circa tre anni or sono, il romanzo è stato portato sullo schermo con la regia di Luigi Comencini.

Non possiamo negare che il successo di critica e di pubblico trova un certo sostegno anche nella 'saldatura' tra lettore vecchio e lettore nuovo, per la disponibilità della Storia alle ipotesi più contrastanti, per la propria struttura intrinseca del romanzo contradditorialmente aperto (semplificando) a due tipi di lettura opposti, uno passivo, patetico-consolatorio, e uno critico, polemico.

Diversamente dalle altre opere di Elsa Morante, *La Storia* diventa un caso letterario e politico. C'è chi intravede nell'opera una 'tentazione' manzoniana perché la narrativa è una combinazione di storia e invenzione con funzione preminentemente parenetica. Possono esserci reminiscenze letterarie de *I Promessi Sposi*,⁴ come per esempio, l'assalto al forno delle Grucce nell'episodio del saccheggio al camion che trasporta la farina, o nell'impatto oppressori-oppressi e nel rifugio nell'idillio, o nella tecnica del passaggio dal generale al particolare, sia sotto il profilo storico, sia sotto il profilo geografico. Il parallelo, però, è impossibile dinanzi alle premesse di poetica e di ideologia delle due opere. *La Storia* e *Promessi Sposi* hanno in comune l'identità sconfitta-innocenza ma, solamente nel romanzo manzoniano, la vittima riceve, alla fine, il premio e il vincitore suscita pietà.

Ne *I Promessi Sposi* storia e invenzione cercano concorrentemente di sondare la molteplicità, la varietà, la dimensione di ogni situazione, di ogni personaggio, ossia: il commentario e gli avvenimenti si dispongono in parallelo con l'esame storico; già ne *La Storia*, la storia (immediatamente definita come Male, Potere, Non-Vita) è espulsa, emarginata nei sommari che aprono e chiudono il libro e all'inizio dei capitoli. Non c'è quindi il discorso manzoniano, bensì l'indicazione dura e secca della responsabilità della storia nell'aver soppiantato l'Eden naturale strappando dall'uomo la fruizione di felicità. È una condanna 'tout court' in cui pochi righi sono sufficienti per riferire 'il fatto', senza il bisogno di ricorrere alla 'molteplicità' manzoniana.

C'è chi sostiene che *La Storia* ricorda opere di Dostoevski di impianto storico, come *I Demoni*, e opere di impianto ideologico, come *L'Idiota* e *I fratelli Karamazoff*. È stato fatto perfino un parallelo esplicito tra il personaggio Useppé

3 MORANTE, E. *La Storia*. Torino, Einaudi, 1974. Nei riferimenti, riporteremo accanto il numero della pagina.

4 MANZONI, A. *I promessi sposi*. Milano, Rizzoli, 1949.

de *La Storia* e i personaggi Alioscia e Myskin. Costruito da Natalia Ginzburg,⁵ il parallelo è stato mantenuto da molti altri critici.⁶ Secondo Camon,⁷ invece, l'innocenza è insita nel carattere dell'idiota però, l'innocenza di Myskin consiste nel conoscere ma rifiutare le regole del mondo, pertanto si tratta di una scelta; l'innocenza di Useppé è al di sopra di qualsiasi scelta. Anzi, l'innocenza di Useppé è assoluta perché garantita dall'impossibilità di una scelta. Useppé non si libera del male della vita: semplicemente non può conoscerlo poiché muore ancora bambino. Useppé è natura, Myskin sta nella storia. L'innocenza in Dostoievski è un deprezzamento della scienza. L'innocenza ne *La Storia* è una non-scienza.

Punto di contatto tra le opere citate è il modo come è introdotto e ripetuto l'avvento del "Grande Male", o "male sacro", ossia: l'epilessia. Ne *La Storia* il "Grande Male" contagia Ida e da Ida passa al figlio Useppé che morirà. Vediamo ne *L'Idiota*: "In quel momento (è Myskin che parla, l'idiota) in quel momento mi si fa comprensibile il senso di questa strana espressione: -non ci sarà più tempo-. Probabilmente, dev'essere quel medesimo attimo in cui l'epilettico Maometto non vide più spargersi l'acqua da una brocca che si era rovesciata: in quel medesimo istante, però, riuscì a intravedere tutta la residenza di Allah".⁸

Ne *I Demoni* incontriamo il "Grande Male": "Guardatevi, Kirillov, ho sentito dire che il mal caduco comincia proprio così. Un epilettico mi descriveva minutamente questa preliminare sensazione prima dell'attacco, proprio così come voi (...) Ricordate la brocca di Maometto: non aveva fatto in tempo a versare una goccia di acqua e già lui aveva fatto il giro del paradiso sul suo cavallo... Maometto era un epilettico!"⁹

Nelle opere russe citate c'è quindi una funzione conoscitiva del male, mentre ne *La Storia* c'è una funzione distruttiva. Il Grande Male è il prezzo della conoscenza morale, l'ultimo gradino della scala contemplativa: è da lì che si vede la reggia di Allah.

Secondo il critico Calvino,¹⁰ *I Miserabili* di Victor Hugo è una presenza palpabile nelle pagine de *La Storia*. Per

⁵ GINZBURG, N. Elsa Morante e la censura. *Corriere della Sera*, local, 27 mag 1976.

⁶ Citaremos alguns: DEBENEDETTI, C. La storia della Morante in un giudizio sovietico. *L'Unità*, local, 13 mag. 1975. MILANO, P. Mi fa male la storia. *L'Espresso*, local, 14 giu. 1974. SPINAZZOLA, V. Lo "scandalo" della storia. *L'Unità*, local, 21 giu. 1974.

⁷ CAMON, F. Gli uomini nella grande infusione della saoria. *Il Giorno*, local, 27 ago. 1974.

⁸ L'idiota. In: *Le opere di Dostoievski*. Torino, Garzanti, 1980. p. 280.

⁹ I demoni. In: *DOSTOIEVSKI*. p. 630.

¹⁰ CALVINO, I. Allora Hugo disse alla Morante. *L'Espresso*, local, 1 set. 1974.

Salinari, Bo, Milano, Soldati, Del Buono, e molti altri, l'opera ha un notevole distacco nella letteratura italiana.

Alla polemica letteraria segue la discussione sui riflessi 'politici' de *La Storia*. È importante tuttavia osservare che la 'querelle' sull'opera essere marxista o non marxista, si riduce sostanzialmente alla questione se il libro è rivoluzionario o no.

Non c'è dubbio che il libro presenta dei limiti, soprattutto di carattere ideologico ed anche politico, visto che la Morante tende a spaziare nella sfera del politico, quantunque rigetti il senso della dialettica storica. I limiti ideologici alle volte ripercuotono negativamente anche nel piano della realizzazione artistica; alle volte, invece, si traducono in punti di forza.

Ne *La Storia* non c'è lotta di classe e il proletariato rivoluzionario, così come non c'è la denuncia levata ai livelli sociali più subalterni, che quella lotta e quel proletariato richiederebbero. Invero notiamo la presenza di un ideale utopistico, una utopia sostenuta da un alto senso di responsabilità, da un risentito anarchismo. Una utopia antirazionale tirata dalle pagine del *Mondo salvato dai ragazzini*, in un atto di denunzia, di demistificazione della storia.

Nella seconda parte dell'opera, l'utopia si manifesta nella sua intrinseca vulnerabilità venendo a essere sopraffatta da una mitologia dell'innocenza che finisce per acquistare una coloritura religioso-consolatoria e mistico-evasiva.

Non ci convincono quindi né Schacherl allorché definisce *La Storia* come un romanzo popolare con vizi di letteratura aristocratica,¹¹ né Garboli quando parla di "romanzo nazionale-popolare in senso gramsciano".¹²

Che cosa è, infine, la 'Storia' che riceviamo? È la 'Storia' sottratta dal territorio del politico e trasportata nel territorio del letterato: è letteratura. Occorre allora una operazione ideologicamente impura: "Ciò che la Morante dice", osserva Pasolini "è sbagliato. Ma l'errore a livello linguistico, e pertanto di espressione, diventa un errore estetico".¹³ Condividiamo l'atteggiamento di Pasolini che, dinanzi alla presa di posizione dei critici in favore della 'Storia', si colloca a favore della 'Vita' finché questa, nel romanzo, si risolva perciò in 'Bellezza' o 'Poesia'.

11 SCHACHERL, P. Il mito di Usepp e il romanzo popolare. *Rinascita*, 33: 7-11, mar. 1974.

12 GARBOLI, C. Pro e contro. *L'Espresso*, local. 11 ago. 1974.

13 PASOLINI, P.P. Le gioie della vita — La violenza della storia. *Tempo*, local. 1 ago. 1974

Le due direzioni comunicative

Il libro si apre in maniera anomala e conserva questa maniera sino alla fine. Sembrano due libri e non uno. L'anomalia consiste nella suddivisione in due piani: uno di storia generale, uno di cronaca particolare. Il libro si presenta dunque come un componimento di storia e invenzione con un costrutto peculiare: solo la storia delle vittime merita di essere narrata, mentre la storia ufficiale è drasticamente relegata ai margini secondo una logica provocatoriamente rovesciata.

I referti storiografici emarginati all'apertura di ogni capitolo (che narra gli avvenimenti di ogni anno della vita di Useppe) sono degradati e esorcizzati anche a livello grafico con l'uso del 'corpo minore'. Inoltre, i riferimenti alle vicende pubbliche, che all'interno di ogni capitolo si saldano con le vicende private, obbediscono a una rappresentazione mutilata, a una voluta semplificazione della informazione. I referti storiografici, distinti quindi da una stampa fittissima, sono documentati a partire dall'anno 1900, inizio del "secolo atomico", fino all'anno 1967 in cui si constata che la storia continua e le vittime sono sempre le stesse. La scrittrice, infatti, non si preoccupa di dare un'interpretazione esaustiva degli eventi sul piano storico; il suo scopo è ricostruire sei anni di storia nella Roma degli anni 1941-1947: sei anni simbolici dal punto di vista di chi la storia non l'ha mai fatta e l'ha sempre subita.

La storia delle vittime è, in breve, la seguente: Ida Raimundo, una povera maestrina mezzo-ebrea, rincasando a Roma, in una sera del gennaio 1941, è violentata da un giovanissimo soldato tedesco, Gunther, ubriaco e nostalgico per la casa lontana. Da questo primo atto della violenza della storia si passa, con un retrospetto narrativo, al racconto della vita e della morte dei genitori della timida Ida: Nora Almagià, di famiglia ebrea e veneta e Giuseppe Raimundo, meridionale. Nora trasmette alla figlia il terrore ancestrale dell'ebraismo, mentre Giuseppe associa a un'ingenua fede anarchica una passione privata per il vino.

Ida sposa a Roma, partorisce Nino e rimane vedova e qui, nel teatro di queste umili vicende che connettono la cronaca alla grande storia, in quel gennaio del 1941 subirà la violenza del disperato ragazzo tedesco che morirà di lì a tre giorni sul Mediterraneo. Dall'abbraccio di due paure, dall'intoppo tra oppressore e oppresso, nasce, come per una oscura annunciazione, il piccolo Giuseppe, chiamato Useppe, la cui vita, sei anni, è narrata nel corso di quella immensa e

atroce saga scatenata dalla guerra. Nino, il primogenito, tipico eroe di borgata, passa da una generica infatuazione per il fascismo a un'altrettanta impetuosa e non ragionata adesione al movimento resistentiale, mentre su Roma si abbatte l'Apocalisse dei bombardamenti e dei rastellamenti nazi-fascisti. Distrutta la casa in San Lorenzo, Ida e Useppe si trasferiscono a Pietralta, una delle misere borgate romane, in un immenso salone, dove convivono in un rapporto promiscuo, tragico e comico insieme, i componenti di una famiglia meridionale, così numerosa da essere soprannominata: 'I MILLE'. Allo stanzone approda un altro personaggio che si fa chiamare Carlo Vivaldi. Anch'egli seguirà Nino tra i partigiani: è Davide Segre, un ebreo sfuggito al campo di sterminio. Davide finisce col togliersi la vita, dopo essersi dato alla droga. La guerra finita, Ida e Useppe si trasferiscono al Testaccio, un rione popolare. È nel piccolo alloggio, tra l'attesa ansiosa dei ritorni di Nino e le speranze e delusioni del dopoguerra che comincia il martirio di Useppe, vittima predestinata del gran male, l'epilessia, ma anche simbolo innocente della vita ingiustamente sacrificata alle ragioni della storia. Il breve ciclo della venuta sulla terra di Useppe sta per concludersi, ma non prima che si compiano nella morte gli altri destini: muore Nino in un incidente di auto, quando inseguito dai poliziotti per contrabbando, muoiono molti altri, vittime della guerra. Rimane Ida, impazzita che sopravviverà in manicomio alla morte del figlio.¹⁴

Ad apertura del libro, la Morante riprende il verso di César Vallejo: 'Por el analfabeto a quien escribo'. La Morante crede che per spiegare la realtà e combattere il vizio della storia occorra scrivere per gli analfabeti, gli unici che potenzialmente sono in grado di percepire il messaggio del romanzo, poiché, appartenendo alla classe dei diseredati, non sono stati ancora contagiati dall'irrealtà del progresso tecnico.

Le due direzioni comunicative sono contrapposte. La Morante tiene separate le due parti del libro, attenendosi alla seconda e ricerca in essa la sua spiegazione: che è invece nella prima. In tutta l'opera non si dice altro che Storia e Vita sono contrapposte. L'opposto della vita è la morte. Morte e Storia sono sinonimi. E dunque la vita come vitalità prorompente, ingenuità, è il Bene, mentre la Storia in quanto produttrice di morte, è il Male. Ma come si può separare la Storia del Potere dalla Storia di chi subisce tale Potere? E la

¹⁴ ALBANESE, M.C. L'enunciazione del narratore in 'Menzogna e Sortilegio' e ne 'La Storia'. Curitiba, 1986. Tese, Professor Titular, Universidade Federal do Paraná.

Morante allora cerca un supporto filosofico-politico. Si appoggia così alla filosofia del Vangelo letto da San Paolo e a quella della cultura induistica; si rifà alla politica ideologizzata dagli anarchici. E tale affascinante e debolissima ideologia personale, messa in bocca ai personaggi, diventa sentimento, parole e musica:

(Nora) Ah, che disgrassia! Tase, te digo! Tu vuoi precipitar questa casa nel baratro dell'ignomina e del disonor! Tu vuoi strascinar questa famiglia nel fango?

(Giuseppe) Ma quale fango, Noruzza mia?! Lu fangu è la putrida società! Anarchia non è fango!! Anarchia è onore de lu mundu, nome santo, vero suli della nuova storia, rivoluzione immensa, implacabile!! (25).

Ci sono momenti in cui la Morante arriva ad esporre le idee guide del suo elementare sistema morale: la storia come scandalo, il male come contagio, la salvezza come amore puro e parla per bocca del personaggio Davide Segre:

La Storia, si capisce, è tutta un'oscenità fino dal principio. Lo scandalo-così dice il proclama-è necessario, però infelice chi ne è la causa! Già difatti: è solo all'evidenza della colpa che si accusa il colpevole... E dunque il proclama significa che 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... (584).

La posizione ideologica della Morante s'inserisce nei presupposti dell'anarchia che Davide espone, ma sono identificazioni emotive più che razionali:

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 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... (571).

Il potere, Davide spiega a Santina, è degradante per chi lo subisce, per chi lo esercita e per chi lo amministra. Il potere è la lebbra del mondo.

Se Davide è il personaggio più ideologico e meno poetico del romanzo, Nino è il personaggio più poetico e meno ideologico del romanzo. Nino rifiuta il compromesso con la storia, muovendo dallo stato di natura, il che è impossibile per Davide, nonostante i suoi tentativi di discendere dal vivere borghese all'altezza dei poveri di spirito. Il fallimento di Davide 'conferma la scissione insanata tra la storia esterna (realtà) e la vita sotterranea (utopia) che percorre tutto il romanzo'.¹⁵

Figlio legittimo di Ida, Nino, detto Ninnuzzo o Ninnarieddu, carico di vitalità, completamente identificato in un primordio popolare, anche di linguaggio romano periferico, accetta il parto eslege della madre, e sarà lui stesso a imporre affetuosamente al fratellino il nome di Useppe, dandogli per compagno il cane Blitz.

Nino è fluttuazione, sradicamento, dissacrazione, anarchia, avventura, vitalità. Alle tribolazioni di Davide, Nino dà la sua spicciola risposta:

Il mondo PUZZA!! Adesso lo scopri? — confermò Ninnarieddu, trionfalmente, — eh! io, è da mó, che l'ho capito! È troppo schifoso, e PUZZA! però, a me... questa puzza m'arrazza! Ce so, certe donne, no, che puzzano, de che? boh! de donna! e co'sta puzza de donna te fanno arrazzà!... A me proclamò-m'arrazza tutta la puzza della vita!! (223).

Ninnarieddu, chiamato Asso di cuori per le sue conquiste amorose, tipico eroe di borgata pronto agli entusiasmi e alle illusioni, lascia la scuola, si arruola volontario con i fascisti e passa, da una generica infatuazione per il fascismo a un'altrettanta impetuosa e non ragionata adesione al movimento partigiano.

La figura di Nino ribadisce la convinzione della Morante, si pone come la sfida alla storia e alla illusoria sua rappresentazione. Osserviamo, ad esempio, un processo che possia-

¹⁵ FRASSON, A. Davanti a un plotone d'esecuzione. *Il Ponte*, 10:1161-3, nov. 1974.

mo definire ‘transfert’ o ‘narrazione delegata’. Nino, disoccupato, vuole andare a una festa e chiede i soldi alla madre:

Soldi... tu non pensi a nient’altro! Sempre soldi!

— E senza i soldi che festa è?

— Tu finirai ladro e omicida!

— Io finirò Capo delle Brigate Nere. Io, appena ho l’età me ne vado a combattere PER LA PATRIA E PER IL DUCE!

All’eccesso di sfida, con cui pronunciò queste maiuscole, la sua voce lasciava trapelare un’intenzione blasfema. S’intuiva che dinanzi 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 (102).

Il narratore, nel suo commento, apparentemente fa un’incursione nella coscienza del personaggio, quando in realtà egli prevarica sul personaggio per manifestarsi, è una proclamazione del narratore trascritta in dimensione ironica.

Nino e Davide sono i due personaggi che, raccontati in metri diversi, non vivono in proprio la contraddizione del loro ‘status’, ma caratterizzano la passionalità della Morante, il suo poetico anarchismo.

Davide, ebreo, sfuggito ai campi di sterminio, protagonista borghese, coinvolto nella infezione della storia ma spasmodicamente teso alla purezza. Il rigorismo etico della Morante non dà la possibilità di recuperare quel modo della natura che la storia nega. Per l’ebreo Davide non c’è scampo: condannato per il fatto stesso di essere un intellettuale borghese, e doppiamente condannato perché cercando di opporsi alla logica della violenza ne esce irrimediabilmente condannato. Consapevole della sua tragica situazione Davide, dopo aver cercato invano l’evasione nella droga, rivelerà al piccolo Usegue l’ultima sua speranza: “Io desidero di non essere più” (604).

L’allegra anarchia e rivolta di Nino diventano i mezzi stilistici e ideologici con i quali la Morante lancia la sua sfida all’irrealtà, alla storia, allo “scandalo che dura da diecimila anni”:

Ci hanno messo in mano le armi vere,
quann’eravamo pischelli! E mó noi ce divertimo a
faie la pace! Noi, mà, JE SFASCIAMO TUTTO!

(...) Noi siamo la generazione della violenza! Quanno s'è imparato er gioco delle armi, ce se rigioca! Loro s'illudono de fregacce un'artra vorta... I soliti trucchi, il lavoro, i trattati... le direttive... i piani centenari... le scuole... le galere... il regio esercito... E tutto ricomincia come prima! Siíii...?! Pum! pum! pum! (442).

Nino muore in un incidente d'auto, "Ninuzzo Mancuso-Asso di cuori-di schianto fu buttato via dalla vita" (647). Lui che più di ogni altra cosa amava la vita, muore prima di diventare adulto. Nel momento in cui Nino sta per essere catturato dalla polizia, e pertanto dalla irrealità della storia, la Morante lo libera con la morte.

Useppe "piccolo paria senza razza, sottosviluppato, malnutrito, povero campione senza valore" (222), muore in tenera età, idiota, innocente. Ma la morte fisica, nelle intenzioni della Morante, è uno scherzo, come ripetono gli uccellini del bosco d'Useppe e alla cagna Bella, poiché la morte — questa morte — è esaltazione di vita contro l'inutile strage della morte morale:

È uno scherzo
è uno scherzo
è tutto uno scherzo uno scherzo
uno scherzo ohoooo! (510).

In Useppe si concentra il massimo di oscillazione emotiva, ambiguità, impegno creativo; è la figura più riuscita del romanzo, con una straordinaria densità poetica. La scala delle variazioni interpretative intorno a questo personaggio è davvero estesa. C'è chi lo definisce ricalco del principe Myskin di Dostoievski, o incarnazione infantile del Cristo, o mito che incarna la richiesta di un mondo totalmente diverso. Useppe, vittima predestinata del grande male, l'epilessia, simbolo innocente della vita ingiustamente sacrificata alle ragioni della storia. C'è chi sostiene che come accade nelle civiltà antiche e nei riti sacrali ad esse connessi, Useppe è la vittima sacrificale ma anche il dio, perché dalle sofferenze nasce il rinnovamento e la speranza. Da parte nostra siamo più inclinati a sottoscrivere il giudizio di Frasson,¹⁶ ossia che Useppe nasce da una vocazione favolistica, che è poi quella più congeniale alla scrittrice, in cui la realtà e l'utopia, l'invenzione e l'ideologia, il racconto e la soluzione poetica

¹⁶ PERRONE, S. L'infatuazione e la storia. *L'Osservatore Politico Letterario*, 3:38-9, mar. 1975

rappresentano lo sfogo più naturale di un complesso e a volte torbido mondo spirituale.

La discrepanza tra 'Storia' e 'storia' è notevole nella disposizione temporale e spaziale degli avvenimenti. Diversamente dalla 'storia', nella 'Storia' osserviamo la frettolosa sequenza narrativa dei fatti e l'accatastarsi dei luoghi in cui tali fatti si svolgono. Sulla base di documenti, il discorso è trascrizione approssimativamente mimetica della realtà. L'andamento narrativo, nell'insistenza paratattica, sembra dirigere ad una compressione dei dati verso una prospettiva unidimensionale. La condensazione del discorso si restringe alla sottolineatura attualizzante, sia d'ordine temporale che toponomastico:

Gennaio 1941

Perdura la disastrosa campagna invernale delle truppe italiane spedite all'invasione della Grecia.

In Africa Settentrionale gli Italiani, attaccati dagli Inglesi, abbandonano le proprie colonie di Cirenaica e Marmarica (77).

La scelta preferita è la costruzione nominale, che possiamo giustificare come il bisogno del narratore di evidenziare i nuclei logici essenziali:

In Germania, per ordine del Führer, mobilitazione generale di tutti gli uomini validi fra i sedici e i sessant'anni (294).

In Palestina, impossibile convivenza fra gli Arabi e gli immigrati ebrei. Terrorismo ebraico e controterrorismo arabo (392).

Un linguaggio spoglio e disadorno la cui apparente oggettività è lacerata dall'uso eccessivo delle parentesi. L'uso delle parentesi, infatti, oltre ad avere una funzione esplicativa, si carica di una connotazione morale che ci avverte come il narratore si ponga dalla parte degli sfruttati dalla storia. Questo passaggio dall'esplicativo al polemico è dovuto al fatto che il messaggio dentro il messaggio (ossia il discorso contenuto nelle parentesi) contiene un giudizio e non una specificazione o, per lo meno, questa è subordinata a quello. All'informazione segue il giudizio, alla comunicazione del fatto segue la comunicazione della reazione di fronte a quel fatto, ossia è espresso il punto di vista dell'enunciatore:

(...) Adolfo Hitler... (lo scopo è l'eliminazione delle forze viventi. (9)

(... Patto d'Acciaio (qualche migliaio di morti varrà la spesa, per sedermi al tavolo della pace). (11)

Come osserviamo, il narratore si esprime attraverso l'ironia, che va dall'umorismo al sarcasmo.

Il procedimento basico dell'economia espressiva è soprattutto costituito dall'ellissi. Scansione tagliente, ritmo secco.

A volte incontriamo un certo rallentamento dovuto alla coordinativa e/o alle parentesi:

In Africa Orientale, offensiva vittoriosa delle armate inglesi che occupano le tre capitali dell'Impero Coloniale Italiano (Mogadiscio, Asmara, Addis Abeba) e, in collaborazione coi partigiani etiopici, rimettono sul trono l'imperatore d'Etiopia Hailè Selassìe (77).

Non mancano le incidentali, sia pure in numero limitato, così come le apposizioni:

Fra le novità dell'industria bellica, le più recenti, sperimentate in questo settore, come si sa, sono alcuni prodotti perfezionati della propulsione a razzo, quali il Lancianebbia germanico a canne multiple, col suo corrispondente organo di Stalin sovietico, e, da ultimo, le armi segrete di Hitler, i missili V. 2 (364).

Si tratta, però, di casi poco frequenti: il discorso non è mai lento e riposo!

Ne 'la storia', diversamente da 'La Storia', in quasi ogni pagina c'è il ricorso alla dimensione ottica del linguaggio che fornisce, parimenti, la dimensione fonica. Non possiamo quindi schivarci dal segnalare le parentesi, le reticenze, le maiuscole, i caratteri corsivi, tondi, gli esclamativi, gli interrogativi, gli spazi bianchi, insomma, tutte le risorse tipografiche il cui oggetto è estrarre determinata comunicazione.

Già abbiamo evidenziato la stampa fittissima e minuta con la quale sono narrati gli avvenimenti storici. L'accumulazione delle parole, l'estremo profitto dello spazio, sono significanti della volontà del narratore di accatastare i fatti

con l'implicita idea di 'ingombrante'. Anche quando i riferimenti alle vicende pubbliche si saldano con la narrazione delle vicende private, hanno esse gli stessi caratteri tipografici dei referti storiografici all'inizio dei capitoli. Il corsivo, il tondo, il grassetto, sono tessere d'identità che ci aiutano a differenziare il discorso affettivo, il discorso burocratico, il politico.

Il carattere corsivo è usato quando il discorso si fa affettivo, a detta di Devoto: "momento della vita interiore pertinente al mondo degli affetti e delle emozioni".¹⁷ Discorso affettivo, nel senso di contrapposto all'intellettuale o al logico. Si spiega così l'uso insistente del corsivo nel parlato pre-grammaticale di Useppe, nelle strafottenze di Nino, nella canzonetta degli uccelli di Eppetondo, nel vaniloquio di Davide.

Spia-segnaletica è anche la disposizione spaziale:

— lo spazio 'bianco', come nell'ultima pagina del romanzo, appena maculato da due versi;

— lo spazio 'pausato', come nella dettatura della maestriña Ida ai bambini delle elementari:

L'eroi-co e-ser-cito ita-lia-no ha porta-to le
glo-rio-se in-se-gne di Roma oltre i ma-ri e com-bat-te
per la gran-dez-za del-la Patria (87).

— lo spazio 'prospettico', perché consente di ottenere, nell'ambito di una rappresentazione piana, immagini corrispondenti a quelle fornite dalla visione diretta. Si veda la disposizione spaziale dei manifesti, o la pagina in cui si narra che una cognata di Carùli esplora il contenuto della sacca di Davide. La disposizione spaziale delle parole che si riferiscono al contenuto degli oggetti ci dà la sensazione di avere innanzi una lista, uno di quegli elenchi compilati per esigenza amministrativa:

tre libri, uno di poesie spagnole, un altro dal difficile titolo filosofico, e il terzo intitolato (...)
un quadernetto bisunto di carta a quadretti, che in ogni sua pagina (...)
quelque biscotto stantio, e rammollito come se fosse stato nell'acqua;
alcuni biglietti da dieci lire, malconci (198).

¹⁷ DEVOTO. G. & OLI. G. Il dizionario della lingua italiana. Firenze, Monnier, 1975. p. 2173.

Spie-segnaletiche sono le reticenze (o i cosiddetti puntini di sospensione). Esse si distaccano, ora quasi scansioni riflessive:

Che insomma tutta la Storia l'è una storia di fascismi più o meno larvati... nella Grecia di Pericle... e nella Roma dei Cesari e dei Papi... e nella steppa degli Unni... e nell'impero Azteco... e nell'America dei pionieri... e nell'Italia del Risorgimento... e nella Russia degli Zar e dei Soviet... (566).

ora reticenze denotanti imbarazzo o ritrosia:

Te lo dirò io, quando... Verrò a chiamarti io,
quando... Verrò a chamarti... a casa tua (530).

ora concitazione dell'animo:

Avevo già il tonfo nel cervello... Caminar... caminar... merda... Caminar... ah mama mia... il mondo... fa schifo! (223)

ora un'interruzione del discorso, volendo significare un silenzio eloquente:

... e la Storia continua... (656).

Le maiuscole, volutamente messe dal narratore, racchiusono una grande connotazione, quasi cose della rappresentazione e rappresentazione delle cose:

E pure gli stessi cristiani battezzati, per non venire scritti nella lista nera, dovevano provare i loro sangui ariani, FINO ALLA QUARTA GENERAZIONE! (61)

La felicità di Davide Segre, invero, nonostante tutto, si poteva cantare in tre parole: AVEVA DICIOTT'ANNI! (419)

Il punto esclamativo e/o quello interrogativo, riflette la concitazione del parlato:

— Ma che? eri tu pure, partigiano?
— Mi no! te l'ho già detto! io non ero soldato!!
— E allora?! Come hai fatto a scappare?!
— Come ho fatto! Basta! non ho più voglia
di parlarne! Basta!! (223)

spesso accompagna un'intenzione ironica o sarcastica:

È tempo di pace! Di queste paci se ne sono fatte centomila! E se ne faranno altre centomila, e la guerra non è mai finita! Ma già, i morti, se ne fa un conto approssimativo, e poi vanno in archivio: pratiche estinte!! (564)

Le parentesi sono le maggiori risorse tipografiche dell'opera, risorse queste che apportano un prezioso aiuto per lo studio delle modalità discorsive. In media, due o tre parentesi in ogni pagina, e persino nei referti storiografici. Esse sottolineano la distanza, minima o massima, dell'enunciatore di fronte al suo enunciato.

Se nella 'Storia' la funzione dominante del linguaggio è quella referenziale per cui: "Raccontare è proporsi di riportare parole e fatti senza tradurre l'azione in rappresentazione",¹⁸ nella 'storia' il linguaggio è sostanzialmente evocativo. La narrazione dei fatti esterni e l'analisi del profondo dei personaggi coesistono simultaneamente. La forza della Morante sta in questa straordinaria capacità di evocare la violenza della 'Storia' attraverso i fantasmi e le allucinazioni partorite dall'inconscio dei personaggi: visioni stravolte della realtà, giustificate dalle persecuzioni razziali, dai bombardamenti, dalla miseria.

Vi sono momenti di sospensione della vicenda in cui il personaggio fugge dalla schiavitù storica a contatto con il valore epifanico delle cose:

Lei (Ida) s'era staccata dal continente affollato e vociferante della sua memoria, su una barca che in questo intervallo aveva fatto il giro del mondo; e adesso, risalendo allo stesso scalo della partenza, lo ritrovava silenzioso e quieto. Non c'erano più urla di folla, nessun linciaggio. Gli oggetti familiari, spogliati da ogni affetto, non erano più strumenti; ma creature vegetali o acquatiche, alghe coralli stelle marine, che respiravano nel riposo del mare, senza appartenere a nessuno (71).

Come abbiamo già osservato, la dimensione visuale del linguaggio e gli effetti fonici sono elementi espressivi per

¹⁸ MANACORDA, G. *Storia della letteratura italiana contemporanea*. Roma, E. Riuniti, 1972. p. 33 L'autore distingue il 'narrare' dal 'raccontare'.

l'intuizione dell'opera. La scelta dei personaggi, prevalentemente popolani, semplici, l'immissione massiccia di neologismo, voci gergali e dialettali, assumono la fisionomia di una rivendicazione polemica di valori primitivi e naturali. L'innocenza sta nella naturalità. Più l'uomo è natura e più si accosta agli animali ed alle piante. Lo scambio qualitativo avviene attraverso metafore che connotano l'intrinsechezza di legami. Un altro procedimento, usato dalla Morante, è la comparazione che ribadisce questo stretto rapporto:

Andare mendicando come un cucciolo orfano
e randagio (58).

Ciuffetti lisci, umidi e lustri, come quelli di
certe anitre migratrici (109).

Essa si affrettava come una gatta di strada ad
occhi bassi (126).

Useppe giaceva per terra supino, a occhi
chiusi e braccia spalancate, come una rondine
fulminata in aria (436).

Invece il rapporto che la Morante intende programmare con i lettori, prevede una concettualizzazione del linguaggio, proprio in contrasto con il 'pianissimo' disadorno dello sfondo. Abbondano anche gli accostamenti antitetici e complementari: "ingenuità fiduciosa" (37), "una prescienza oscura" (333), "fede ostinata però sprovveduta" (149).

Se i dialettismi rappresentano il linguaggio che si oppone all'istituzione linguistica e, parimenti ai neologismi, hanno la funzione essenziale di evidenziare la comunione fra il narratore e la natura, in un atto di protesta, i tecnicismi hanno la funzione di evidenziare ironicamente il sopruso e la violenza. I tecnicismi si riferiscono propriamente alla guerra:

(. . .) i pochi soldati italiani lassù asserragliati
avevano lasciato fare (9).

Poi si affrettarono da un sentierino laterale
alla colonna degli automezzi, ove già convenivano,
di ritorno, i loro camerati usciti inutilmente alla
caccia (12).

o hanno lo stampo della guerra:

(. . .) avevano incominciato a radunare i loro
bagagli per tenersi pronti a prendere la via Napoli
(21).

Caduto in mutismo totale, incominciò a marciare fra i molti ingombri della stanza (18).

o appartengono alla medicina:

Si diagnosticava il male borghese come sintomatico di una classe (30).

Era un enigma dove quel corpicio dissanguato attingesse tanta energia (28).

Tecnicismi della burocrazia amministrativa:

Qua i nominati Peppiniello e Peppiniella (38).

Nella capanna, i tre rimasti parlamentavano sull'emergenza della situazione (36).

Tecnicismi della burocrazia legislativa:

Questa, naturalmente, non è che una ricostruzione parziale dei misteriosi vagabondaggi di Ninnarieddu (51).

Il caso fu archivato: morte accidentale per affogamento (48).

Tecnicismi della burocrazia esecutiva:

Tre corrigendi evasi dal Gabelli. Due racciuffati, uno latitante (65).

(...) la sua faccia si denunciava incredibilmente immatura (62).¹⁹

L'aggettivo o la locuzione aggettivale servono costantemente alla Morante per la sua azione di correzione della realtà e di impressione di un giudizio di tutto ciò che accade. Questa modalità aggettivale è la spia dell'estrema individuallizzazione delle impostazioni ideologiche nell'atto concreto e continuato del narratore: le indicazioni di "infelice", "poveretta", "inconsapevole", "estraneo", "sventurato", ecc., valgono a imporre le distinzioni continue di pietà e di condanna, di compassione e di rigore, con una varietà estrema di piani di considerazioni e di struttura ideologica.

Pietà per i rifiuti della 'Storia', giudizio morale per i potenti che si concretizzano in stilemi di linguaggio psichiatrico, ma che in realtà colgono il nesso tra l'infamia della 'Storia' e il bisogno di documentare quell'infamia. Mussolini è perciò definito "impasto di tutti i detriti" (364); Hitler è "osesso sventurato, e invaso dal vizio della morte" (287);

¹⁹ ALBANESE. Tanto i dialettismi quanto i tecnicismi sono ampiamente analizzati nel lavoro citato.

Stalin approfittò della rivoluzione per assumere una "dittatura personale" (329). La follia dei tiranni "sognatori", in certi momenti si salda con l'umile cronaca dei reietti e l'offesa è testimoniata sempre dalla scrittura 'etica' della Morante:

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 cinquantamilioni di morti contronatura: fra i quali lui stesso, il führer, e il duce italiano che s'era appaiato a lui, come nei circhi, il clown s'appaia con l'augusto. I loro piccoli corpi erano mangiati dalla terra come quelli dei giudei, dei comunisti e dei banditi; e di Mosca e Quattro-punte e di Esterina e Angelino e della levatrice Ezechiele (368).

La partecipazione del narratore trapela dalle anacronie: "Fu appunto adesso che costoro..." (33); "In questi tempi di guerra, e in particolare dopo l'occupazione tedesca, spesso vi si caricavano o vi si scaricavano delle truppe. Ma oggi non vi si notavano militari..." (242). La sua onniscienza traspare da enunciati come: "Essa non sapeva che da circa tre anni colui si era disfatto nel mare Mediterraneo" (212). L'intervento dell'io narrante si fa frequentemente aperto, diretto, avvalendosi degli stilemi: "Io non conosco", "Io non so", "Credo che", e consimili.

E per concludere, in questo romanzo, assai più che un messaggio va ricercata una ragione umana, anzi una passione umana, che è anche passione intellettuale e morale. La vastità e complessità della struttura del romanzo, il confluire di un mondo ricco e pullulante di umanità subalterna, confinata ai margini della società, indifesa non soltanto dai soprusi e dalla violenza della 'Storia', ma anche e soprattutto dall'assurdo della 'Storia', ne accentua la testimonianza, che è quella appunto di un dramma corale che si rinnova nel succedersi stesso delle generazioni.

RIFERENZE BIBLIOGRAFICHE

- 1 ALBANESE, M. C. L'enunciazione del narratore in 'Menzogna e Sortilegio' e ne 'La Storia'. Curitiba, 1986. Tese, Professor Titular, Universidade Federal do Paraná.
- 2 ANGELICO. L'opera completa dell'Angelico. Milano, Rizzoli, 1970.
- 3 CALVINO, I. Allora Hugo disse alla Morante. *L'Espresso*, 1 set. 1974.
- 4 CAMON, F. Gli uomini nella grande infezione della storia. *Il Giorno*, 27 ago. 1974.
- 5 DE BENEDETTI, C. La storia della Morante in un giudizio sovietico. *L'Unità*, 13 mar. 1975.
- 6 DEVOTO, G. & OLI, G. Il dizionario della lingua italiana. Firenze, Monnier, 1975.
- 7 DOSTOIEVSKI, F. Le opere di Dostoievski. Torino, Garzanti, 1980.
- 8 FERRONE, S. L'infatuazione e la storia. *L'Osservatore Politico Letterario*, 3:38-9, mar. 1975.
- 9 FRASSON, A. Davanti a un plotone di esecuzione. *Il Ponte*, 10: 1161-3, nov. 1974.
- 10 GARBOLI, C. Pro i contro. *L'Espresso*, 11 ago. 1974.
- 11 GINZBURG, N. Elsa Morante e la censura *Corriere della Sera*, 27 mag. 1976.
- 12 MANACORDA, G. Storia della letteratura italiana contemporanea. Roma, E. Riuniti, 1972.
- 13 MANZONI, A. I promesi sposi. Milano, Rizzoli, 1949.
- 14 MILANO, P. Mi fa male la storia. *L'Espresso*, 14 giu. 1974.
- 15 MORANTE, E. Il mondo salvato dai ragazzini. Torino, Einaudi, 1968.
- 16 ———. *La Storia*. Torino, Einaudi, 1974.
- 17 PASOLINI, P. P. Le gioie della vita — La violenza della storia. *Tempo*, 1 ago. 1974.
- 18 SCHACHERL, P. Il mito di Useppé e il romanzo popolare. *Rinascita*, 33:7-11, mar. 1974.
- 19 SPINAZZOLA, V. Lo "scandalo" della storia. *L'Unità*, 21 giu. 1974.