

IVAN SEIDL

IL CASO MORANTE SEI ANNI DOPO

Sono passati sei anni da quando «a un tratto, nel cimitero dei libri s'affacciò un best-seller». Valerio Riva, salutando così laconicamente *La Storia* di Elsa Morante,¹ ha colto senz'altro l'aspetto più significativo dell'avvenimento letterario più importante degli anni settanta: l'apparizione cioè di un libro di facile lettura e perfettamente godibile nel momento in cui sembrava che si potessero scrivere solo romanzi di neoavanguardia destinati ad alcune centinaia di lettori — addetti ai lavori. Anche se non ci fosse altro, questo aspetto basterebbe da solo a segnare una data importante nell'evoluzione della narrativa italiana contemporanea: vuol dire che gli ultimi sei anni sembrano confermare la tendenza sopraddetta vedendo crescere progressivamente il numero di romanzi leggibili, magari contenutistici e ideologizzanti, ma comunque accessibili ad un pubblico largo e non limitato a determinati ceti sociali.² Date tali premesse; e considerando che non a caso il libro è stato ritenuto una pietra di paragone su cui misurare problemi e possibilità della letteratura e della critica in Italia,³ pensiamo che non sia illegittimo riassumere in questo articolo alcune riflessioni sul romanzo stesso e sulle reazioni della critica.

Ecco i fatti ben noti: all'inizio, difficili trattative della scrittrice con l'editore Einaudi sul prezzo del libro (che doveva essere di 2,000 Lire per copia secondo la Morante, e invece di 4,500 Lire secondo l'editore);⁴ poi, mobilitazione senza precedenti della massa di lettori e successo di vendita strepitoso (dalle 45,000 copie proposte per la tiratura si è passati alle 800.000 copie stampate e vendute entro la fine dell'anno 1974). Al tempo

¹ Cfr. *L'Espresso*, n. 28, 14. 7. 1974; Elsa Morante, *La Storia*, Einaudi, 1974.

² Cfr. p. e. Tutto libri, n. 27, anno V, 14. 7. 1979.

³ Cfr. Luigina Stefani, «Elsa Morante», *La Storia*, Belfagor, n. 6, 30. 11. 1974.

⁴ In sostanza, Elsa Morante è riuscita ad imporre il «prezzo politico» (voleva che ogni italiano potesse comprare e leggere il suo libro); ciò per l'editore significava all'inizio un rischio finanziario (cfr. a questo proposito Paolo Milano, «Mi fa male la storia», *L'Espresso*, n. 28, 14. 7. 1974).

stesso, un vivace dibattito pubblico che si è svolto su quotidiani, periodici, riviste letterarie e universitarie, e che può essere riscontrabile soltanto negli anni cinquanta, quando si è discusso sul Metello di Pratolini o sul Gattopardo di Tomasi di Lampedusa. Tante entusiastiche esaltazioni da un canto (N. Ginzburg: «Il romanzo più bello di questo secolo»; O. Del Buono: «La letteratura italiana di questo secolo ne La Storia conosce il suo capolavoro assoluto»; C. Bo: «Il libro che resterà e avrà un peso ben preciso»; C. Salinari: «Uno dei più bei romanzi del dopoguerra») e, dall'altro canto, tante riserve e stroncature (A. Asor Rosa: «Un libro fatto di falsificazioni ideologiche e di tecniche spurie e composite»; R. Barilli: «Un salto indietro di cento anni. Nessun avanzamento dal punto di vista dell'istituzione letteraria. Un ritorno al naturalismo.» P. P. Pasolini: «Manierismo, fragilità, nessuna credibilità»)⁵ riflettono logicamente altrettante prese di posizione e altrettanti approcci critici. È facile intuire che nella tempesta svoltasi attorno al libro di Elsa Morante sono state affrontate anche e soprattutto questioni con implicazioni generali (come realismo, neorealismo, tradizionalismo, romanzopopolare, romanzo-fiume e così via) e che, fatto più significativo, il libro stesso è servito spesso come pretesto a varie correnti di critica militante per trinciare considerazioni derivate veramente dai fatti estrinseci e non dall'esame complessivo (nello stesso tempo ideologico e poetico) dell'opera stessa.

Se è quindi vero che l'accoglienza data dalla critica al romanzo *La Storia* è stata incredibilmente discorde e segnata da varie querelle, le ragioni di questo sono d'altra parte chiarissime. Elsa Morante è apparsa improvvisamente con un romanzo al tempo stesso umanamente commovente e ideologicamente impegnato. Una scelta complessiva e sintetizzante quindi, che richiederebbe un atteggiamento altrettanto complesso da parte della critica. Non c'è da stupirsi se quest'ultima, incline peraltro come è a tracciare confini ideologici sulla mappa letteraria anche a seconda di criteri abbastanza casuali, si fosse lasciata influenzare dalla tipica dicotomia del poetico e dello storico (cioè ideologico), dividendosi e combattendosi come si è visto.

Si è insistito sul fatto che *La Storia* rappresenta una svolta decisiva rispetto ai primi lavori narrativi della scrittrice. Tale svolta ebbe inizio con *Il mondo salvato dai ragazzini*⁶ e la sua fine appunto con *La Storia*.⁷ Va detto che la Morante, prima de *La Storia*, è sempre stata un'autrice dalla «visione metastorica (antistorica) della realtà»,⁸ ma adesso invece si sforza di dare una visione filosofica ben precisa della storia e della realtà.

Cerchiamo quindi di individuare i tratti fondamentali della storia esposta ne *La Storia* morantiana analizzando anzitutto il funzionamento della narrazione, in quanto questa obbligatoriamente racchiude in sé anche una

⁵ Cfr. il dibattito su *La Fiera letteraria*, n. 40, 6. 10. 1974: «Facciamo il punto su Elsa Morante. *La Storia* è o non è un capolavoro?».

⁶ Einaudi, 1968.

⁷ Cfr. Giuliano Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1975)*, Editori Riuniti, 1977, pp. 498-499.

⁸ Alberto Frasson, «L'infatuazione e la storia». In: *L'Osservatore politico letterario*, n. 3, Milano 1975, p. 36.

concezione filosofica del mondo. Certi meccanismi scoperti sul livello delle tecniche narrative non soltanto fanno di filosofia (sono inseparabilmente legate ad una concezione del mondo), ma dovrebbero impedire di leggere (e interpretare) l'opera narrativa in modo inadeguato. Analizzeremo quindi il modo della presentazione romanzesca da parte del narratore; il rapporto tra il narratore e la scrittrice; la presentazione del personaggio rispetto al lettore. Nella terza analisi giudicheremo l'intreccio del romanzo e la visione filosofica in esso espressa.

1. LA NARRATRICE E LA SCRITTRICE. Si è detto (era tra l'altro un motivo di condanna nei confronti dell'opera) che *La Storia* è un romanzo con il narratore onnisciente e onnipresente⁹ e rappresenta un anacronico ritorno all'Ottocento¹⁰ con tutte le implicazioni del caso. Da questo punto di vista, la scelta stilistica dell'«io narrante» sarebbe il principale errore d'impostazione del libro¹¹ che risulta poi segnato da gravi incongruenze sullo stesso piano della narrazione. Generalmente i critici concordano che la naturalistica onniscienza del narratore viene mascherata dalla presenza di un punto di vista, quello, appunto, dell'«io narrante».¹²

In realtà, ciò che dovrebbe colpire ogni lettore del romanzo, è la costante ricerca della narratrice¹³ di affermare la sua presenza nel romanzo. Ciò significa che molto spesso il racconto degli avvenimenti viene interrotto e la narratrice, usando frequentemente diversi mezzi lessicali (proposizioni incise, locuzioni, avverbi¹⁴) si affaccia nella narrazione per staccare sé stessa (prima, magari, invisibile) dagli avvenimenti raccontati e sdoppiare in questo modo l'azione romanzesca. Gli interventi della narratrice non hanno però, così ci sembra, sempre la stessa funzione.

A volte troviamo in essi, infatti, un fattore onniscientizzante. Così, nel momento in cui Ida rubava una scatoletta di carne, era osservata da un manovale. La narrazione viene così presentata: «Il cuore di Ida s'era messo a pulsare con tale violenza (...), essa allungò la mano, e s'impadronì d'una lattina (...). Proprio in quel punto l'uomo in tuta risortiva con un nuovo carico dal deposito: senza però essersi accorto di nulla, Ida credette. Ma invero, in una guardata di scorcio, colui l'aveva sorpresa sul fatto, pur

⁹ Cfr. Enzo Golino, «Un salto di codice». In: *Libri nuovi. Periodico Einaudi di informazione libraria e culturale*, dicembre 1974.

¹⁰ Giacinto Spagnoletti, «Scrivere alla Morante». In: *La Fiera letteraria*, op. cit.

¹¹ Giacinto Spagnoletti, op. cit.

¹² Angelo R. Pupino, «Introduzione al dibattito», *La Fiera letteraria*, op. cit.

¹³ Per essere esatti, invero, non si tratta del narratore, bensì della narratrice. La differenza non è senza importanza. Le prove che, è vero, sono solamente due su 665 pagine, ci risultano incontestabili: due volte cioè l'io narrante usa senza possibilità d'equivoci la forma femminile dell'aggettivo: a) p. 106: «che mi si lasci dunque restare ancora un poco in compagnia del mio picchelluccio, prima di tornarmene sola al secolo degli altri»; b) p. 625: «Giuseppe (...) si rivelò precoce in tutto (...) arrivava in anticipo; ma talmente in anticipo che io stessa stenterei a crederci, se non avessi diviso, in qualche modo, il suo destino.»

¹⁴ Come p. e. «il fatto è», «ch'io sappia», «invero», «mi risulta», «sembra che», «in realtà» (quest'ultima è la locuzione più frequente che troviamo nel libro).

facendo finta di niente, per omertà verso la donnetta.»¹⁵ Se si può considerare che nella prima parte del brano la narrazione segue press'a poco Ida e la sua coscienza, nella seconda invece, dopo la parola «invero», la narratrice onnisciente rettifica l'opinione della protagonista. Anche il seguente esempio mostra un rapido passaggio dalla coscienza di Ida a un'osservazione più oggettiva (che, in quanto breve, è chiusa fra parentesi, come succede spesso ne *La Storia*): «Nel fondo era convinta (e non si sbagliava infatti) che l'accesso non si sarebbe ripetuto.»¹⁶ Ultimo esempio, anche questo molto significativo: «Alla coscienza le salì una domanda: nella fila evocata da Nino, avrebbe potuto esserci anche quel biondo?... Essa non sapeva che da quasi tre anni colui s'era disfatto nel mare Mediterraneo.»¹⁷

D'altra parte ci accorgiamo che gli interventi della narratrice non sono motivati soltanto dal desiderio di correggere, completare o rivelare quello che il personaggio non sa. Anzi, tante volte la narratrice ci pare ansiosa di confessare che neppure lei è in grado di dire quello che veramente il personaggio ha fatto o quello che gli è successo: «Io, da parte mia, non so quale altro medicinale si fosse messo in corpo durante la sua breve assenza»,¹⁸ dice la narratrice a proposito di Davide che si era iniettato uno stupefacente al gabinetto dell'osteria. E dopo aver riassunto certe avventure di Nino: «Questa, naturalmente, non è che una ricostruzione parziale dei misteriosi vagabondaggi di Niunarièddu in quelle notti; né io saprei darne altre notizie.»¹⁹ Oppure: «Né mai sarà dato sapere quali e quante traversie passò prima di tornare all'unica, estrema sua famiglia»,²⁰ parlando questa volta del cane Bella. «Resterà per sempre impossibile sapere che cosa il povero analfabeta Ueseppe avrà potuto capire in quelle fotografie senza senso.»²¹

Ci risulta, quindi, che l'«io narrante» non è usato soltanto per relativizzare una narrazione oggettiva e onnisciente. Non sarà usato neanche con il solo scopo di oggettivare una narrazione immersa nella coscienza di un personaggio. Secondo quello che pensiamo, tutte e due le ipotesi sono valide: la vera incongruenza del modo narrativo de *La Storia* non sta tra l'onniscienza e l'oggettività da una parte, e il punto di vista dell'«io narrante» dall'altra. Il vero paradosso consiste invece nel doppio carattere di onniscienza e di non-conoscenza dell'«io narrante». Perché, come abbiamo cercato di vedere, da una parte la narratrice spiega diverse circostanze e avvenimenti, a volte anche difficilmente percepibili dagli stessi personaggi (così, riesce a sapere cosa succede «in qualche luogo della mente di Ida, non chiaro alla sua ragione»;²² oppure descrive con esattezza gli ultimi momenti di vita di Giovannino che pure è morto essendo solo, abbandonato

¹⁵ Elsa Morante, *La Storia*, Einaudi 1974, p. 332.

¹⁶ *Ibidem*, p. 82.

¹⁷ *Ibidem*, p. 212. L'informazione sulla morte di Gunther, infatti, è in possesso della sola narratrice.

¹⁸ *Ibidem*, p. 595.

¹⁹ *Ibidem*, p. 134.

²⁰ *Ibidem*, p. 474.

²¹ *Ibidem*, p. 373.

²² *Ibidem*, p. 161.

da tutti),²³ dall'altra parte non conosce con esattezza nemmeno il destino di certi personaggi importanti «Ida non la rivide più; ma io ho motivo di suporre che sia sopravvissuta a lungo. Mi sembra infatti di averla riconosciuta, non molto tempo fa...».²⁴

Va detto che esiste un terzo tipo di intervento dell'io narrante» nel testo: «... E il caposquadra, uno nuovo, gli aveva detto, fra l'altro: balosso, maroc e romanso giallo (tutti termini per me, invero, incomprensibili; ma si trattava, a quanto pare, di gravi insulti).»²⁵ In questo caso, la narratrice vuole mostrare non tanto la sua non conoscenza dei termini in questione, quanto semplicemente l'esistenza di sé stessa. Vuole cioè ricordare nuovamente al lettore che il racconto viene presentato da lei — cioè da una persona viva che viene in un certo senso coinvolta negli avvenimenti e nella vita dei personaggi. «Non ho potuto controllare l'ubicazione precisa di quell'osteria».²⁶ questa nota deve precisare il carattere documentato, vero cioè, dei fatti narrati. Invece delle sentenze come «Conosco Nora soltanto da una sua fotografia»²⁷ oppure «Io, quanto a me, le rare e frammentarie notizie che ho potuto raccogliergli, le ho avute in gran parte da Ninnuzzu»,²⁸ vogliono suggerire addirittura un legame personale tra personaggi (la cui esistenza reale sarebbe così comprovata, la verosimiglianza essendo in questo modo rafforzata) e la narratrice che, a questo punto, è quasi identificabile con la scrittrice, come si può dedurre dal brano seguente: «Il giorno di ferragosto, mentre Davide si trovava ancora nel Nord, quaggiù da noi ci fu un delitto, al Portuense.»²⁹ (Si sa che Elsa Morante è una Romana.) Sarebbe ingenuo indagare sulla misura in cui la scrittrice ricrea personaggi realmente esistiti ed avvenimenti realmente accaduti. Va detto però che se certe note alla fine del volume non confermano tale ispirazione, nemmeno si può affermare il contrario: «Qui devo limitarmi a citare (...) i seguenti autori che con le loro documentazioni a testimonianze mi hanno fornito degli spunti (reali) per alcuni singoli episodi (inventati) dei romanzi.»³⁰

La narratrice, indifferentemente dalla scrittrice, accusa certe incoerenze sul piano della presentazione dei fatti. Così, seguendo l'itinerario della vita di Nora, la narrazione può essere considerata, grosso modo, immersa nella coscienza del personaggio. Il lettore, l'unico oltre alla narratrice, si identifica ad un certo punto con i suoi misteri, paure, ossessioni. Ma poi, alla fine, la narrazione, allogicamente e senza motivazione di nessun genere, si rifiuta di seguire tale itinerario fino alla fine. Di colpo, noi lettori, essendo fin adesso condotti dalla narratrice, ci dobbiamo staccare dal personaggio e lasciarci indurre a congetture: «Deve aver calcolato...; ...qualcuno ricorda vagamente di averla vista...; Forse, sarà

²³ Ibidem, pp. 383—387.

²⁴ Ibidem, p. 480.

²⁵ Ibidem, p. 420.

²⁶ Ibidem, p. 40.

²⁷ Ibidem, p. 53.

²⁸ Ibidem, p. 412.

²⁹ Ibidem, p. 422.

³⁰ Ibidem, p. 661.

andata girovagando..., ...bisogna credere che essa percorse..., Forse a lei venne alla mente...»³¹

La scarsa coerenza e la difficilmente definibile funzione dell'«io narrante» non sono dovute, secondo noi, ai semplici trucchi di mestiere presenti in ogni romanzo o racconto. Anzi, ci pare che soltanto un universo spiccatamente lirico possa sopportare a perfezione tali incongruenze narrative. Unità lirica cioè, come espressione di una visione soggettiva, magari mitologizzante, dell'universo. Pensiamo, grosso modo, che si tratti di un tipo di narrazione in cui è meno importante l'esattezza e la verità del raccontato rispetto alla realtà, quanto un certo effetto narrativo destinato a promuovere e a divulgare la fondamentale visione soggettiva dell'autore. Tale tipo di narrativa sarebbe poco adatto a essere definito come realistico. Secondo quello che ci risulta da questo primo esame delle tecniche narrative usate nel romanzo, la narratrice, chiamata dai critici «lo speaker distante e perfino del tutto estraneo alla vicenda»,³² l'«io narrante» cioè, che agirebbe «piuttosto come maschera del narratore onnisciente»,³³ è invece il portavoce della soggettività fondamentale del libro, mascherata da una finta e presunta oggettività e onniscienza.

2. IL PERSONNAGGIO E IL LETTORE. Il modo in cui viene condotta l'azione romanzesca rispetto al personaggio e al lettore si può illustrare su alcuni esempi. Durante la visita di Ida con Ueseppe dalla dottoressa leggiamo tra l'altro questa frase: «Poi d'un tratto lei pure (...) chi sa perché si fece tutta rossa, e principiò a dire che forse le turbe attuali di Ueseppe si dovevano al probabile inizio della seconda dentizione (...) passato questo periodo il bambino sarebbe tornato naturalmente normale...»³⁴ La prospettiva segue press'a poco la coscienza di Ida, per la quale, appunto, la ragione dell'improvviso turbamento della dottoressa rimane misteriosa. Noi lettori, invece, informati un po' prima dalla narratrice onnisciente che la dottoressa «in realtà pensava che forse nessuna scienza poteva servire al male di Ueseppe, e aveva quasi il sentimento di truffare la madre...»,³⁵ sappiamo benissimo. Vuol dire che grazie appunto agli interventi della narratrice, il lettore è privilegiato rispetto al personaggio, conoscendo e sapendo più di lui, e potendo quindi partecipare meglio al suo destino e allo svolgimento dell'intreccio. Questo si può osservare benissimo anzitutto in molte scene drammatiche del romanzo nelle quali varie interazioni tra personaggi portano ad avvenimenti inaspettati e imprevedibili. La drammaticità dell'azione romanzesca si basa sostanzialmente sui malintesi tra i diversi personaggi, ognuno dei quali rimane irrevocabilmente chiuso nella sua visione soggettiva dei fatti: che si tratti veramente di un malinteso, lo sa soltanto il lettore guidato dalla narratrice. Così, la famosa scena dello stupro subito da Ida da parte di Gunther, è costituita praticamente da una serie di malintesi che portano, appunto, all'atto violento commesso dal giovane Te-

³¹ Ibidem, pp. 50-51.

³² Angelo R. Pupino, op. cit.

³³ Ibidem.

³⁴ Elsa Morante, op. cit., p. 623.

³⁵ Ibidem, p. 623.

desco. Guardiamo questa vicenda in modo più dettagliato: ognuno dei due personaggi è mosso da un sentimento-ossessione base intorno al quale cresce la sua interpretazione soggettiva dei fatti, che in pratica funziona come una barriera impenetrabile e impedente la comprensione dell'altro. Questo sentimento-ossessione è a) per Ida: la fortissima fobia di essere scoperta come mezza ebrea; b) per Gunther: paura della solitudine, un bisogno urgente di comunicazione e di compagnia. All'incontro dei due personaggi, la narrazione segue la prospettiva di Gunther: «In quel momento, qualsiasi creatura femminile (...) che lo avesse guardato con occhio appena umano, lui sarebbe stato capace di abbracciarla di prepotenza, magari buttato a piedi come un innamorato, chiamandola: *meine Mutter!*»³⁶ E quando si para davanti a Ida... «Coei però, al vedersi affrontata da lui, lo fissò con occhio assolutamente disumano, come davanti all'apparizione propria e riconoscibile dell'orrore.»³⁷ In seguito, la vicenda rimane sospesa e interrotta, in quanto la narratrice deve fare un passo indietro per spiegare tutto il passato di Ida Ramundo. Riprendendo il racconto più tardi, la narratrice effettua rapidi passaggi dalla coscienza di Ida («Le paure che la stringevano d'assedio non le lasciavano scorgere in colui nient'altro che una uniforme militare tedesca... Lei credette di trovarsi oggi all'appuntamento terribile che le era predestinato fino dal principio del mondo») ³⁸ a quella di Gunther («Il soldato risentì come ingiustizia quel ribrezzo evidente e straordinario della sconosciuta signora») ³⁹ mettendosi di tanto in tanto al di sopra dei suoi personaggi e riaffermando così la sua posizione di osservatrice indipendente «Se avesse potuto vederlo, invero, si sarebbe forse accorta che lui, davanti a lei, stava nell'atteggiamento di un mendicante piuttosto che di uno sgherro» ⁴⁰ oppure «... l'unica difesa che oggi il terrore le consigliava era di rispondere sempre no a qualsiasi inchiesta, come gli analfabeti nelle istruttorie. E non sapeva di fornire così, stavolta, contro ogni intenzione, una informazione al nemico» ⁴¹. Al malinteso tra i due personaggi contribuisce sostanzialmente anche l'incomprensione linguistica tra di loro: «egli... ripeté due volte: *schlafen... schlafen...* A lei, che ignorava del tutto la lingua germanica, l'incomprensibile parola, con la sua mimica misteriosa, suonò per una qualche formula gergale d'inchiesta o d'imputazione» ⁴². Dopo esser saliti in casa di Ida, Gunther sente un rimpianto selvaggio e una malinconia «per causa di certe minime affinità con la sua casa materna in Baviera». Il suo conseguente desiderio di guardare meglio l'appartamento corrisponde però, agli occhi di Ida, «esattamente al suo compito poliziesco». E così via. I due personaggi così portati, senza mai capire quello che veramente succede a loro, fino alla penultima scena in cui Gunther, dopo averle detto il suo nome, mostra a Ida, con estrema tenerezza e innocenza, una fotografia della sua famiglia ri-

³⁶ Ibidem, p. 20.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem, p. 63.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem, p. 64.

⁴¹ Ibidem, p. 65.

⁴² Ibidem, p. 64.

masta in Germania. E siccome non c'è da parte di Ida una corresponsione di affetto, di interesse e partecipazione che lui si aspetta (infatti, ella viene assalita in quel momento, e senza che egli lo sappia, da un improvviso e breve accesso della sua malattia psiconevrotica) il soldato dapprima si arrabbia per poi lasciarsi montare dentro sé stesso la ferocia il cui risultato sarà infine il suo atto violento.

In questa prospettiva, insomma, il personaggio morantiano ci risulta una vittima. Vittima non tanto delle ingiustizie sociali causate dall'eterno gioco del potere, come si dirà in seguito, quanto, da questo punto di vista, della stessa narrazione che lo tiene irrevocabilmente chiuso dentro vari meccanismi predeterminati senza dargli troppe possibilità di muoversi liberamente rispetto ad altri personaggi e all'intera materia romanzesca. La Morante insomma non vuole mai dare l'illusione che gli avvenimenti si giochino e si decidano nello stesso corso della narrazione. Il personaggio morantiano non è libero: il suo comportamento e il suo modo di pensare sono organizzati in funzione di un intreccio per lui stesso paralizzante. Mai lo svolgimento dell'intreccio sfugge al controllo della narratrice onnipotente. Anzi, si ha l'impressione che gli avvenimenti debbano andare verso un risultato prestabilito anche se il personaggio ci si oppone o, semplicemente, non ne è al corrente. Così, il risultato desiderato (nell'episodio citato la comprensione armoniosa tra Scimò, Useppe e Bella)⁴³ è ottenuto attraverso una serie di malintesi (Scimò attacca Useppe pensando che costui gli ha rubato delle «fusaie»; Bella interviene e cerca di rabbonire Scimò pensando che costui s'arrabbia con Useppe per qualche motivo sconosciuto; Scimò si tranquillizza pensando che Bella si stia autodenunciando). I tre personaggi (il cane Bella essendo a questo punto considerato un personaggio, come si dirà anche più tardi) commettono, uno dopo l'altro, tre errori di valutazione, ognuno dei quali rischia di provocare un litigio più grave. Eppure i tre errori messi insieme fanno sì che non soltanto la situazione si calma, ma anche, spontaneamente e senza nessuna confessione reale, si rivela come veramente erano andati i fatti: la narratrice può concludere con una soddisfazione appena nascosta «E capitò che questo atto di pace fu interpretato da Scimò come un'autodenuncia di Bella! Così che lui per proprio conto, e sia pure attraverso un equivoco, intese il fatto com'era andato veramente.»⁴⁴ E chiaro, a questo punto, che il personaggio in una narrazione così fatta deve servire anzitutto le intenzioni fabulatorie della narratrice. Questa seconda analisi ci riconduce quindi alla narratrice che, essendo l'espressione della fondamentale soggettività che muove tutta la materia romanzesca, non rinuncia pertanto alla sua onnipotenza più rigorosa rispetto al personaggio. Cionondimeno, pur essendo il personaggio portatore delle intenzioni fabulatorie e ideologiche della scrittrice, e diventando in questo modo sprovvisto di certe dimensioni umane (cattiveria), ci colpisce con una straordinaria freschezza, con una pittura psicologica veridica. Questo è il risultato dell'abilissima «presentazione

⁴³ Ibidem, pp. 542-543.

⁴⁴ Ibidem, p. 543.

mista»⁴⁵ del personaggio, condotta nello stesso tempo dall'interno e dall'esterno della stessa narrazione, come si è detto.

La prevedibilità del comportamento del personaggio e degli avvenimenti romanzeschi è quindi una delle caratteristiche sostanziali del libro. Essa serve alla scrittrice per meglio realizzare e stendere la sua visione del mondo. Tale prevedibilità era nel romanzo tradizionale l'effetto di un carattere umano (quello del personaggio) ben determinato e spiegabile in termini di una ipotetica natura umana. La Morante rafforza tale effetto attraverso un'azione determinatrice della narratrice: questa, infatti, anticipa spesso gli avvenimenti e informa il lettore sul loro futuro svolgimento e risultato. Così, prima di descrivere le circostanze relative alla morte di Nino (Ida, informata da un poliziotto, corre all'ospedale, trova suo figlio morto; la disperazione di Ida, il racconto degli avvenimenti che portano all'incidente fatale, ecc.), la narratrice dà al lettore l'informazione seguente: «Di lì a poche ore (...) doveva sopravvenire una cosa incredibile: tale che ancora oggi, da questa distanza che pareggia i vivi e i morti, io séguito a dubitarne come di un'impostura. Ma invece capitò. Uguale a tanti altri suoi compagni (...) anche Ninnuzzu Mancuso — Assodicuori di schianto fu buttato via dalla vita. Nel maggio dell'anno seguente avrebbe dovuto compiere 21 anni.»⁴⁶

Questo procedimento narrativo che potrebbe essere considerato un'infrazione del codice rispetto al romanzo tradizionale (il lettore non può godere la tensione che normalmente dovrebbe accompagnare lo svolgimento dei fatti perché è informato in anticipo sull'epilogo) viene usato dalla scrittrice per rafforzare l'impressione di determinazione e di fatalità che segnano il mondo romanzesco della Morante. Guardiamo per esempio quante volte si preannuncia il tragico destino del piccolo Usepe. Le prime osservazioni che fungono da segnali d'allarme per il lettore, vengono fatte nel periodo in cui il bambino è perfettamente sano: «Povera criatura. È troppo vivo, per essere troppo piccirillo. Ci camperà poco, a questo mondo» (p. 132) fa notare a Ida una vecchietta durante la passeggiata. L'avvenimento non lascia tracce nella coscienza di Ida, il lettore invece è preoccupato. «Pòro uceiletto de mamma, me sa che tu nun ce la fai a crésce, che campi poco. Questa guera è la stragge de le criature» (p. 289), dice circa un anno dopo Carulì e l'idea della precarietà di salute del piccolo Usepe si sta rafforzando. Nel terzo episodio si parla esplicitamente delle strane angosce notturne del bambino, e certi dettagli del suo comportamento vengono precisati con riferimento al linguaggio della medicina (pp. 395—397). Subito dopo, ci troviamo con Usepe per la prima volta dalla dottoressa. Il risultato della visita riesce a dissipare le preoccupazioni di Ida, non invece quelle del lettore, a causa delle strane osservazioni della dottoressa: «Ha gli occhi strani, notò, mezzo fra sé, troppo belli, precisò, quasi incantata, ma insieme insospettita.» (p. 397). Intanto, gli accenni allo stato di salute di Usepe si moltiplicano. Così, dopo una passeggiata in motocicletta al Nino «ribalenò alla mente la stessa osservazione già fatta un'altra volta: che

⁴⁶ Elsa Morante, op. cit., p. 464.

⁴⁵ Cfr. a questo proposito Roland Bourneuf et Réal Ouellet, *L'Univers du roman*, PUF, Paris 1972, p. 193.

negli occhi di Useppe c'era qualcosa di diverso da prima». E la narratrice precisa fra parentesi in che cosa consiste la diversità del suo comportamento... (p. 400). Seguono altri sintomi che preannunciano la malattia (p. e. il comportamento strano del bambino a scuola, cfr. pp. 449-454). A p. 462 viene descritta la prima grave manifestazione della malattia, dopo di che la narratrice non esita a ricopiare tre paragrafi tratti da un manuale di medicina e mettere così il lettore al corrente dell'accaduto parlando per la prima volta del «grande male». A p. 504 la narratrice riferisce di Useppe mentre costui viene sottoposto ad un'altra visita medica: «Pareva attualmente, a guardarlo, che lui, chi sa quando e dove, avesse già percorso questi sotterranei e subito queste prove medesime; e già sapesse che a lui, tanto, non servivano proprio a nulla.» A questo punto, il lettore è già rassegnato di fronte all'inevitabile destino del bambino. Altri preannunci della morte di Useppe si trovano a p. 506 («Forse, quella voce non percepita... già la avvertiva che al suo pazzariello non resterebbero più tante altre estati?»), p. 599 e p. 624 («E allora a qualcuno adesso parrà inutile raccontare la restante vita di Useppe, durata ancora poco più di due giorni, e già sapendone la fine. Ma a me non pare inutile.»).

L'ultima frase riferita ci pare significativa: la narratrice allude all'ipotetico lettore e al suo eventuale atteggiamento rispetto alla vicenda. (Il testo continua poi così: «Tutte le vite, invero, hanno la medesima fine: e due giorni nella piccola passione di un pischelluccio come Useppe, non valgono meno di anni.») Pensiamo che la frase in questione racchiude in un certo senso la sostanza del problema della parte attribuita dalla narrazione al lettore. Va detto che la situazione privilegiata del lettore rispetto al personaggio, di cui nel paragrafo precedente, comporta anche un suo distacco dagli avvenimenti raccontati. Il fatto che egli conosce perfettamente l'inutilità di ogni sforzo di Ida par salvare la vita del bambino, gli fa giudicare la vicenda in modo più globale, complessivo, e quindi anche distaccato da singoli episodi narrati. Nel romanzo d'avventura o poliziesco, il lettore deve generalmente seguire la vicenda senza conoscerne la fine. In tal modo, il suo maggiore interesse viene attirato appunto dallo svolgimento degli avvenimenti. La sua partecipazione è d'ordine drammatico — il lettore vive gli avvenimenti, quasi partecipasse alla vicenda da attore. Invece la narrazione morantiana non chiede al lettore un interessamento per la fabula in funzione del risultato, dell'epilogo; bensì una partecipazione d'ordine emotivo e spirituale. Il lettore morantiano non è portato a chiedersi «vivrà o morirà», bensì «perché deve morire questo» oppure «quanto vale la vita di questo e degli altri». La narrazione è quindi fatta in modo tale da coinvolgere il lettore in questioni d'ordine morale e filosofico. Anche questo fatto spiega la straordinaria efficacia del libro nello risvegliare reazioni con forti cariche umane. Malgrado ciò, non possiamo non constatare che il modo narrativo de *La Storia*, con l'ambiguo ruolo della narratrice, la fondamentale soggettività del libro rappresentata dall'«io narrante», il personaggio manipolato dalla narratrice onnipotente, le vicende umane narrate in modo tale da presentarsi al lettore al tempo stesso come documento umano e come problema filosofico, è predisposto dalla scrittrice apposta per realizzare e stendere la sua (e non altra) visione del mondo.

3. L'INTRECCIO E LA VISIONE FILOSOFICA DEL MONDO. Non a caso si è parlato di *La Storia* anche come di un romanzo neorealista. La Morante sembra riprendere, infatti, la struttura del romanzo tradizionale, autentico, che, tenendo conto di varie testimonianze, in esso contenute, sul periodo della seconda guerra mondiale, ricorda la prosa narrativa che fioriva nel dopoguerra. Il romanzo è scritto in un linguaggio accessibile a tutti, presenta una serie di storie che si intrecciano con quella centrale senza mai soffocarla, fa sfilare davanti agli occhi del lettore una quantità di personaggi maggiori e minori. Certamente non ci rifiuteremo di credere al carattere reale (verosimile, autentico) di alcune centinaia di avvenimenti vissuti dai protagonisti del libro. Ricordiamo a caso la vita collettiva dei Mille nello stanzone a Pietralata (pp. 181—194), il racconto delle sofferenze di Davide nella prigione tedesca (pp. 221—223), la storia degli ebrei racchiusi nel treno-convoglio prima della partenza per il campo di concentramento (pp. 243—247), la vita dei partigiani e la morte di Oreste Aloisi, detto Quattrò, durante un combattimento (pp. 297—299), i furti commessi dalla pure onesta Ida per potere far mangiare il piccolo Usepe (pp. 331—333), le donne esasperate dalla fame mentre rubano farina da un camion tedesco (pp. 334—336) e tanti altri avvenimenti descritti tutti in maniera straordinariamente felice. In tanti brani del romanzo ritroviamo il perfetto accordo e equilibrio tra l'individuale e il tipico che ricorda l'arte dei maggiori scrittori di prosa narrativa di tutti i tempi. Il carattere «realistico» è sottolineato senz'altro dall'illusione (già descritta in questo articolo) che la narratrice presenti al lettore unicamente la sua personale testimonianza sui fatti accaduti (una volta dice addirittura: «si può credere alla mia testimonianza giurata»⁴⁷ rafforzando così l'informazione che ci dà sullo sviluppo psichico di Usepe; anche il séguito del brano da noi riportato (cfr. la nota 24): «Mi sembra 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...» riesce a incidere la narrazione nel presente, riferendosi direttamente all'esperienza del lettore. L'effetto di verosimiglianza ne è sensibilmente accresciuto. Infine, il modo di collegare insieme vari avvenimenti raccontati, riproduce lo schema di una narrazione popolare che si può sentire correntemente nella vita quotidiana: il racconto dovendo passare da un argomento all'altro, il narratore prende per spunto un dettaglio che ha al tempo stesso un significato secondario, complementare, nel racconto appena terminato, e invece un significato sostanziale, di base, in quello appena cominciato. In altre parole, una circostanza complementare capta l'attenzione del narratore al punto da cambiare il discorso, diventando quindi un centro d'interesse nell'episodio nuovo. Così, Nino appare, più o meno per caso, come un personaggio secondario, nel racconto delle fobie di Usepe davanti a certi giornali o riviste illustrate. Subito dopo, però, la narrazione cambia prospettiva e la situazione si rovescia: Nino diventa un personaggio principale, desiderato e aspettato in casa Marrocco.⁴⁸ Il fenomeno può essere anche di ordine diverso: un fatto circostanziale serve come collegamento

⁴⁷ Ibidem, p. 405.

⁴⁸ Ibidem, p. 374.

di due fatti fondamentali. Per esempio, guardiamo velocemente l'episodio in cui Ida cerca di evitare gli incontri con le donne del vicinato perché si vergogna di avere un figlio illegittimo. Consideriamo in questo caso a) la vergogna un fatto sostanziale; b) le vicine un fatto secondario. Il testo importante è questo: «Gli incontri con le vicine le avvenivano, per lo più, mentre faceva la fila davanti alle botteghe di alimentari, le quali erano sempre meno fornite...»⁴⁹ Si vede che le vicine, fattore secondario in ambedue gli episodi, serve come spunto per l'avanzamento desiderato del discorso che adesso deve essere, come si è capito, della scarsità di generi alimentari. Grazie anche a questo procedimento, la narrazione acquista una sembianza di spontaneità e di immediatezza che rafforza il suo carattere veridico.

Se guardiamo invece il mondo dei personaggi e degli avvenimenti de *La Storia* in modo più globale, ci accorgiamo di molte infrazioni al codice del romanzo «realistico». La soggettività del libro scoperta sul piano della narrazione non può non manifestarsi sul piano della concezione del mondo espressa nel romanzo.

La tesi della Morante è facilmente deducibile dalle prime righe del testo. Nell'elenco degli avvenimenti storici più importanti che introducono il primo capitolo del libro leggiamo tra l'altro: «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.»⁵⁰ Data come premessa tale eterna separazione, la Morante descrive nel suo romanzo come vanno le cose dalla parte della seconda categoria. Tutti i personaggi sono quindi delle «vittime» manipolate e governate dalla classe dei dominatori che conservano il potere. Tale manipolazione, effettuata nell'«ultima zona dei paria»,⁵¹ ha una sua espressione anche sul piano della presentazione narrativa, come si è detto. Tutti i personaggi subiscono vari meccanismi determinanti che gli fanno muovere sull' assurdo scacchiere della storia.

Come le vittime, tutti i protagonisti sono buoni per natura. Questa loro fondamentale bontà è un fatto caratteristico perché riguarda non soltanto i personaggi principali del libro, come Usepe, Ida, Davide, Nora e così via, ma anche quelli che ci si aspetterebbe di trovare dalla parte del male. Così, il giovane soldato tedesco, autore dello stupro su Ida, e padre di Usepe, non è dipinto affatto come un uomo antipatico e cattivo. La sua azione violenta è presentata piuttosto come risultato di una incomprendimento tra lui e Ida. Del resto, la sua tragica morte che segue a poche ore di distanza la sua visita in casa a San Lorenzo, lo colloca senza equivoco nella categoria delle vittime. Anche i corpi morti del nemico, dopo la sparatoria, sono per lo più quelli dei «ragazzetti delle ultime leve»⁵² che si trovarono sul campo di battaglia senza mai capire come e perché, e che prima di morire mormorano «Mutter, Mutter, fra altre parole incom-

⁴⁹ Ibidem, p. 127.

⁵⁰ Ibidem, p. 7.

⁵¹ Ibidem, p. 476.

⁵² Ibidem, p. 299.

prensibili».⁵³ Pure l'assassino di Santina viene presentato come vittima dei potenti.⁵⁴

Va detto che nella concezione della Morante la bontà è fattore innato nella persona umana. Per esempio, ci stupisce quanto poco sia condizionato Ueseppe da varie circostanze infelici che accompagnano la sua nascita e il primo periodo della sua vita. Il bambino che cresce in una chiusura assoluta non potendo esser visto, quale figlio illegittimo, da nessuno all'infuori di Ida e Nino, dimostra invece un'incredibile socialità nello stanzone a Pietralata. Non sarebbe difficile dimostrare, con riferimento al modo narrativo di presentazione del personaggio, che nel bambino si svegliano anzitutto qualità innate e che invece poco sia condizionato dall'educazione o dall'esperienza (che tutte e due sono sensibilmente trascurate perché da un lato Ida non può dedicarsi al bambino nel periodo della guerra e dall'altro Ueseppe deve rimanere chiuso a casa per lunghi mesi).

L'aspetto più irrealista e mitico del romanzo è collegato con la vita degli animali e con la loro coabitazione con gli uomini. Sono certamente pagine molto commoventi e belle, quelle in cui vari animali (cani, gatti, uccelli) vengono descritti in modo tale da rassomigliare agli uomini e da partecipare alla loro vita. Ueseppe, da piccolo, «in quei suoi duetti, primitivi con Blitz (...) imparò il linguaggio dei cani. Questo linguaggio, assieme con altri idiomi di animali, doveva restargli un acquisto valido finché fu vivo».⁵⁵ «Andiamo al mare!»⁵⁶ dice ad un punto Bella, un altro cane con cui Ueseppe discorre correntemente e i cui discorsi sono tanto coerenti quanto quelli dell'uomo. Le comunicazioni tra gli uomini e gli animali hanno frequentemente un carattere misterioso e irrazionale. Così, tra gli occhi del vitello condannato alla morte e quelli del piccolo Ueseppe, al quale capita di trovarsi con Nino alla stazione Tiburtina, «si svolse un qualche scambio inopinato, sotterraneo e impercettibile. D'un tratto, lo sguardo di Ueseppe subì un mutamento strano e mai prima veduto (...) una specie di tristezza o di sospetto lo attraversò...»⁵⁷ Le vicende degli animali s'intrecciano con quelle umane (cfr. p. e. la storia della gatta Rosella nello stanzone a Pietralata). Inutile aggiungere che generalmente il carattere degli animali riproduce quello umano. Buoni come gli uomini, tendono anche loro alla felicità (che è equivalente della vita) nella quale risiede il destino stesso delle creature e dell'universo e la quale viene purtroppo stroncata dalla storia che è produttrice di morte. Tale è, grosso modo, la tesi della scrittrice. La vita degli animali e la loro coabitazione con gli uomini sono le parti del romanzo che tradiscono di più una vocazione favolistica della scrittrice.

I caratteri e gli atteggiamenti dei personaggi si possono, grosso modo, ridurre a uno solo: è quello di una persona che risente fortemente la dicotomia tra «io (noi)» e «loro», attribuendo il secondo pronome al Potere (impersonale o personalizzato secondo il caso) che anima la storia e da cui

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Cfr. ibidem, pp. 425-431.

⁵⁵ Ibidem, p. 110.

⁵⁶ Ibidem, p. 521.

⁵⁷ Ibidem, p. 125.

il personaggio si sente manipolato. L'atteggiamento di base è la diffidenza alla quale si aggiungono altri atteggiamenti a seconda del livello di conoscenza del meccanismo in questione. Va detto però che la maggior parte dei personaggi non percepiscono coscientemente la storia, come la concepisce la scrittrice, bensì la subiscono passivamente, eccezion fatta per Davide la cui ideologia sembra riassumere quella della scrittrice. Gli atteggiamenti complementari potrebbero essere così distribuiti: 1. Paura: Ida, Nora, Vilma (Nel caso di Ida, essa raggiunge delle dimensioni irrazionali: «I soli a non farle paura, in realtà, erano stati suo padre, suo marito, e più tardi, forse, i suoi scolaretti. Tutto il resto del mondo era un'insicurezza minatoria per lei, che senza saperlo era fissa con la sua radice in chi se quale preistoria tribale.»⁵⁸ Ida rimane fondamentalmente fuori della storia: «La storia, non meno di Dio, non era mai stato argomento dei suoi pensieri»;⁵⁹ «... i giornali a lei suscitavano solo a vederli, un senso innato di straniamento e di avversione.»)⁶⁰ 2. Ribellione di tipo anarchico: Nino, Giuseppe (padre di Ida), Scimò, Davide. (Nemmeno Nino percepisce coscientemente la storia. I suoi vari impegni sono l'espressione di un bisogno di socialità: «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.»⁶¹ Davide rappresenta da un lato un rifiuto cosciente della violenza e del potere, da un altro poi una volontà di prendere su sé stesso la condizione di quella parte dell'umanità che, nella società industriale odierna, nasce già soggetta per destino al potere e alla violenza organizzata, ossia della classe operaia.)⁶² 3. Negazione della vita: Ida, Davide Santina. (Ida rifiuta di attribuire alla vita qualsiasi altro significato salvo quello di sacrificio per il bambino. Davide, dopo il fallimento della ribellione: «Io desidero di non essere più.»)⁶³

Pensiamo che a questo punto è chiaro come un certo tipo di tecnica narrativa debba trovare la sua giustificazione nell'ideologia del libro. Abbiamo descritto il personaggio morantiano come chiuso, non libero e manipolato sullo stesso piano della narrazione. Adesso scopriamo nello stesso personaggio una bontà innata, una diffidenza verso il potere, un'incomprensione del vero meccanismo della storia. Il personaggio così fatto non deve riuscire ad attraversare la doppia barriera soggettiva che lo separa dal mondo altrui. Se così non fosse, la fondamentale soppressione della dialettica del bene e del male sul piano del singolo individuo non potrebbe essere realizzata e il romanzo non potrebbe essere come è. Nel mondo narrativo de *La Storia* il male e la violenza vengono nella maggior parte dei casi dall'esterno, dalle forze estranee alla vita dei personaggi.

Ora, questa filosofia è difficilmente sostenibile: non si possono separare, così pensiamo, la storia del potere da quella degli uomini che

⁵⁸ Ibidem, p. 21.

⁵⁹ Ibidem, p. 475.

⁶⁰ Ibidem, p. 58.

⁶¹ Ibidem, p. 102.

⁶² Ibidem, p. 411.

⁶³ Ibidem, p. 527.

subiscono le violenze di tale potere. La storia viene cioè concepita ne *La Storia* astoricamente. Il romanzo ritrae un episodio dell'eterna condizione delle «vittime» manipolate e governate dall'altra classe dei dominatori al potere. Il presupposto morantiano è questo: niente cambia, non c'è nessuna speranza di modificare il corso della storia. I poveri debbono rimanere perpetuamente vittime della violenza. Questa filosofia non tiene quindi nessun conto del progresso dell'umanità che si realizza attraverso rivoluzioni sociali. È una concezione pessimistica e angosciata la cui nozione fondamentale è un fatalismo dei poveri e soppressi. La scelta della tecnica narrativa (l'«io narrante» soggettivo travestito da una finta onniscienza e oggettività con cui vengono ritratti episodi «realistici»; la narratrice onnipotente) era l'unico modo di procedere per poter costruire l'universo romanzesco così concepito con coerenza estetica.

Il libro merita certamente un gran rispetto: non è un racconto che deve soltanto servire come supporto a una ideologia, bensì un'unità lirica perfettamente coerente. In ultima analisi si potrebbe parlare di una riuscita trasposizione della realtà nella favola. Una favola rovesciata, si capisce, in cui il sogno dell'universale felicità del mondo viene fatalmente stroncato. Malgrado i validissimi contributi alla conoscenza della vita dei «senza storia», malgrado una testimonianza estremamente umana e commovente su quelli che aspettano di essere svegliati e portati dentro la vera storia, la concezione della realtà nel suo insieme è ne *La Storia* troppo deformata dalla soggettività della scrittrice per essere vera e autentica.

