

L'agire politico del poeta e il contro-romanzo storico di Elsa Morante

Stefania Lucamante

Inizio ricordando con ammirazione le parole di Franco Fortini, il grande e coraggioso critico che colse l'occasione nella sua recensione all'ultimo romanzo di Morante, *Aracoeli*, per fare ammenda del suo mancato intervento sulla *Storia*. Scrisse infatti: «Questo è un libro cui si dovrà ripensare».¹ E noi, insieme a Fortini, ci ritroviamo a pensare, a cinquant'anni dalla pubblicazione della *Storia*,² alla divina coerenza costruttiva di Elsa Morante, una dote di cui la scrittrice era ben consapevole sin dalle prime composizioni di fiabe (illustrate perfino!) contenute nei suoi lindi quadernetti. Un'artista capace di comporre un'opera secondo una *propria* forma, unica e inconfondibile: una forma – quindi una bellezza secondo l'etimo latino – che si regge su una struttura sorretta da letture e suggestioni tra le più varie, atte alla costruzione di una precipua realtà narrativa che ci restituisce, in cambio, l'eterna capacità morantiana di cingersi di una “fatua” veste per raccontare di un mondo sin troppo reale, eppure immaginato e trasfigurato nella sua veste narrativa (che è tutto fuorché “fatua”). In buona sostanza, il mondo disegnato da Morante, la *summa* della poetica stessa della narrazione sempre sospesa fra immaginazione e affidabilità del narratore come dei fatti raccontati, appare dotato di una sua fisicità e di emozioni che spesso sono state fraintese dalla critica italiana e destinate, invece, a rendere tangibile la presenza del corpo come di un'affettività relazionale della, e nella scrittura. Le passioni sono infatti inestricabilmente legate al nostro corpo e ai nostri sensi. Ne fanno parte perché noi registriamo le nostre impressioni riguardanti la realtà che ci circonda provando disgusto, rabbia, paura, disincanto mediante i nostri sensi. Quello che vediamo, quello che ascoltiamo, quello che odiamo, quello che tocchiamo, quello che gustiamo compon-

1. F. Fortini, «Aracoeli», in Id., *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987, vol. 2, p. 242.

2. E. Morante, *La Storia. Romanzo*, Einaudi, Torino 1995.

gono il *trait d'union* tra corpo e mente che si impegna a restituire l'immagine verbale di ogni sensazione provata. E le emozioni che proviamo nell'esaminare una data realtà riescono invariabilmente a modificare quello che sembrava per molti versi una verità inconfutabile.³ Nella sua attività di romanziera Morante inizia prestissimo a concepire tale rapporto e giungerà a far coincidere lo Zenith negativo del processo di *embodiment* narrativo con il corpo di Manuele raccontato da lui *même* in *Aracoeli*. Un processo che risulta avvertibile in tutti i componenti della famiglia il cui cognome non sarà mai svelato (per pudore nei confronti di un nucleo disfatto dai sensi, per l'appunto) e che si rispecchia anche nel corpo ormai in putrescenza del padre Eugenio Oddone, seduto in una poltrona in una riproduzione fedele dei ritratti iperrealisti di Lucian Freud di quegli anni.⁴

1. Il mondo del poeta

Come nel caso di *Menzogna e sortilegio*, credo che anche nel caso della *Storia* le intenzioni autoriali di Morante fossero sempre governate da una certa ansia di costruire *l'ultimo romanzo possibile* scandagliando tutti i sottogeneri del romanzo: da quello familiare a quello di formazione a quello storico a quello popolare per arrivare, infine, a quello di annullamento di ricerca del sé che trionfa nella sua negatività, già preparata dal personaggio di Davide Segre, nella tragedia familiare di *Aracoeli*. Un suo intento cognitivo faceva leva sulla ricerca *anche* emotiva che, come recita una delle sue risposte della famosa intervista del 1959 *Sul romanzo* «liber[asse] da ogni schermo culturale, da ogni feticcio, da ogni vizio conformistico»,⁵ che ci ponesse in contatto con il mondo del poeta nella sua trattazione del rapporto dell'individuo con la realtà⁶ non disdegnando neppure tratti *melò* (o percepiti come tali), dimostrando insomma l'inesauribile campo di esplorazione per chi supera i «poveri criterii»⁷ e la «deficienza critica e umana»⁸ da cui sembrava essere afflitta la critica letteraria (conformista) di allora. Da quello che affermava Morante nelle sue risposte, il mondo del poeta si avvale sicuramente di idee che, in cambio, costruiscono un rapporto sempre rinnovabile con la realtà e che, di conseguenza, gli/le consente di ripensare tale rapporto in concrezioni tematicamente coerenti. Qualunque rappresentazione,

L'agire politico
del poeta e il
contro-romanzo
storico
di Elsa Morante

3. Cfr. S. Lucamante, *Righteous Anger in Contemporary Italian Literary and Cinematic Narratives*, The University of Toronto Press, Toronto 2020.
4. E. Morante, *Aracoeli*, Einaudi, Torino 1982, pp. 318-328.
5. E. Morante, *Sul romanzo*, in Ead., *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, a cura di C. Garboli, Adelphi, Milano 1987, p. 55.
6. *Ivi*, p. 52.
7. *Ivi*, p. 48.
8. *Ibidem*.

estetica o contemplativa che sia, deve essere in grado di costruire una propria coerenza e completezza per convincere i lettori e le lettrici della sua stessa ragione di esistere. Nella sua *Premessa gnoseologica al Dramma barocco tedesco* Walter Benjamin afferma che l'artista di necessità «abbozza una piccola immagine del mondo delle idee, e ciò precisamente perché lo abbozza nella forma di una similitudine, definitiva per ogni presente». ⁹ Una similitudine, lo dice la parola stessa, esige che l'oggetto che *somiglia* a un altro non diventi mai una sua copia, quanto, appunto, un *altro* elemento della realtà che reca somiglianze con qualcos'altro nella sua stessa natura di essere ma che è comunque *altro* dal termine di paragone.

All'operazione dell'artista appena descritta si oppone l'operazione dell'atto del ricercatore il quale smembra e «suddivide dall'interno in concetti» ¹⁰ il mondo anziché ricrearlo, ponendo tale mondo all'interno dell'«ambito delle idee». ¹¹ In pratica, il ricercatore non crea similitudini, non crea un altro oggetto, ma scompone ed esamina quello che ha davanti a sé e si pone nella direzione opposta a quella dell'artista, lasciando al filosofo una posizione tra sé e quest'ultimo che Benjamin definisce quale intermedia. Se parla di «sobrietà» espositiva per il filosofo, egli definisce anche la necessità di una coerenza configurativa in quanto «le idee si rappresentano non attraverso se stesse, bensì puramente e unicamente tramite una coordinazione di elementi cosali nel concetto. Le idee riescono a questo in quanto configurazione di questi elementi. Il complesso dei concetti che serve alla rappresentazione di un'idea la concretizza in quanto configurazione appunto dei concetti». ¹² Il neoplatonismo di Benjamin si spiega alla luce della sua concezione dell'allegoria, ma esprime anche la configurazione concettuale da cui trae origine qualunque testo dotato di un'essenza estetica e morale. Una *kalokagathia* in cui la crasi che forma il termine indica il legame indispensabile di ciò che è bello con il buono e il morale.

Esiste sempre una valenza politica nella concezione del mondo secondo l'artista, quantomeno per attivare il sistema che scardina quegli schermi culturali e feticci e vizi conformistici di cui scriveva Morante e di cui si fa portatrice sovrapponendo – a mio avviso – i tre ruoli che Benjamin divide così scientemente. Un romanzo raccoglie poi le idee formulate mediante «gli elementi cosali nel concetto» ¹³ di cui scrive Benjamin; elementi che non equivalgono soltanto alla concretezza delle strategie e tecniche formali uti-

9. W. Benjamin, *Premessa gnoseologica*, in Id., *Il dramma barocco tedesco*, trad. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino 1971, pp. 7-41: p. 13.

10. *Ibidem*.

11. *Ibidem*.

12. *Ivi*, pp. 14-15.

13. *Ivi*, p. 15.

lizzate, ma che costituiscono la morale stessa di chi ha concepito quella determinata costellazione narrativa. All'altezza cronologica dell'intervista di Morante, la sua morale e la propria sentita avversione se non addirittura condanna nei confronti del conformismo come dell'intellettuale era un sentire diffuso.¹⁴ Per costruire un'opera avente valore estetico, Morante doveva introiettare e assumere vari ruoli che le consentissero di proporre un testo romanzesco che "somigliasse" al mondo che lei conosceva per poi lavorare dal suo interno e operare un *repêchage* del mondo delle idee favorevole al proprio modo di concepire sia l'esistenza umana sia il testo romanzesco. Di necessità, quindi, i suoi romanzi posseggono un andamento che si arricchisce di momenti meditativi.

2. Di architetture verbali

Sono molti gli aspetti della complessa architettura della *Storia*, e per ragioni di spazio mi limito solo a esaminarne alcuni. Si è spesso affermato come la filosofia di Simone Weil costituisca un indispensabile riferimento per i lavori di Morante degli anni Sessanta e Settanta. Nella sua prefazione a *Pro o contro la bomba atomica*, Cesare Garboli parla dell'ingente debito di Morante nei confronti del «sapienziario»¹⁵ dei *Cahiers* di Simone Weil, un vero e proprio «viatico» per l'autrice, già edotta sulle filosofie orientali. Continuo a pensare anche oggi che il peso dell'indubbia presenza della filosofia di Simone Weil nel canovaccio ideologico (e non solo) della *Storia*, come anche nel caso degli influssi della letteratura e mistica indiana, non sia sufficiente per rileggere *La Storia* e per commentare il sentire etico di Morante rispetto alla questione dell'esecrato Potere, isotopia che mai abbandonò. Anni fa proposi un ulteriore tassello d'appoggio sul discorso legato al Potere, fortemente basato su delle riflessioni di Hannah Arendt rilette contro la filigrana delle tesi sul concetto di storia elaborate da Walter Benjamin.¹⁶ Ritrovo infatti nelle opere di questi pensatori la concettualità su cui si fonda il senso della Storia secondo Morante, questo sebbene nell'opera di Benjamin la condanna del Potere si teorizzi nella concezione di una nuova storiografia che tiene conto dello stato di emergenza in atto nella Germania nazista. Un Potere dotato quindi di una precisa matrice ideologi-

L'agire politico
del poeta e il
contro-romanzo
storico
di Elsa Morante

14. Antonio Tricomi riflette appunto sulla diffusa tendenza in quegli anni a «ricalibrare in chiave appunto sperimentale, quindi civile, il romanzo-saggio» suggerendo di leggere *La Storia* «in quest'ottica». A. Tricomi, *Tra romanzo e saggio*, in *Il romanzo in Italia. IV. Il secondo Novecento*, a cura di G. Alfano, F. de Cristofaro, Carocci, Roma 2018, pp. 175-187: p. 183.
15. C. Garboli, *Prefazione*, in E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, cit., p. XIX.
16. Cfr. S. Lucamante, *Allo scrittore deve stare a cuore il mondo: La controstoria di Elsa Morante e una tesi scomoda*, in Ead., *Quella difficile identità. Ebraismo e rappresentazioni letterarie della Shoah*, Iacobelli, Roma 2012, pp. 323-330.

ca e collocazione temporale. Mi preme scrivere questo perché, mentre le riflessioni di Simone Weil¹⁷ in *Oppression et liberté* sono spesso citate quando si discute del sistema filosofico che presiede alla creazione della *Storia* di Morante – perché illuminanti circa il pericoloso potere della macchina burocratica (poi fondamentale per il successo dello sterminio degli ebrei), sull'oppressione sociale, sulla critica al concetto di rivoluzione –, non sono a mio avviso sufficienti invece per inquadrare appieno un assetto storiografico su cui poggia la struttura del romanzo morantiano. Sono rilevanti, si è spesso detto, perché i saggi di Weil facevano parte della biblioteca di Morante. Ma quello che Benjamin proponeva nelle sue *Tesi* costituiva la possibilità *concreta* di capire e pensare alla storiografia moderna, e di conseguenza a una narrativa letteraria della storia che cambia lo stato delle cose.¹⁸

3. Pensiero debole e l'era del testimone

La frizione tra l'ideazione del romanzo di Morante, inteso come testo programmatico sui rapporti di dominio e di potere sentiti dai personaggi come eventi traumatici e l'inevitabile avanzare di una crisi della ragione che marca gli anni Settanta, come quella teorizzata dagli studi raccolti da Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti nella silloge *Il pensiero debole*,¹⁹ produce l'idea di una vulnerabilità imposta sul soggetto che conduce in qualche misura alla ri-concettualizzazione di una storia (oggetto di conoscenza) dei testimoni (soggetto di conoscenza) nel senso che ne dà Annette Wieviorka.²⁰ Ci troviamo davanti a un pensiero filosofico ormai consapevole di una storiografia rivolta dalla parte dei deboli e degli individui *resi* vittime (non si nasce mai *vittima*), per le quali pesano indubbiamente le riflessioni di Weil,²¹ soprattutto nella costruzione della sua *Iliade* moderna in una commistione di tecniche narrative di cui *Il Mondo salvato dai ragazzini* si face-

17. Il binomio Weil e Morante si solidifica negli anni mediante altri scritti sull'opera dell'autrice. Nel 2015 Angela Borghesi opera un'interessante triangolazione fra la scrittura di Elsa Morante e Anna Maria Ortese alla luce degli scritti di Weil. Borghesi riprende in parte il vincolo fra Weil e Morante e affronta in modo organico (direi panoramico) la presenza delle riflessioni della filosofa francese nei testi di Morante come in quelli di Ortese. Impossibile alla nostra altezza cronologica non essere d'accordo con Borghesi quando sostiene l'importanza di restituire alle opere di entrambe le scrittrici «uno spessore di pensiero che di norma viene loro negato, a fronte delle insistenze su una qualità emotiva, istintiva, *nature* spesso pregiata dalla critica come un fulminante approccio alla realtà, ma a ben vedere avvertita sempre come un limite culturale e infine percettivo». A. Borghesi, *Una storia invisibile. Morante Ortese Weil*, Quodlibet, Macerata 2015, p. 8.
18. W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola, M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997. Cfr. Lucamante, *Allo scrittore deve stare a cuore il mondo*, cit., pp. 301-305.
19. *Il pensiero debole*, a cura di G. Vattimo, P.A. Rovatti, Feltrinelli, Milano 1983.
20. A. Wieviorka, *L'era del testimone*, trad. it. di F. Sossi, Raffaello Cortina editore, Milano 1999.
21. Borghesi, *Una storia invisibile*, cit., p. 12.

va già esempio.²² Il problema della giustizia verso gli oppressi, il senso di responsabilità tutta morantiana di parlare per gli *intestimoniati*, la sua compartecipazione al loro destino – oltre a riprendere concetti da me esposti più di dieci anni fa, ci ricorda alcune considerazioni esposte da Benjamin nelle tesi sulla storia e riprese poi parzialmente da Giorgio Agamben in *Stato di eccezione*²³ e *Quel che resta di Auschwitz*.²⁴ Riprendendo le zone giuridiche velate di una certa ambiguità analizzate nel primo testo, Agamben rivede anche la trasmissione di quel che continua a significare la parola e la comprensione della parola ‘Shoah’. Agli albori del terzo millennio (il testo è stato pubblicato nel 1998) la questione delle circostanze storiche (materiali, tecniche, burocratiche, giuridiche) legate a questo particolare e indifendibile atto politico in cui il concetto di razza si è trasformato in forza-lavoro gratuita per l’industria tedesca (il concetto stesso di razza strumentalizzato ai fini della ricostruzione dell’economia tedesca post-Versailles) può considerarsi risolta. Ma quello su cui riflette Agamben riguarda altro ed è legato

L’agire politico
del poeta e il
contro-romanzo
storico
di Elsa Morante

22. *L'Illiade* e il *Baghavad-Gita* costituiscono due fra le altre fonti di ispirazione del romanzo e Borghesi sostiene come «l’epica omerica – genere per definizione enciclopedico secondo il Frye di *Anatomia della critica* – sia stata per *La Storia* l’idea platonica da riattivare e da declinare nei suoi molteplici secondari sviluppi narrativi e *L'Illiade* vero archetipo il termine di confronto con cui Morante si misurò. O più precisamente: credo che la lettura dell’*Illiade* proposta da Simone Weil nel saggio *L'Illiade ou le poème de la force*, insieme alle considerazioni sul poema omerico disseminate in altri scritti, abbia influito in maniera decisiva sulla concezione e sull’impianto dell’opera». *Ivi*, p. 16.
23. Nel suo studio *Stato di eccezione* (Bollati Boringhieri, Milano 2003), Giorgio Agamben rivede il concetto di eccezione come legato al concetto di necessità partendo dagli studi del giurista Santi Romano sulla *Necessitas legem non habet*. Romano giustifica e teorizza la necessità quale «prima e originaria fonte del diritto» (in Agamben, *Stato di eccezione*, cit., p. 38). «Figura di necessità, lo stato di eccezione appare dunque [...] come una misura “illegale” ma perfettamente “giuridica e costituzionale” che si realizza nella produzione di nuove norme (o di un nuovo ordinamento giuridico) [...] “La capacità della necessità di prevalere sulla legge deriva dalla sua stessa natura e dal suo carattere originario”» (*ivi*, p. 38). Con una svolta retorica, Agamben nota l’incongruenza della necessità quando sostenuta dal giurista nel caso di situazioni opposte. Quando Romano afferma nel 1944 che «[l]a rivoluzione è violenza, ma è violenza giuridicamente organizzata» (*ivi*, p. 39) sembra assolvere la violenza in entrambe le forme di Stato di eccezione e di Stato di rivoluzione. In tal misura, lo *status necessitatis* appare secondo Agamben «come una zona ambigua e incerta in cui i procedimenti di fatto, in sé extra o antigiuridici, trapassano in diritto e le norme giuridiche s’indeterminano in mero fatto; una soglia, cioè, in cui fatto e diritto sembrano diventare indecibibili» (*ivi*, p. 40). Ancora, aggiunge Agamben. «Ma l’aporia estrema, contro la quale naufraga in sostanza tutta la teoria dello stato di necessità, concerne la natura stessa della necessità, che gli autori continuano, più o meno inconsapevolmente, a pensare come una situazione oggettiva. Contro questa ingenua concezione, che presuppone una pura fattualità che essa stessa ha revocato in questione, hanno buon agio le critiche poiché [...] la necessità implica chiaramente un giudizio soggettivo. [...] Il tentativo di risolvere lo stato di eccezione nello stato di necessità va così incontro ad altrettante e più gravi aporie del fenomeno che avrebbe dovuto spiegare. Non soltanto la necessità si riduce in ultima istanza a una decisione, ma ciò su cui essa decide è, in verità, un indecidibile di fatto e di diritto. Lungi dall’essere una risposta ad una lacuna normativa, lo stato di eccezione appare come l’apertura di una lacuna fittizia nell’ordinamento al fine di salvaguardare l’esistenza della norma e la sua applicabilità alla situazione normale. La lacuna non è interna alla legge, ma riguarda la sua relazione con la realtà, la possibilità stessa della sua applicazione. È come se il diritto contenesse una frattura essenziale che si situa fra la posizione della norma e la sua applicazione e che, nel caso estremo, può essere colmata soltanto attraverso lo stato di eccezione, cioè creando una zona in cui l’applicazione è sospesa, ma la legge rimane, come tale, in vigore» (*ivi*, pp. 40-41).
24. G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz: l’archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.

al significato politico ed etico di quel che rimane di Auschwitz, ben lunghi (ed ora, dopo il nuovo conflitto arabo-israeliano più che mai strumentalizzato) dall'aver trovato la sua comprensione. Dopo Auschwitz, «quasi nessuno dei principi etici ha mantenuto la sua forza: è stata una “prova decisiva”». ²⁵ Potremmo con questo intendere non tanto che non ci sarà più una *Dichtung* dopo Auschwitz, quanto come questa pesante eredità culturale metta in discussione dei fondamenti etici che davamo per certi. Alla luce del profondo anti-semitismo contemporaneo, possiamo con serenità affermare che la messa in discussione di tali fondamenti conosce (o ha conosciuto) tempi assai brevi. Non soltanto la memoria è utile, ma, esattamente come il concetto di necessità, si rivela paradossale e soggettiva nel suo uso corrente, in cui agli ebrei (non solo agli israeliani e non soltanto ai loro leader politici) viene attribuito un comportamento uguale a quello dei loro zelantissimi carnefici.

Ancora, secondo Dominick LaCapra, l'interrelazione tra la storia e la teoria per la costruzione di una nuova modalità storiografica ed estetica su Auschwitz e la Shoah potrebbe considerare le variabili negli ultimi fatti storici, e potrebbe applicare la psicoanalisi nella funzione difficile di valutare il valore di verità (un compito di storiografi) per tali fatti storici. Ciò potrebbe aver luogo una volta che la tradizionale opposizione binaria vittima-persecutore è dichiarata obsoleta mediante un'attenta analisi del discorso, o almeno molto meno polarizzata rispetto a una prima lettura. In sintesi, la psicoanalisi può essere applicata una volta che il sistema di potere – descritto eloquentemente secondo tecniche e modi narrativi diversissimi ma ugualmente rilevanti da Robert Antelme e Primo Levi – appare inequivocabilmente molto più pervasivo di quanto non sembri, anche perché è stato perversamente infiltrato dalle SS tra i prigionieri del lager. È il perverso sistema del potere a causare i più sottili compromessi etici e morali. La «descrizione dell'indescrivibile», quel «parlare dell'indicibilità», della «non-coincidenza fra fatti e verità», come nota Agamben, ²⁶ che rimane ancora oggi l'aporia di Auschwitz, rivela lo sgretolamento della forma romanzesca del sottogenere storico. Nella sesta tesi sulla storia, infatti, il filosofo berlinese critica le idee di Leopold von Ranke circa la conoscenza di un passato *wie es denn eigentlich gewesen ist* («proprio come è stato davvero») ²⁷ che faceva leva sulle prove primarie per costruire una narrativa quanto più impersonale e *oggettiva* possibile. Inteso in termini di materialismo storico, l'impegno storiografico significa

25. *Ivi*, p. 9.

26. *Ivi*, p. 8.

27. Traduzione come nel testo di *Sul concetto di storia*, cit., p. 27.

fissare l'immagine del passato come essa si presenta improvvisamente *al soggetto storico nel momento del pericolo*. Il pericolo sovrasta tanto il patrimonio della tradizione quanto coloro che lo ricevono. Esso è lo stesso per entrambi: di ridursi a strumento della classe dominante.²⁸

4. La vecchia ebrea morta

Ora, penso che Morante si sia espressa in modo inequivocabile circa il pericolo dell'irrealtà che io assimilo al monito di Benjamin qui esposto di non «ridursi a strumento della classe dominante». L'ordine con cui Morante dispone le parti che compongono la costellazione concettuale del male della modernità in *La Storia* si affida in parte a quella sua concezione del mondo del poeta espressa nell'intervista per «Nuovi Argomenti», ma, nella sua intensa pratica di rimemorazione e di riattualizzazione personale rivolta a una collettività composta dalla generazione dei ragazzini infelici molti, rilegge e reinterpreta il genere del romanzo storico come anche la tradizione neorealista di tutte le narrazioni, letterarie e cinematografiche, di tutti gli stereotipi, di tutti i miti legati al nostro Novecento. È sempre Benjamin a ricordarci che «in ogni epoca bisogna cercare di strappare la tradizione al conformismo che è in procinto di sopraffarla».²⁹

Tale riflessione di Benjamin ci aiuta a comprendere *il come* Morante *strappi* all'esecrato conformismo non soltanto i contenuti del romanzo di sottogenere storico ma la sua stessa tradizione, e come anche eviti la cristallizzazione della tradizione e delle immagini visuali e verbali prodotte dal Neorealismo. Conserva la memoria sia di quegli anni da lei trascorsi in molti dei luoghi descritti nel romanzo sia delle operazioni letterarie che hanno presentato gli stessi avvenimenti attraversati dai suoi personaggi. Ma la distanza temporale, causata da un trauma irrisolvibile, fa sì che Morante ripercorra e problematizzi il materiale scelto per la sua riconfigurazione mentre compie il proprio passaggio esistenziale attraverso un altro periodo irrequieto della storia del Novecento, quello a cui ci riferiamo normalmente con la sineddoche «il Sessantotto» ma che si dilata agli anni Settanta. Testamento del passaggio epocale intervenuto anche nell'esistenza dell'autrice ci rimane il suo *Mondo salvato dai ragazzini*, il suo ammonimento a non impigliarsi fra i gradini delle scale sociali o di qualunque gerarchia. L'esortazione che lancia a un 'tu' che non esitiamo a pensare si tratti di se stessa nella parte intitolata *La sera domenicale* costituisce un tentativo embrionale di richiamarsi all'ordine, di considerare la propria voce poetica come un

L'agire politico
del poeta e il
contro-romanzo
storico
di Elsa Morante

28. *Ibidem*, corsivo mio.

29. *Ibidem*. Un simile concetto si ribadisce più avanti nella tesi XI, in cui il filosofo indica il conformismo come la causa più evidente della corruzione dei lavoratori tedeschi, *ivi*, p.39.

tramite fra la generazione che aveva conosciuto la guerra, cioè la sua, e quella che raccoglie i ragazzini del Sessantotto:

Tu sei tutta qui. E non c'è altro.

Assisti a questo. E cessa di chiamare
amanti morti, madri morte.
Denudati, più poveri ancora di te, loro non frequentano questa
Né altre dimensioni. Ultima loro dimora
resta soltanto la tua memoria.

Memoria memoria, *casa di pena*
dove per cameroni e ballatoi deserti
un fragore di altoparlanti non cessa di ripetere
(il meccanismo si è incantato) sempre il punto amaro
degli Elí Elí senza risposta. *L'urlo del ragazzo*
che precipita accecato dal male sacro.
Il giovane assassino che smania nel folle dormitorio.
La mozza litania cristiana nel deposito
dell'ospedale, intorno *alla vecchia ebrea morta*
che scostò la croce con le sue manine deliranti.
senza i conforti della religione. Questa casa è piena di sangue
ma il sangue stesso, tutti i sanguì, non sono che *vapori larvali*
conformi alla mente che li testimonia.
E quando per te venga l'ora del requiem, così sarà per quelle grida.³⁰

Il peso della memoria paragonata a una prigionia senza scampo produce «vapori larvali» per quella mente che li testimonia e che del peso della testimonianza si farà sempre carico. Quegli «Elí Elí senza risposta», Gesù abbandonato dal padre, il ragazzo «accecato dal male sacro» forgiato il fondamento stesso del percorso che la condurrà alla *Storia* in cui, finalmente, e dopo un percorso ricco come è ricca la vita nonostante tutto, la povera vecchia ebrea scosterà dal corpo ormai rinsecchito «la croce con le manine deliranti». Questo *pastiche* non segna un confine fra il primo periodo e il secondo della sua attività³¹ come sostiene Garboli tra gli altri, ma piuttosto un raccordo tematico fra il processo mnemonico (più o meno apocrifo se pensiamo che il nucleo del romanzo nasce da delle lettere inventate) di *Menzogna e sortilegio*, l'utilizzazione della fotografia come strumento mnemonico in *L'isola*

30. E. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, Einaudi, Torino 2012, p. 33, corsivi miei.

31. Cfr. A. Patrucco Becchi, *Stabat mater. Le madri di Elsa Morante*, in «Belfagor», 48, 1993, pp. 436-451; L. Benedetti, *The Tigress in the Snow: Motherhood and Literature in Twentieth-Century Italy*, University of Toronto Press, Toronto 2007; E. Gambaro, *Strategies of Affabulation in Elsa Morante's «Diario 1938»*, in *Under Arturo's Star: The Cultural Legacies of Elsa Morante*, eds. S. Lucamante, S. Wood, Purdue University Press, West Lafayette 2006, pp. 21-44; C. Garboli, *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Adelphi, Milano 1995; A. Giorgio, *Nature vs Culture: Repression, Rebellion and Madness in Elsa Morante's «Araceli»*, in «Modern Language Notes», 109, 1, 1994, pp. 93-116.

di Arturo e la storia che costringe la povera Aracoeli a vivere il bombardamento del 19 luglio 1943 a San Lorenzo nella visione che Manuele elabora quando concepisce l'idea di andare a cercarla in Andalusia:

E da allora, nelle mie visioni, quell'ignoto campo mi si rappresentò in un'ora fissa canicolare (sapevo che in lingua spagnola verano significa estate). Una foresta di fumo e d'incendio, da cui mia madre fuggiva impaurita, sporca di sangue, nella stessa camicia da notte spiegazzata che portava quando la visitai per l'ultima volta.³²

L'impianto di *Aracoeli* d'altronde riflette un andamento saggistico tipico della narrativa morantiana (come io stessa ho più volte esaminato nel caso di *Menzogna e sortilegio*), trasfigurato nella forma (nessuna cesura netta nel testo tra parti *solo* saggistiche e parti *solo* romanzesche) che ritorna per esempio nell'utilizzo di informazioni scientifiche volte a commentare lo stato di Manuele, oppure quando il personaggio riflette su cause e motivi che spingono l'individuo a compiere la *quête* necromantica per cui intraprende il suo viaggio durante le feste per i morti del 1975. In questo caso, mentre si reca verso un luogo di morte, seppure immerso in un «ignoto entusiasmo (*enthusiasmòs* = invasione divina)»,³³ il figlio si lascia andare a delle riflessioni di ordine saggistico provocate dalla necessità di spiegare a se stesso quella strana pulsione mortifera di cercare la madre:

A volte – specie in certe solitudini estreme – nei vivi prende a battere una pulsione disperata, che li stimola a cercare i loro morti non solo nel tempo, ma nello spazio. C'è chi li insegue all'indietro nel passato e chi si protende al miraggio di raggiungerli in un futuro ultimo; e c'è chi, non sapendo più dove andare senza di loro, corre i luoghi, su una qualche loro pista possibile.³⁴

Il discorso de-soggettivizzante che si evidenzia in passi come questo sopraccitato eleva la solitudine del personaggio morantiano al di sopra della propria confermata mediocrità e inerzia. Il tempo in cui avrebbe potuto compiere azioni, acquisire una propria agentività si snoda davanti ai nostri occhi come un film in negativo. La rievocazione necromantica, afferma il nostro narratore, concepisce gli specchi come «voragini senza fondo, che inghiottono, per non consumarle mai, le luci del passato (e forse anche del futuro)». ³⁵ Oppure legge e commenta voci in verità mai davvero dimenticate come quella di sua madre, il desiderio di rivedere la quale non è mai cessato e si tramuta in quest'ultimo e sublime tentativo di ritrovare le sue tracce. Dopo trentasei anni di lontananza fisica da lei e dal suo corpo

L'agire politico
del poeta e il
contro-romanzo
storico
di Elsa Morante

32. Morante, *Aracoeli*, cit., p.6.

33. *Ivi*, p. 8.

34. *Ivi*, p. 6.

35. *Ivi*, p.11.

come dalla sua voce, il richiamo di quella *mandorla*/nucleo d'origine simboleggiata dal nome stesso del paese materno (*El Almendral*) si fa in lui prepotente. Ma questo Manuele lo sapeva bene, questa urgenza si proponeva a lui «senza nessuna promessa, né speranza». ³⁶ Tornando al passo citato del *Mondo salvato dai ragazzini*, quei «vapori larvali» entro cui è assorbita anche l'esistenza di Manuele come in un maligno involucro oppiaceo riempiono la mente di chi testimonia per chi non vive più. Manuele diventa paradossalmente un narratore affidabile proprio a causa della sua insistenza nel ripeterci che i suoi racconti fanno fede a «ricordi apocrifi» ³⁷ e a fabbricazioni rette da «ricostruzioni visionarie». ³⁸ In realtà, in questa costruzione di Manuele di memorie apocrife e di «vision[i] postum[e]» ³⁹ di se stesso, Morante continua a indebolire il concetto di narrazione nel suo mettere in questione la nozione di inaffidabilità del narratore che, in qualche misura, sembra chiedere a noi una lettura empatica e non psicoanalitica della sua esistenza, da lui stesso acutamente scrutinata costruendo un nesso fra mente e corpo ⁴⁰ nell'acutizzarsi delle proprie percezioni sensoriali. Grazie a queste, forse, «il romanziere storico, preparando i suoi materiali, scrutando negli annali della storia ufficiale sa avvertire delle opacità, le cicatrici che testimoniano della volontà di oblio di antichi traumi che così però permangono e continuano ad avere effetto sul presente». ⁴¹

Il personaggio della narratrice o del narratore morantiano si configura *ab aeterno* come un testimone prometeicamente incatenato a una memoria senza la quale non sa esistere, una memoria costruita più grazie alle «visioni che alle indagini», ⁴² trascinandosi nei campi elisi, oppure nel Verano. Nella mia personale analisi della voce narrante della *Storia* non sono arrivata a delle conclusioni che portassero a giustificare la definizione di romanzo non-storico avanzato da alcuni studiosi. Preferisco proporre, come d'altronde recita il mio titolo, il termine di romanzo *controstorico*. Intendo con questo termine affermare non soltanto la presenza di un nuovo quadro teorico che stabiliva la centralità della filosofia del concetto stesso di storia nello sviluppo del sottogenere, come nel caso dei romanzi storici di Leonardo Sciascia o Giuseppe Tomasi di Lampedusa, ma anche – in modo

36. *Ivi*, p. 9.

37. *Ivi*, p. 11.

38. *Ibidem*. Cfr. M. Beltrami, *Elsa Morante's «Aracoeli»*. A *Portrait of the Mind as Embodied*, in «Forum Italicum», 1, 2017, pp. 148-169: p. 153.

39. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 11.

40. Beltrami, *Elsa Morante's «Aracoeli»*, cit., p. 158.

41. M. Domenichelli, *Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia: teoria e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*, Edizioni Ets, Pisa 2011, p. 15.

42. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 4.

leggermente dissimile dalla linea espressa da Giovanna Rosa⁴³ e poi da Margherita Ganeri⁴⁴ – di un romanzo neostorico nel senso che il romanzo presagiva e preannunciava una storiografia centrata sulla figura del testimone più che su quella del vincitore: una storia debole per un romanzo postmoderno. La voce narrante si fa emotivamente partecipe di tutti i suoi personaggi e delle loro sconfitte. Se i suoi personaggi non sono vittime *tout court* (e utilizzo il concetto di vulnerabilità espresso da Judith Butler), Elsa *ipse* non può essere onnisciente per forza di cose. Per dirla con Giorgio Agamben, Elsa è una *supertestes*. Nei *Sommersi e i salvati* Primo Levi ribadisce come il “cuore” dell’esperienza del campo costituisca in realtà un evento senza testimoni in quanto i testimoni reali erano i *Muselmänner*. Questi *intestimoniati* che non potevano parlare per se stessi, riescono a raccontare per interposta persona della loro esperienza grazie all’intervento non soltanto di un sopravvissuto, ma di un sopravvissuto che possieda la capacità «di cogliere anche nei testi di fiction (romanzi e racconti) il luogo da cui far parlare i sommersi [...perché] il romanziere arriva a toccare argomenti e azzarda considerazioni e giudizi laddove lo storico non può nulla, se non grazie al supporto di prove documentate».⁴⁵

L’agire politico
del poeta e il
contro-romanzo
storico
di Elsa Morante

5. Testimoniare per gli altri

Come Primo Levi prima di lei, Elsa Morante si fa quindi carico di far parlare i propri personaggi per interposta persona. Come Levi, lei assume per se stessa la responsabilità etica non di raccontare i fatti come sono stati veramente, ma di diventare la voce del testimone *per conto terzi*. Lei, coeva di Ida e di Davide come della famiglia Marrocco, come di Eppetondo, racconta per loro che non possono più o non sapevano come raccontarci della tra-

43. L’opera letteraria è il prodotto di un tipo di dialettica fra generi dove i formalisti hanno definito quale dominante dell’opera la sintesi di tutte le convenzioni generiche usate per giustificare la pretesa appartenenza di detta opera a un certo tipo di realismo. Per Giovanna Rosa però, più che di fusione di convenzioni possiamo parlare di un ribaltamento vero e proprio, di un «mutamento» che «investe il paradigma di genere entro cui inscrivere “il completo sistema delle relazioni” che fondano la totalità nel romanzesco: rimanda cioè al passaggio dal *Familienroman* al romanzo neostorico». Per Rosa, «il recupero della narrazione storica era sorretto dallo stesso intento pedagogico-didattico che aveva animato i fondatori del genere» ricordando come d’altronde anche i *Promessi Sposi* fossero stati polemicamente concepiti nel desiderio di «trascurare le “Imprese de’ Principi e Potentati” per privilegiare le notizie riguardanti le “gente meccaniche, e di piccol affare”». Il carattere della «modernità novecentesca» della *Storia* va ricercato «nella corrosione interna del sistema strutturale ed enunciativo sotteso al “genere misto”: quanto più la Morante si mostra fedele al canone ottocentesco, con tanto maggior risolutezza ne *capovolge* le regole compositive». G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziere*, il Saggiatore, Milano 1995, p. 215, corsivo mio.
44. M. Ganeri, *Elsa Morante: La Storia e il romanzo neostorico*, in «Allegoria», 24, 1996, pp. 179-185.
45. F. Sessi, *La letteratura concentrazionaria tra verità e finzione a partire da Primo Levi*, in *Primo Levi: Il mestiere di raccontare, il dovere di ricordare*. Atti del convegno Trento, 14 maggio 1997, a cura di A. Neiger, Metauro edizioni, Trento 1998, pp. 1-30; pp. 27-28.

gedia collettiva. Un romanzo anti-illusionista e forse apocalittico (anche se non accetto questa etichetta *sic et simpliciter*) che fa i conti con il terrificante avanzare del Novecento con i suoi genocidi, che porta la memoria della bufera scorsa dall'angelo del quadro di Paul Klee ricordato da Benjamin nella nona delle sue tesi grazie alle quali ragioniamo diversamente su quello che sia, effettivamente, il concetto e lo studio della storia e delle categorie storiografiche. E (infine) di come l'essere umano sappia ridere anche nei momenti più tragici, nel campo di Levi oppure nella stanza dei Mille di Morante.

Se nel *Mondo* Morante trasfigura la propria avversione per il Sistema in versi lirici, quindi in un uso della parola che *tenta* una pluridiscorsività bachtiniana, soltanto con *La Storia*, e dopo il romanzo incompiuto *Senza i conforti della religione*, riesce a costruire un vero e proprio contro-romanzo storico, raggiungendo i giovani della nuova generazione laddove il testo del 1968 non aveva potuto – forse a causa della natura ostica dei suoi vari generi e del tono tragico-parodico di cui si nutriva il testo. L'epos collettivo, di cui il *Mondo* interpreta solo una delle possibili trasfigurazioni morantiane, continua quindi nel programmatico testo del 1974. In una sua lettera all'autrice, Italo Calvino si chiede molto prima di noi il senso dell'esercizio di *repêchage* di Morante «della letteratura italiana del dopoguerra presa come epos collettivo». ⁴⁶ *La Storia* è un romanzo che, come afferma Angela Borghesi «poteva sembrare antiquato o conservatore a chi, orfano delle dichiarazioni d'autrice, lo lesse come l'opera di un attardato epigono del romanzo storico». ⁴⁷ La tesi di Benjamin di cui si è discusso in precedenza problematizza le accuse di anacronismo verso un'azione come quella di Morante di pubblicare un testo come *La Storia* nel 1974. Benjamin ribadisce come, per poter articolare un racconto del passato, la storiografia debba spogliare la tradizione di qualunque conformismo. I livelli ricettivi del pubblico sono sempre diversi e il successo della *Storia* non si può solo giustificare con il ben congegnato *battage* pubblicitario, perché molti sono gli elementi che vi concorrono e forse persino Morante non ne era consapevole fino in fondo. Certo è che la ricezione della *Storia* segue strade molto diverse ancora oggi nei nostri corsi. Forse è a causa di quella sua stessa natura di romanzo ormai postmoderno che, grazie a un coacervo di modalità narrative tragiche, parodiche e la presenza di un certo *comic relief*, *La Storia. Romanzo* può essere letto su molti livelli, non uno soltanto. Forse, le riletture e i riferimenti più o meno chiari a opere legate a quella che oramai si considerava la tra-

46. I. Calvino, «A Elsa Morante-Roma», in *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Mondadori, Milano 2000, p. 1246, corsivo nel testo. Cfr. Lucamante, *Allo scrittore deve stare a cuore il mondo*, cit., pp. 284-286.

47. Borghesi, *Una storia invisibile*, cit., p. 43.

dizione contemporanea della sfaccettata narrativa letteraria del Neorealismo, quali la cronaca redatta da Giacomo Debenedetti, *16 ottobre 1943*, un testo che non esitiamo a definire comunque finzionale perché cronaca di eventi mai direttamente esperiti dal suo estensore, al romanzo *La ciociara* di Alberto Moravia, ma anche all'archetipico *Vino e pane* di Ignazio Silone (prima pubblicazione del 1938), oppure all'*Orologio* di Carlo Levi, ai racconti della resistenza romana di Paolo Morelli –, potevano rassicurare i lettori meno esperti che effettivamente lo lessero come un romanzo storico *tout court*. Quel che è certo per alcuni, tra cui la sottoscritta, è che Morante organizza una vera e propria epica metafinzionale decostruendo la tradizione del romanzo storico e scollando il conformismo dalle figure retoriche da lei prescelte per la propria architettura narrativa che rifiutava il Neorealismo ma anche gli esempi di quegli anni, il «romanzo moderno, infarcito di presente già stantio e promesso a un precoce macero». ⁴⁸

La costellazione morantiana scardina l'assetto originario di questi romanzi e, secondo un lasso di tempo previsto dal *Durcharbeit* freudiano, rilavora un tempo patito dalla stessa Elsa; quello stesso lasso temporale in cui la Storia intesa come *Historia rerum gestarum* ha generato un trauma collettivo ma anche il suo personale. ⁴⁹ Non è certo casuale che l'importanza dell'energia nucleare e della scoperta della relatività regolino sin dalle prime pagine della *Storia* una costruzione del tempo soltanto in superficie lineare per via della bipartizione di ciascun anno-capitolo ma che, in realtà, sconfigge qualunque «idea di un miracolo» rispetto al dramma come ci dice Benjamin, rendendo evidente l'impossibilità di una speranza. Sottoscriviamo in parte, quindi, quanto dichiara Angela Borghesi, e cioè che «*La Storia. Romanzo*, "in sostanza e verità", si rivela un libro in cui la storia degli uomini svapora nei transiti stellari, nelle pulsazioni luminose e senza tempo dell'universo». ⁵⁰ Il tempo esiste ma risulta ormai rarefatto e contaminato. Gli avvertiti studi sulla presenza di un modello manzoniano oppure

L'agire politico
del poeta e il
contro-romanzo
storico
di Elsa Morante

48. In *Un grido lacerante* Anna Banti definisce così, scartando, le tipologie del romanzo moderno in voga allora in Italia, criticandone il falso conformismo e la scarsa ricerca formale. In particolare la sua pena ci concede la parodia di un certo romanzo senza titolo nel testo bantiano ma che assimiliamo a *Rocco e Antonia: Porci con le ali* (1976) di Lidia Ravera e Marco Lombardo Radice in cui Giacomo, il ragazzo della coppia aperta e apertamente anti-borghese, non ama testi di avanguardia come *Vogliamo tutto* (1971) di Nanni Balestrini, espressamente citato. Cfr. A. Banti, *Un grido lacerante*, in *Romanzi e racconti*, a cura di F. Garavini, Mondadori, Milano 2013, pp. 1615-1622.

49. «*La Storia* doveva costruire la trama comprensibile di un trauma, quello autoriale cioè, rispetto allo scorrere di quel tipo di storia davanti ai propri occhi il cui impatto si farà avvertire sempre nella sua esistenza. Testimone certo involontaria ma comunque partecipe di quel male banalmente consegnato a tutti davanti a lei negli anni della Seconda guerra mondiale, profonda ascoltatrice dei drammi umani, Elsa Morante non sarà mai una testimone imparziale del disastro». Lucamante, *Allo scrittore deve stare a cuore il mondo*, cit., pp. 276-277, corsivo nel testo.

50. Borghesi, *Una storia invisibile*, cit., p. 66.

anti-manzoniano (si pensi al lavoro di Gregory Lucente,⁵¹ di Ruth Glynn,⁵² di Cristina Della Coletta,⁵³ a quello già citato di Giovanna Rosa) vanno immessi nella prospettiva dialettica con cui Morante, romanziera attiva in un contesto storico ormai postmoderno, sceglieva uno schema di riferimento per i suoi testi che la tradizione proponeva e su cui poteva effettuare variazioni e persino parodie. Così va interpretato anche il riferimento ai *Promessi sposi* che esiste, e non lo si può negare. Ma il suo valore si arresta sulla soglia di uno dei possibili sottotesti di cui *La Storia* opera una malinconica parodia. Michail Bachtin scrive che il romanzo costituisce l'unico genere che continua a svilupparsi perché parodizza altri generi mettendo a nudo la convenzionalità delle loro forme e del loro linguaggio; comprime alcuni generi e ne incorpora altri nella propria struttura peculiare, riformulandoli e riaccentuandoli.⁵⁴ La proteiformità del romanzo, il suo sempre possibile ripensamento e rivalutazione sono messi a dura prova da Morante che rivolta il genere come un calzino e attacca il potere monolitico del narratore onnisciente decostruendolo e indebolendolo per affermare una pluridiscorsività romanzesca del «discorso altrui disseminato».⁵⁵

6. Dal romanzo all'epica

Risalendo dal genere del romanzo a quello dell'epica – seguendo l'ipotesi di Borghesi confortata dalla dichiarazione di Morante – iniziamo a guardare con una luce diversa le tecniche e modi narrativi quali la «naturale coesistenza con il registro tragico e patetico [...] [m]a prima di un elemento comico dichiarato, e un elemento epico altrettanto dichiarato, sono un comico e un epos di secondo grado».⁵⁶ Cesare Garboli, a cui dobbiamo la definizione del personaggio di Nino come un «corrucciato Achille da caseggiato popolare», non aveva mai seguito la propria stessa intuizione,⁵⁷ quella cioè di trattare *La Storia* come un'epica. Negli schieramenti critici di quel periodo non esisteva evidentemente spazio per farlo, così come Fortini nulla di esso scrisse. Ma la traccia sicura del fatto che per Morante un

51. G. Lucente, *History and the Trial of Poetry: Everyday Life in Morante's «La Storia»*, in Id., *Beautiful Fables: Self-Consciousness in Italian Narrative from Manzoni to Calvino*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1986, pp. 246-265.

52. R. Glynn, *Contesting the Monument. The Anti-illusionist Italian historical Novel*, Routledge, New York and London 2005.

53. C. Della Coletta, *Plotting the Past: Metamorphoses of Historical Narrative in Modern Italian Fiction*, Purdue University Press, West Lafayette 1996, pp. 117-151.

54. M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, a cura di C. Strada Janović, Einaudi, Torino 1979, p. 100 e sgg.

55. *Ivi*, p. 112, corsivo nel testo.

56. Borghesi, *Una storia invisibile*, cit., p. 14.

57. *Ivi*, p. 13 e sgg. Per una illuminante e complessa discussione della critica sul romanzo si veda sempre di A. Borghesi, *L'anno della «Storia» 1974-1975. Il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante. Cronaca e antologia della critica*, Quodlibet, Macerata 2019.

romanzo equivalesse a un'epica ci arriva dalla stessa artista quando afferma che «anche *l'Eneide* e *l'Orlando furioso* sono *nella loro sostanza* assolutamente dei romanzi»,⁵⁸ oppure quando ci parla del «*Pelide Achille*» come della personificazione di uno dei tre possibili «atteggiamenti dell'uomo di fronte alla realtà». ⁵⁹ Romanzo, controromanzo storico, epica decisamente postmoderna: qualsiasi denominazione si scelga per *La Storia*, il testo fa comunque leva sull'esperienza degli anni vissuti da Elsa, narratrice e personaggio lei stessa del romanzo con tanto di *cameo appearances* negli incontri con Ida e Usepe a Testaccio. I meccanismi del Potere totalizzante vengono spiegati già nel 1948 dall'anarchico Francesco di *Menzogna e sortilegio*, poi si affermano con maggiore chiarezza nelle spiegazioni concise di Silvestro al suo pupillo nell'*Isola di Arturo* sulla propria idea della guerra, «un macchinario di macelleria, e un orrendo formicaio di sfaceli, senza nessun merito di valore autentico». ⁶⁰ Quei formicai di sfaceli ricordano l'orrore visto da Usepe nelle foto scattate nei Lager affisse all'edicola di Testaccio. Le immagini verbali costruite per riflettere la prospettiva del piccolo Usepe improvvisamente chiariscono tutto il pensare la storia che ci avevano sino ad allora presentato i personaggi morantiani. Guardiamo quelle foto con il bimbo ignaro dell'orrore e pensiamo a quel che scrive Arendt rispetto al potere e alla violenza del potere, come a quello che afferma Susan Sontag in *Regarding the Pain of Others*⁶¹ sul regime scopico che guida la visione del dolore. *Il fiore negativo dell'umanità* – la bomba atomica – sboccia producendo un altro tipo di annichilimento. Fiore derivato anche dai campi di sterminio e a loro coevo: conseguenza palese e ancora oggi temibile che trova la sua matrice storico-politica nel totalitarismo che nega la presenza dell'Altro come di altre voci che non appartengano al Potere inteso come azione di violenza, e mai di pensiero. Imparare a vivere attraverso l'Altro, invece, in quell'eterodidattica di cui parla Jacques Derrida. Attraverso la morte, gli spettri, nella non-contemporaneità a sé del presente vivente ci dice Derrida, impariamo un nuovo concetto della storia,⁶² che ci contiene tutti in un tempo non più imperativo e non più lineare.

Trovandomi alle soglie della vecchiaia, sentivo di non potermene partire da questa vita senza lasciare agli altri una testimonianza dell'epoca cruciale nella quale il destino mi aveva fatto nascere. Prima ancora che un'opera di poesia (e questo, per grazia di Dio, lo è) il mio romanzo *La Storia* vuol esse-

L'agire politico
del poeta e il
contro-romanzo
storico
di Elsa Morante

58. Morante, *Sul romanzo*, cit., pp. 43-44, corsivo mio.

59. Morante, *I personaggi*, in Ead., *Pro o contro la bomba atomica*, cit., p. 12.

60. E. Morante, *L'isola di Arturo*, Einaudi, Torino 2014, pp. 368-369.

61. S. Sontag, *Di fronte al dolore degli altri* [2004], trad. it. di P. Dilonardo, Nottetempo, Milano 2021.

62. J. Derrida, *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale*, trad. it. di G. Chiurazzi, Raffaello Cortina editore, Milano 1994, p. 23.

re un atto di accusa contro tutti i fascismi del mondo. E insieme una domanda urgente e disperata, che si rivolge a tutti, per un possibile risveglio comune.⁶³

La Storia, ne siamo convinte, costituisce un libro-meditazione (come nel caso di tutti e quattro i grandi romanzi morantiani) la cui impellenza nasce dalla convinzione espressa da Silvestro nell'*Isola di Arturo* che le guerre tutte ammontano a «un disastro senza nessun compenso».⁶⁴ Una convinzione in seguito ribadita dalla veemente accusa morantiana «contro tutti i fascismi del mondo»,⁶⁵ incluso logicamente quello spagnolo che ingenerò nell'artista una tale dichiarazione per via dei continui assassini di oppositori franchisti. La denuncia dei Poteri da parte di Silvestro prosegue in modo inarrestabile con la storia raccontata in *Aracoeli* in cui la prospettiva si focalizza sul processo di *irrealizzazione* dell'individuo quando questo soccombe inerte ad essi. Manuele non lavora se non per due miseri mesi a Milano,⁶⁶ ma non riesce neppure a praticare l'azione politica del pensare. Nella sua innata saggezza Silvestro obbediva invece alla riflessione morantiana sulla necessità tutta umana di capire il mondo, quella espressa con il piglio saggistico che contraddistingue la prosa morantiana nella *Storia*:

L'umanità, per propria natura, tende a darsi una spiegazione del mondo, nel quale è nata. E questa è la sua distinzione dalle altre specie. 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. E senza di quella, cadrebbe nella pazzia.⁶⁷

Arendt afferma come, se si intende l'agire politico in termini di una politica dettata da «guerre e rivoluzioni», o come direbbe Silvestro di un «imbroglio demoniaco»,⁶⁸ lo stesso agire, ci dice Lévinas, viene svuotato del suo significato originario, mentre si evidenzia l'ipocrisia di differenziare tra guerre meno e più nobili.⁶⁹ L'agire politico⁷⁰ di Morante mantiene un senso specifico perché decostruendo la narrazione ufficiale dello scandalo della storia (e quindi conforme alle storiografie di stampo ufficiale contro le qua-

63. E. Morante, *Intervento sulla traduzione in lingua spagnola di «La Storia»*, in M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, ETS, Pisa 1999, p. 731, corsivo mio.

64. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., p. 369.

65. Morante, *Intervento*, cit., p. 731.

66. Si veda a questo proposito l'articolo di Roberto Talamo *L'editoriale Ypsilon in «Aracoeli»*. Morante, *Walser e la letteratura*, in «OBLIO», XIII, 47, 2023, pp. 122-130. Nella nota 42, Talamo chiarisce lo statuto ontologico per Manuele del viaggio verso El Almendral come l'idea di lavoro.

67. Morante, *La Storia*, cit., p. 429.

68. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., p. 369.

69. E. Lévinas, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, trad. it. di A. Dell'Asta, Jaca Book, Milano 2006, p. 21.

70. H. Arendt, *Che cos'è la politica*, trad. it. di M. Bistolfi, Einaudi, Torino 2006, pp. 98-99.

li si scaglia il materialista storico Benjamin nelle sue *Tesi sul concetto di storia* cerca di sconfiggere l'irrealtà (*only too real*) della barbarie.

7. Rappresentazione come ri-presentazione

In conclusione, e tornando all'utilità di ripensare *La Storia*, vorrei ricordare come la prospettiva offerta da tante studiose e tanti studiosi ci offra oggi la possibilità di riesaminare a questa altezza cronologica varie categorie critiche. La spesso lacunosa disamina del lavoro di Morante operata per esempio da Cesare Garboli ha inficiato per lungo tempo la resa e la comprensione dell'apparato di letture su cui si basava la struttura stessa dei suoi mirabili romanzi.⁷¹ Il continuo riferimento alla naturalità come anche l'incessante reiterazione del distinguo fra cultura e natura (lità) utilizzati nello scrutinio dei personaggi femminili con un uso quasi morboso del termine «viscere» (dei personaggi come anche le «viscere»⁷² della stessa autrice) risultano oggi attribuibili alla mancanza di apparati teorici più centrati su una scrittura corporale e una pratica dell'*embodiment* articolata intorno al potere emotivo della fisicità di una scrittura di cui sfuggivano alcuni parametri.⁷³ Di conseguenza, ne derivava il continuo tentativo, per mancanza di conoscenza, di assimilare la scrittura di Morante (o di qualunque altra scrittrice, Ortese come Ginzburg) a una prospettiva maschile e a spezzare eventuali legami fra i suoi capolavori e una tradizione di scrittura femminile. Addirittura, il giudizio per cui Morante si sentisse insoddisfatta nel proprio desiderio di maternità spinge Garboli a dichiarare nella sua intervista per il documentario di Francesca Comencini che per *La Storia* si poteva parlare di un «un parto in pubblico», che rendeva l'artista una «madre per partenogenesi».⁷⁴ Osservazioni nocive e gratuite come queste hanno fortunatamente lasciato il posto a delle categorie nuove che stanno attivamente

L'agire politico
del poeta e il
contro-romanzo
storico
di Elsa Morante

71. S. Lucamante *Elsa Morante e l'eredità proustiana*, Cadmo, Fiesole 1998; Ead., *A Multitude of Women: The Challenges of the Contemporary Italian Novel*, University of Toronto Press, Toronto 2008; Ead., *La felicità in differita. Generazioni e tempo nelle narrazioni di famiglia (2001-2021)*, Mimesis, Milano 2022.
72. Dichiarazione di Cesare Garboli nel documentario *Elsa Morante* scritto e diretto da Francesca Comencini per *Un siècle d'écrivains* (1997). Riflette del resto altre affermazioni offerte in precedenza dal saggista e amico dell'artista in *Introduzione*, in Morante, *La Storia*, cit., poi in Garboli, *Il gioco segreto*, cit., pp. 179-181. Si veda nello stesso volume anche «Elsa come Rousseau», pp. 221-226. Il termine è stato notato anche da Elena Porciani in *Uscire dalla camera dei cliché. La critica su Elsa Morante nel centenario dell'autrice*, in «le parole e le cose», 19 settembre 2012, <https://www.leparole-elecole.it/?p=21199> (ultimo accesso: 26/11/2024).
73. Si pensi soltanto all'avvertimento dell'*in-corporazione* di Davide Segre rispetto al «suo impegno: di scrivere l'infamia dell'esperienza operaia non sulla carta, ma sul proprio corpo, come un testo sanguinoso! nel quale la sua IDEA si renderebbe vivente, per esclamare la Rivoluzione e liberare il mondo!!», Morante, *La Storia*, cit., p. 416, maiuscole nel testo.
74. F. Comencini, *Elsa Morante* (1997).

Il tema:

La Storia di Elsa Morante e la sua attualità,
a cinquant'anni dalla pubblicazione

problematizzando letture critiche precedenti, inserendo tra l'altro i testi morantiani in un orizzonte internazionale e intermediale in cui l'emotività e l'esibizione delle «viscere» confluiscono all'interno di categorie adeguate. Penso ai citati lavori di Marzia Beltrami, di Stefania Porcelli, di Tiziana de Rogatis, di Katrin Wehling-Giorgi, di Gloria Scarfone, di Silvia Valisa e di Franco Baldasso che tanto hanno lavorato sulla corporeità, sulla nozione di trauma, di migrazione, sui conflitti di classe, di razza, di sesso, facendoci comprendere la rilevanza di un lavoro intersezionale per una rilettura dei testi morantiani.⁷⁵

Stefania
Lucamante

75. Tra i più significativi esempi del nuovo corso investigativo intorno al romanzo della storia di Morante figurano certamente *Trauma Narratives in Italian and Transnational Women's Writing*, a cura di K. Wehling-Giorgi, T. de Rogatis, SUE, Roma 2022; S. Porcelli, *Lo scandalo della «Storia» e il romanzo storico: Elsa Morante*, in *Asimmetrie letterarie. Studi in onore di R.M. Colombo*, a cura di D. Motini, Nuova Cultura, Roma 2013, pp. 103-132; S. Valisa, *Gender, Narrative, and Dissonance in the Modern Italian Novel*, University of Toronto Press, Toronto 2014.