

La Storia, romanzo politico

Cristina Savettieri

1. Tre romanzi politici

Tre sono i grandi romanzi politici scritti in Italia nella prima metà degli anni Settanta. Sono politici non perché abbiano la politica come tema centrale o come oggetto di denuncia (o non solo per questo), né perché disegnano esplicitamente al loro interno un lettore chiamato all'azione e all'intervento (per quanto immaginino forme alternative di relazione con il pubblico), né tantomeno perché siano costruiti a partire da una ideologia rivoluzionaria (sono anzi abitati da sincretismi e contraddizioni che sul piano della teoresi politica – e anche della prassi – esploderebbero). Sono politici perché, nel decennio di massima politicizzazione della società italiana della seconda metà del ventesimo secolo, diffidano dell'idea di un'arte eteronoma e ridotta a pragma mentre rifiutano radicalmente ogni difesa aprioristica della sua autonomia: per ambizione debordano rispetto ai limiti asfittici della nozione di impegno (pur volendosi, a tratti, anche didascalici) e però intendono la parola letteraria come oggetto che non solo significa qualcosa ma che *fa* qualcosa in uno spazio che è pubblico e dunque sempre politico. Sono politici perché lacerano, più o meno violentemente, la pellicola della convenzione narrativa e con essa una relazione di tipo puramente mimetico con la realtà; perché negano, con un certo grado di disperazione, la realtà esistente in quanto espressione di una antropologia – prima ancora che di una politica – disintegrata; perché presuppongono che non esista politica che non si fondi su un'antropologia di liberazione. Sono politici perché si reggono su una persona autoriale messa a vista, che non è solo una funzione giuridica, semantica, estetica dell'opera, ma che di essa è, appunto, funzione politica: è ciò che, presentificandosi nel testo, smargina i confini finzionali dell'opera, strappa il patto narrativo e impedisce (o comunque inquina) la sospensione dell'incredulità, ma al tempo stesso è anche la fonte di ogni immaginazione e di ogni slancio euristico; è ciò che, per effetto del suo incarnarsi nel testo in forma non interposta, permette all'opera di non esse-

re *solo* letteratura proprio mentre, in una disposizione frontale e massimalista, prende la letteratura terribilmente sul serio.

La Storia. Romanzo (1974), *Il porto di Toledo* (1975) e *Petrolio* (1992)¹ hanno avuto destini molto diversi, anzitutto sul piano della circolazione: il primo – il caso editoriale più importante del decennio – è stato letto, criticato e discusso trasversalmente e nei contesti più vari, oggetto di una disputa a tratti violenta,² misura primaria della grandezza del libro e della difficoltà, tuttora persistente, di fare i conti con i suoi nuclei profondi; il secondo è stato trascurato dal suo editore, ignorato dalla critica, incompreso dal pubblico, riscritto per altre due volte dalla sua autrice, fino ad arrivare alla sua forma definitiva nel 1998, licenziato per la stampa poco prima della morte di Ortese; il terzo è stato pubblicato postumo, diciassette anni dopo la morte violenta di Pasolini, che ne ha determinato il destino di opera inconclusa, suscitando scandalo e persino dubbi sull'opportunità di dargli un'esistenza pubblica,³ che da allora è stata effettivamente travagliata da una instabilità filologico-editoriale senza paragoni.⁴ Nessuno dei tre libri ha una relazione lineare con la propria natura politica, ciascuno, anzi, contesta, esplicitamente e implicitamente, la nozione che di "politico" poteva essersi attestata in Italia a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, sullo sfondo dei movimenti di contestazione, delle stragi di stato, del terrorismo nero, della lotta armata: e lo fa per via di una testualità non normativa e per via di una eterodossia ideologica assoluta.

Nella nota all'edizione del 1985 del *Porto di Toledo* Ortese racconta di aver iniziato a scrivere il libro nel 1969 a Milano, in un «tempo tremendo», con la città «immersa nell'aria innaturale e infiammata della Contestazione» e un senso di ripulsa per il "politico": «Il rumore, la violenza eterna della grande città, dalla quale non potevo mai fuggire, si accrescevano di questo riverbero "politico". Odiavo il "politico" di tutti i tempi e in ogni sua espressione».⁵ Così, la testualità a strati del *Porto*, un'autobiografia vera e tutta

1. Ha proposto un primo confronto tra questi e altri testi della metà degli anni Settanta (*Corporale* di Volponi e *Horcynus Orca* di D'Arrigo) S. Sgavicchia, *Fonti storiche e filosofiche nell'invenzione narrativa della «Storia»*, in «*La Storia*» di Elsa Morante, a cura di S. Sgavicchia, ETS, Pisa 2012, pp. 99-122, in particolare p. 103.
2. Cfr. 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 2018.
3. Cfr. C. Benedetti, «*Petrolio*» 25 anni dopo, in «*Petrolio*» 25 anni dopo. (Bio)politica, eros e verità nell'ultimo romanzo di Pier Paolo Pasolini, a cura di C. Benedetti, M. Gragnolati, D. Luglio, Quodlibet, Macerata 2020, pp. 15-26.
4. Come è noto, si contano quattro diverse edizioni di *Petrolio*: a quella Einaudi del 1992 a cura di Aurelio Roncaglia sono seguite quella dei «Meridiani» (1999) a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, quella «Oscar» Mondadori (2005) a cura della sola De Laude e, infine, quella Garzanti (2022) a cura di Maria Careri e Walter Siti.
5. A.M. Ortese, *Nota*, in Ead., *Il porto di Toledo*, Adelphi, Milano 1998, p. 551.

inventata⁶ che nasce come commentario ai propri testi giovanili – colpisce la straordinaria somiglianza con l’operazione di auto-riscrittura improduttiva della *Divina Mimesis* di Pasolini –, fa collassare ogni idea centripeta di soggetto autoriale e sembra spingere l’opera in un isolamento anti-referenziale agito contro la realtà e la storia. La natura tutta politica di questo nucleo poetico affiora nel testo di presentazione che Ortese scrive per l’edizione del 1998, che spiega la dedica ad Anne Hurdle, impiccata a Londra a fine Settecento per aver falsificato del denaro: è per questo soggetto subalterno e senza voce che il libro parla e si definisce come «rivolta e “reato” davanti alla pianificazione della vita».⁷ La sua difficoltà e il suo anti-mimetismo «aberrante»⁸ (il sottotitolo del romanzo è «Ricordi della vita irreale») emanano dalla necessità poetica di rovesciare i poli della “realtà” e dell’“irrealtà” e riconoscere nella realtà l’irreale e nell’apparente irrealtà l’unica dimensione integra del vivente,⁹ secondo una dialettica che Morante aveva sviluppato in termini molto simili in *Pro o contro la bomba atomica* (1965).

Sono almeno due le dimensioni del “politico” in *Petrolío*, che si situa sullo sfondo di quello che nel 1971 Pasolini definisce un «vuoto culturale»¹⁰ e condivide con tutta la sua ultima produzione il rifiuto della «letteratura-azione o letteratura intervento».¹¹ A un primo livello il “politico” va inteso in senso letterale, come parte della materia del contenuto dell’opera – il

6. Monica Farnetti, nella sua *Nota al testo del Porto di Toledo*, cita degli appunti inediti per la nota che avrebbe accompagnato l’edizione del 1985 in cui Ortese scrive: «Non è una autobiografia, certo: tutto, o quasi, vi è inventato; eppure ciò che vi scorre dentro, come una voce estranea dietro un muro, mi dice cose che sono più vere della mano che scrive queste righe e più attuali (per me) delle notizie dei giornali». Cfr. M. Farnetti, *Nota al testo*, in A.M. Ortese, *Romanzi*, a cura di M. Farnetti, Adelphi, Milano 2002, vol. I, p. 1076.
7. Ortese, *Il porto di Toledo*, cit., p. 14.
8. *Ivi*, p. 15.
9. Numerosi sono i passi del *Porto* che possono essere letti in questa chiave o che tematizzano esplicitamente, in forma metanarrativa, questo principio poetico. Un’intervista del 1974, raccolta in *Corpo celeste* col titolo *Le virtù del nulla*, illustra questo nucleo attraverso il racconto della visione di un quadro di Raffaello, scoprendone la radice platonica e, in seconda battuta, leopardiana. Cfr. A.M. Ortese, *Le virtù del nulla*, in Ead., *Corpo celeste*, Adelphi, Milano 1997, p. 93: «Vidi un Raffaello di piccole proporzioni. Tutte le altre cose che vidi le ho dimenticate, proprio perché quel Raffaello mi colpì. Rappresentava un cielo. E quel cielo – in qualche modo che devo ritenere straordinario – capovolgeva ogni idea che avevo sulla realtà, era più vero, più reale di ogni cielo del mondo reale. Sulla sua consistenza non potevano esserci dubbi. E la sua straordinarietà era in questo: che sostituiva dunque la prima creazione con una seconda, che si poneva però come la prima, perché preesistente a questa, essendo l’idea di questa. Diceva – o era come se dicesse – al cielo naturale: “Tu vai e vieni. Non resti. Ed ecco, io – Cielo di Raffaello – resto, perché non sono il cielo naturale, sono l’idea di qualsiasi cielo. Così resto”».
10. Cfr. P.P. Pasolini, *Cosa è un vuoto culturale*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, vol. II, pp. 2556-2559: p. 2557: «Oggi (primavera 1971) viviamo un momento di vuoto culturale (ma uso culturale in un senso specifico e privilegiato, che riguarda la letteratura, il cinema, la pittura, ecc. ecc.): vuoto creato dalla caduta della letteratura-negazione della neoavanguardia e della letteratura-azione del Movimento Studentesco».
11. Sto citando dal risvolto di copertina di *Trasumanar e organizzar*, ora in Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, cit., p. 2604. Si veda anche l’autorecensione al libro, *Pasolini recensisce Pasolini*, *ivi*, pp. 2575-2580.

romanzo politico sul potere che avrebbe incluso i discorsi di Eugenio Cefis e le trame relative alla morte di Enrico Mattei e che probabilmente è costato la vita a Pasolini;¹² a un secondo livello, il “politico” si esprime tutto nella forma del contenuto, nella distruzione dei modi del *novel* borghese, il cui relitto riaffiora qui e lì solo per essere parodiato e irriso, e di ogni principio di progressione temporale, teleologia, compiutezza, produttività semantica, perché non si può raccontare il potere adottando il codice mimetico che di quel potere è espressione.¹³ In *Petrolio* convivono, così, l'attualità politica e la storia del potere italiano nel secondo dopoguerra, insieme alla loro deflagrazione cosmica, che si produce non solo per l'innesto del tema misterico iniziatico, ma soprattutto attraverso la forma inconcludibile dell'opera, frammentata – potenzialmente all'infinito – in quella unità testuale sempre aperta che è l'appunto.¹⁴ Questa coesistenza si presenta, a un primo sguardo, come una contraddizione irrisolta, che si è forse riflessa nelle letture critiche, piuttosto polarizzate, che del romanzo sono state fatte: è una contraddizione solo a costo di intendere in antitesi politica e antropologia e di minimizzare la guerra che in *Petrolio* la forma ingaggia contro la materia del contenuto.

Ci sono alcune buone ragioni per provare a riflettere sulla natura politica della *Storia* tenendo conto del quadro di questioni che *Il porto* e *Petrolio* pongono. Non c'è alcuna relazione diretta tra il romanzo di Ortese e quello di Morante,¹⁵ distanti anzitutto sul piano dello stile e della costruzione: apparentemente iperletterario, inattuale ma anche barbarico e difficile nell'uso della lingua il primo, anti-letterario e frontale il secondo, *Il porto* e *La Storia* perseguono forme antitetiche di relazione con il lettore. In *Attraversando un paese sconosciuto* (1980) Ortese racconta che, quando il suo libro arrivò finalista all'edizione del Premio Napoli del 1975, la giuria popolare, quell'anno composta da trecento operai, dichiarò il libro illeggibile.¹⁶ Se accostiamo questo aneddoto alla lettera-editoriale che la redazione del

12. È la tesi da sempre sostenuta con forza da Carla Benedetti, ora ripresa anche da Siti nella *Postfazione* all'ultima edizione Garzanti del romanzo. Cfr. C. Benedetti, G. Giovannetti, *Frocio e basta. Pasolini, Cefis, «Petrolio»*, Effigie Edizioni, Milano 2016.
13. Cfr. C. Benedetti, *Quattro porte su «Petrolio»*, in *Progetto «Petrolio»*, Cronopio, Napoli 2003; M. Gagnolati, *L'estetica queer di «Petrolio», il gioco e il paradosso dell'impegno*, in «*Petrolio*» 25 anni dopo, cit., pp. 63-77; A. Fiorillo, *Le forze del fuori. Pasolini controluce*, Prospero Editore, Milano 2023, pp. 341-404.
14. Cfr. C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, pp. 158-170; C. Caradonna, *Narrative Catastrophe and its Aftermath: On the Potentiation of Notation as a Form of Negative Virtuality in Pier Paolo Pasolini's Work*, in «EU-topias. A Journal on Interculturality, Communication, and European Studies», 27, 2024, pp. 133-148.
15. Resta, comunque, una lettera commossa che Ortese invia a Morante nel 1975 dopo aver letto *La Storia*. Cfr. *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, a cura di D. Morante, con la collaborazione di G. Zagra, Einaudi, Torino 2012, pp. 501-502.
16. Cfr. A.M. Ortese, *Attraversando un paese sconosciuto*, in Ead., *Corpo celeste*, cit., pp. 49-50.

quindicinale della CGIL indirizzò a Elsa Morante nel luglio del 1974 (uno dei documenti più interessanti della polemica esplosa attorno alla *Storia*) ricaviamo la misura della distanza che separa la ricezione dei due romanzi: la strategia editoriale voluta da Morante incontra l'approvazione entusiasta della «Rassegna sindacale»¹⁷ che decreta, senza alcuna esitazione, il valore politico del libro, concepito per un destinatario subalterno e incolto. Senza entrare nel merito delle posizioni di tutti quegli intellettuali marxisti che, parlando anche a nome della classe operaia, marchiarono a fuoco il libro come prodotto furbo, commerciale e reazionario in nome di una superiore necessità – francamente ridicola – di fare la rivoluzione a colpi di illeggibilità,¹⁸ l'editoriale della «Rassegna quindicinale» è, a suo modo, un documento drammatico della alienazione del lettore comune dal discorso critico negli anni Settanta. Ma è anche la conferma, nei due opposti che reciprocamente si negano, che non è solo sulla questione del destinatario, della ricezione e degli effetti che si può riaprire la discussione sulla natura politica della *Storia*. La sua leggibilità – capace però di ispessirsi fino a farsi opaca nelle numerose sequenze oniriche, nelle scene di violenza, nella descrizione dei segni della malattia di Useppe – in sé non è garanzia di nulla e non può in alcun modo esaurire la politicità del libro, ma va osservata in relazione tanto alla “cosa” che è resa leggibile quanto ai modi della dizione narrativa. Per questo diventa ancora più sensato il confronto con due opere “illeggibili”: perché la “cosa” resa leggibile nella *Storia* è un nucleo non meno intollerabile di quelli che muovono le macchine narrative aberranti di *Petrolio* e del *Porto di Toledo*.

Ora, se le connessioni tra *La Storia* e *Il porto* sono tutte oblique, indirette ed elettive, nutrite probabilmente da alcuni riferimenti letterari e filosofici comuni,¹⁹ di altro ordine è la relazione che lega *Petrolio* al romanzo di Morante. In un intervento del 1992, Fortini suggeriva di leggere tutta l'ultima produzione di Pasolini come «una sorta di dialogo con la Morante».²⁰ L'indicazione era giusta ma non ha trovato grande seguito

17. Cfr. *Lettera aperta a Elsa Morante*, in Borghesi, *L'anno della «Storia»*, cit., p. 417: «Procurarsi libri, leggere, arricchire le proprie conoscenze, e così capire sempre meglio il mondo nel quale si vive, si agisce, e si lotta per cambiarlo, è oggi, anche per ragioni economiche, tutt'altro che facile. E che una grande scrittrice abbia capito che il senso profondo del proprio lavoro risiede anche nel destinarlo non a pochi ma al più gran numero possibile, e soprattutto a coloro che sono stati finora esclusi dalla cultura, questo fatto assume un valore ideale e “politico” che riteniamo giusto sottolineare e che è confermato dalla frase con la quale Ella dedica il libro “all'analfabeta per cui scrivo”. Di questo impegno, di quello che significa per tutti noi e per ciascuno di noi, La ringraziamo».

18. A titolo esemplificativo si vedano gli interventi di Angelo Guglielmi, *Il successo*, e Alberto Asor Rosa, *Il linguaggio della pubblicità*, ora in Borghesi, *L'anno della «Storia»*, cit., rispettivamente alle pp. 478-480 e 656-659.

19. Cfr. A. Borghesi, *Una storia invisibile. Morante Ortese Weil*, Quodlibet, Macerata 2015.

20. F. Fortini, *Petrolio*, in Id., *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Torino 1993, p. 240.

negli studi critici.²¹ Così, questi due libri, scritti in parallelo – praticamente negli stessi anni²² – da due che avevano condiviso esperienze, conoscenze, sensibilità e letture, non sono mai stati osservati l'uno alla luce dell'altro, come esiti poeticamente e concettualmente distinti di una rete comune di problemi. Al di là degli elementi più evidenti e di superficie,²³ *senhal* che testimoniano della volontà di esplicitare l'importanza di un legame umano e intellettuale a quell'altezza andato in crisi e la necessità di continuare a guardarsi in tralice, ci sono alcune questioni che meriterebbero una riflessione più approfondita. Prescindendo dall'orizzonte più propriamente filologico, che resta molto scivoloso, rimangono anzitutto le critiche mosse da Pasolini a Morante nella recensione in due tempi alla *Storia*, cartina di tornasole che segnala che lì dove il tono è più polemico forse sta agendo qualcosa di più del risentimento personale o dell'incomprensione critica. Io credo che con *La Storia* Morante sia scesa su un terreno molto simile a quello che in quel momento Pasolini stava esplorando con *Petrolio*: la critica dei poteri e delle potenze la cui natura distruttrice è enunciata nella prima cronologia del romanzo, il fondo sacrale della condizione della vittima, il valore cosmico del riso, la relazione tra *Storia* e vita, il ripensamento dell'uso della prima persona e della funzione autoriale nel testo sono tutte questioni che hanno un corrispettivo nel cantiere di *Petrolio* – con esiti molto distanti dalla *Storia* – e che nutrono tanto i passaggi critici quanto quelli entusiasti della recensione. L'insistenza sull'ambizione del romanzo di Morante, detto «poderoso volume», «grosso libro»,²⁴ «prodotto [...] gigantesco e sproporzionato, di un'ansia espressiva abnorme»,²⁵ tradisce un certo fastidio, come se l'«illi-

21. Gli studi sul rapporto, non solo personale, tra Morante e Pasolini sono molto limitati: si tratta di una questione di primaria importanza ancora tutta da esplorare. Segnalo, tra i pochi interventi di rilievo, W. Siti, *Elsa Morante nell'opera di Pasolini* [1994], ora col titolo *Pasolini e Elsa Morante – 1994*, in Id., *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini*, Rizzoli, Milano 2022, edizione Kindle, pp. 389-404. Riprende la questione, partendo proprio da Fortini ma in riferimento ad *Aracoeli*, Concetta D'Angeli in *Leggere Elsa Morante. «Aracoeli», «La Storia» e «Il mondo salvato dai ragazzini»*, Carocci, Roma 2003, pp. 19-26. Si vedano anche F. Calitti, *Vita e storia: Pasolini "legge" Elsa Morante*, in «*La Storia*» di Elsa Morante, cit., pp. 155-172; M.A. Bazzocchi, *Edipo, Ninetto, Davide: cecità e colpa tra Morante e Pasolini*, in «Cuadernos de Filología Italiana», 21, 2014, pp. 31-42.
22. La stesura di *Petrolio*, stando alle date segnate sul dattiloscritto, andrebbe collocata tra il 1972 e il 1974. Escludendo la storia redazionale di *Senza i conforti della religione*, Morante lavora alla *Storia* tra il 1971 e il 1974. Cfr. M. Careri, *Nota al testo*, in P.P. Pasolini, *Petrolio*, nuova edizione a cura di M. Careri e W. Siti, Garzanti, Milano 2022, pp. 771-774; C. Garboli, *Cronologia*, in E. Morante, *Opere*, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, Mondadori, Milano 1988, vol. I, p. LXXXII.
23. Mi riferisco all'*Appunto 3d* di *Petrolio*, incentrato sull'incontro a Siracusa tra Carlo di Tetis e una «persona» dietro cui c'è Elsa Morante e a una clamorosa scelta onomastica della *Storia*, in cui Nino e Patrizia, che avranno insieme una figlia, concepita prima della morte di Nino, hanno gli stessi, identici nomi di Ninetto Davoli e della sua fidanzata Patrizia Carlomosti, la cui unione porterà Pasolini alla disperazione e sarà un motivo di conflitto con Morante, che difendeva le ragioni di Ninetto.
24. P.P. Pasolini, *Elsa Morante, «La Storia»*, in Id., *Descrizioni di descrizioni*, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 2096.
25. *Ivi*, p. 2103.

mitatezza e imperfezione» che lo caratterizzano entrassero in competizione con l'enorme progetto massimalista di *Petrolio*, a sua volta imperfetto e illimitato. L'incompatibilità adialettica tra vita e Storia²⁶ come dominio del potere si ripropone in *Petrolio* in termini non meno drammatici, e quando Pasolini si chiede retoricamente «come si può separare la Storia del Potere dalla Storia di chi subisce la violenza di tale potere, oppure se ne estranea» non può non essersi accorto che *La Storia* inscena esattamente le storie di chi subisce la violenza del potere, ma nel rilevare questa supposta mancanza sta forse pensando anche alla centralità che la questione della violenza subita²⁷ ha nel suo libro. Allo stesso modo, l'«approssimatività rappresentativa» così sommariamente rimproverata a Morante è una scelta estetica rivendicata in *Petrolio*.²⁸ Pasolini, poi, stigmatizza duramente la persona autoriale nel testo,²⁹ descritta come istanza megalomane che ha il pieno dominio delle vite dei personaggi (viene definita «Manierista Onnisciente» e addirittura paragonata a Hitler),³⁰ e mentre denuncia il fatto che Morante accetti e persegua «la convenzione della "favola"»³¹ riconosce che l'«illimitatezza» del libro «vanifica»³² quella convenzione: la distruzione della convenzione narrativa, anche per il tramite della parola autoriale diretta, è una delle premesse fondamentali di *Petrolio* che Pasolini spiega nella lettera a Moravia.³³

Questi confronti, tanto con *Il porto di Toledo* quanto con *Petrolio*, restano tutti da approfondire, anzitutto per provare a ricostruire, storicizzando,

26. *Ivi*, p. 2098.

27. Mi riferisco in particolare al subire violenza come esperienza cosmica, come enucleato nell'*Appunto* 63 («possedere non è niente in confronto all'essere posseduti, fare violenza non è niente in confronto al subire violenza»; Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 369) e ancora nell'*Appunto* 65 («l'essere posseduti è una esperienza cosmicamente opposta a quella del possedere. Tra le due cose non c'è rapporto. Non sono semplicemente il contrario l'una dell'altra. Chi possiede non comunica se non illusoriamente con chi è posseduto, perché chi è posseduto fa un'esperienza imparagonabile con la sua: è di tutt'altra specie, ne è, ripeto, cosmicamente lontana»; *ivi*, p. 381).

28. Si veda ad esempio l'*Appunto* 6 bis. *I personaggi "che vedono"*, in cui Pasolini dichiara che la sua «disperante inesperienza del potere» gli impedisce di immaginare non convenzionalmente luoghi, ambienti, situazioni e linguaggi. *Ivi*, p. 59.

29. Un primo spunto di riflessione sul confronto tra *Petrolio* e *La Storia* a partire dalla questione dell'autore si trova in E. Porciani, *Gettare il corpo nella diegesi. «La Storia» di Elsa Morante*, in Ead., *L'autore nel testo. Sette episodi di finti diari, implicature e autofinzioni*, Perrone, Roma 2012, pp. 69-93, in particolare p. 93. Il saggio è stato ripreso e ripensato in E. Porciani, *Elsa-nel-testo e la scrittura «por el analfabeto»*. *Considerazioni sulla io narrante della «Storia»*, in «Annali d'italianistica», 42, 2024, pp. 9-22. Ringrazio Elena Porciani per avermi fatto leggere in anteprima questo secondo saggio.

30. Pasolini, *Elsa Morante, «La Storia»*, cit., p. 2102.

31. *Ivi*, p. 2099.

32. *Ivi*, p. 2105.

33. Cfr. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 7: «Ora in queste pagine io mi sono rivolto al lettore direttamente e non convenzionalmente. Ciò vuol dire che non ho fatto del mio romanzo un "oggetto", una "forma", obbedendo quindi alle leggi di un linguaggio che ne assicurasse la necessaria distanza da me, quasi addirittura abolendomi, o attraverso cui io generosamente negassi me stesso assumendo umilmente le vesti di un narratore uguale a tutti gli altri narratori. No: io ho parlato al lettore in quanto io stesso, in carne e ossa, come scrivo a te questa lettera, o come spesso ho scritto le mie poesie in italiano».

lo spazio di immaginazione e di invenzione di quelle autrici e quegli autori che tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta, anche per effetto di una straordinaria pressione ambientale, modificano fino a radicalizzarla la propria relazione con la realtà, la storia e la politica. Ma *La Storia* come romanzo politico ci interroga ancora oggi e uno sguardo solo storicizzante rischia di pietrificarlo. Per questo, nel resto del saggio proverò ad abbandonare una prospettiva esclusivamente storicista per verificare la vocazione politica del libro oggi, concentrandomi su due questioni: la costruzione della persona autoriale dentro al testo e lo statuto della vittima.

2. Dualità della *Storia*

La peculiarità della persona autoriale³⁴ dentro la *Storia* venne rilevata dai suoi primi recensori come un difetto dell'impianto del libro. Oltre alle critiche di Pasolini ricordate sopra, perplessità sulla voce narrante si trovano in una lettera che Calvino invia a Morante nell'agosto del 1974³⁵ e che riecheggia nell'intervento pubblicato sull'«Espresso» nel settembre dello stesso anno: in modo indiretto qui Calvino addita come caratteristica del romanzo di consumo la rinuncia all'«oggettività e impersonalità» tipica del romanzo popolare a favore della «preziosa e vaga soggettività dell'autore», che investe il lettore di «umanità» e «sentimenti», in una sostanziale «ruffianeria morale». ³⁶ Quello di Morante è definito «romanzo popolare» ma ci sono evidenti riserve, non del tutto esplicitate, che fanno sistema con quanto scritto nella lettera: *La Storia* non fa ruffianeria morale ma ha, evidentemente, dismesso l'oggettività impersonale propria della narrativa

34. La questione è stata affrontata ampiamente dalla critica. Di eterodiegesi onnisciente a carattere intrusivo parla Giovanna Rosa in *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, il Saggiatore, Milano 1995, p. 238; Rosa propone argomenti analoghi anche nel più recente *Il paradosso della «Storia. Romanzo»*, in «*La Storia*» di Elsa Morante, cit., pp. 75-97. Ha posizioni più sfumate, pur sostenendo l'onniscienza della narratrice, Concetta D'Angeli in *Leggere Elsa Morante*, cit., p. 89. Rileva, invece, una rinuncia all'onniscienza e una «umiliazione del narratore» P.V. Mengaldo, *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante*, in «Studi novecenteschi», 47/48, 1994, pp. 15-36, in particolare p. 29. Su questa scorta e con ragioni assolutamente persuasive argomentano a favore di una visione non monolitica della voce narrante, proprio a partire dai limiti all'onniscienza, S. Lucamante, *History and Stories: Historical Novels and the Danger of Disintegration*, in Ead., *Forging Shoah Memories: Italian Women Writers, Jewish Identity, and the Holocaust*, Palgrave Macmillan, New York 2014, pp. 165-197, in particolare pp. 178-188; Borghesi, *Una storia invisibile*, cit., pp. 11-66; E. Porciani, *Una storia romanzesca*, in Ead., *Nel laboratorio della finzione. Modi narrativi e memoria poetica in Elsa Morante*, SUE, Roma 2019, pp. 219-254; Porciani, *Elsa-nel-testo*, cit.; T. de Rogatis, *Traumatic Realism and the Poetics of Trauma: Narrative Structures in Elsa Morante's «History: A Novel»*, in T. de Rogatis, K. Wehling-Giorgi, *Traumatic Realism and the Poetics of Trauma in Elsa Morante's Works*, in «Allegoria», 83, 2021, pp. 169-177.
35. Cfr. I. Calvino, *Lettere, 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, introduzione di C. Milanini, Mondadori, Milano 2000, p. 1247.
36. I. Calvino, *Un progetto di pubblico*, in Id., *Una pietra sopra*, ora in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, vol. I, pp. 342-345, in particolare p. 344.

popolare, dando vita a una fonte dell'enunciazione a rischio di soggettivismo. Non a caso, a questo argomento Calvino collega, questa volta esplicitamente, il vero problema del romanzo, cioè il fatto che maneggi il «pathos narrativo»,³⁷ che faccia piangere. Nel corso della polemica dell'estate del 1974 questa è una delle accuse che più facilmente e più frequentemente vengono mosse alla *Storia*, accusa che unisce una critica di tipo estetico-morale (è giusto che un'opera letteraria faccia piangere?) a una di tipo politico (a cosa serve che un'opera letteraria faccia piangere?). Posto che si tratta di un nodo duplice e interconnesso, proverò anzitutto ad approfondire le condizioni di possibilità e gli effetti dell'emersione della persona autoriale nel testo.

La Storia. Romanzo esibisce fin dal titolo quella che, con alcune buone ragioni, è stata letta come una scissione, una inarcatura lacerante, una antinomia che oppone l'irreale della storia alla verità poetica del romanzo, la Storia dei poteri e delle potenze alle storie degli oppressi.³⁸ la distinzione tra le cronologie, intervenute in una fase tarda della stesura,³⁹ e il racconto vero e proprio sarebbe il riflesso di questa lacerazione. Se questo è uno dei portati ideologici fondamentali del romanzo, resta che da un punto di vista testuale la relazione tra le cronologie e il racconto è dicotomica e porosa al tempo stesso e non per distrazione o sciatteria dell'autrice, come insinua Pasolini nella recensione che rimprovera a Morante di non aver saputo mantenere una radicale «incomunicabilità tra capitoli e trafiletti»⁴⁰ e di aver ripetuto nel racconto alcuni riferimenti a eventi storici già menzionati nelle cronologie. La relazione è porosa, al di là della dicotomia evidente, anzitutto perché tra parti romanzesche e cronologie storiche non ci sono solo soluzioni di continuità: gli spazi paratestuali si moltiplicano a riempire le intercapedini, originando così una serie di zone di transizione fatte di epigrafi, dediche e testi poetici che sfumano l'opposizione. L'indice del romanzo⁴¹ non si regge su un codice binario e si presenta piuttosto come un tessuto fatto di materiali diversi e attraversato da cuciture a vista:

Titolo.

Epigrafi [incluse nella stessa pagina del titolo].

Dedica [autonoma].

La Storia,
romanzo politico

37. *Ivi*, p. 345.

38. È la tesi di Giovanna Rosa, presente già in *Cattedrali di carta* e ripresa nel più recente *Il paradosso della «Storia. Romanzo»*, cit.

39. Cfr. M. Zanardo, *Il poeta e la grazia. Una lettura dei manoscritti della «Storia» di Elsa Morante*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2017.

40. Pasolini, *Elsa Morante, «La Storia»*, cit., p. 2102.

41. Si cita dalla seguente edizione: E. Morante, *La Storia. Romanzo*, Einaudi, Torino 2014; d'ora in avanti S.

Il tema:

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

Sezione [.....19**]

- titolo [autonomo];
- epigrafe [inclusa nella prima pagina della cronaca];
- cronaca storica per anni;
- testo poetico [autonomo];
- racconto.

Sezioni [.....1941,1942,1943]

- titolo [autonomo];
- cronaca storica per mesi;
- testo poetico [autonomo];
- racconto.

Sezioni [.....1944,1945,1946]

- titolo [autonomo];
- cronaca storica per mesi;
- racconto.

Sezione [.....1947]

- titolo [autonomo];
- cronaca storica per mesi;
- epigrafe [autonoma];
- racconto.

Sezione [19**]

- titolo;
- epigrafe [inclusa nella pagina del titolo];
- cronaca storica per anni.

Explicit [autonomo].

Note.

La zona centrale del romanzo, con le sezioni dedicate agli ultimi due anni di guerra e al primo del dopoguerra, mette a vivo l'alternanza secca tra cronologie e racconto, ma sia nel blocco precedente sia in quello successivo costituito dal resoconto del 1947, fino all'explicit gramsciano e alle *Note* poste oltre la parola «FINE» – passando per una nuova cronologia per anni – la dicotomia è relativizzata dalla presenza di altri elementi testuali. Il paratesto è solitamente uno spazio di pertinenza dell'autore (tranne nei casi in cui intervenga una mediazione editoriale), una zona situata esattamente sul limite tra mondo d'invenzione e realtà extra-testuale. Una eccezione si dà nel momento in cui il romanzo è alla prima persona, con un soggetto che non sia solo narrante ma anche scrivente, per cui gli spazi paratestuali assumono uno statuto finzionale (diventano di pertinenza del personaggio scrivente che dice io dentro al testo). Così accade, ad esempio, in *Menzogna e sortilegio*: la poesia iniziale può essere letta, da chi si accosti al libro per la prima volta, come la dedica che l'autrice Elsa Morante rivolge a una certa

Anna forse esistita nella realtà, ma basta andare avanti nella lettura dei primi tre capitoli di *Introduzione alla Storia della mia famiglia* per risignificare quel testo incipitario come la dedica che la narratrice/scrittrice nel testo rivolge a uno dei personaggi del romanzo.

Ora, io credo che nella *Storia* si produca una situazione uguale e contraria: non solo gli spazi molteplici del paratesto sono espressione diretta della parola dell'autrice, ma tutto il romanzo nel suo insieme emana da una intenzione artistica omogenea e da una unica fonte dell'enunciazione, che non coincide né con una istanza finzionale (una narratrice omodiegetica che racconta di altri rimanendo più o meno in disparte) né con quel sostituto dell'occhio di Dio che è il narratore eterodiegetico onnisciente. I modi discorsivi di questa presenza sono stati recentemente analizzati e ridiscussi, da prospettive diverse, da Angela Borghesi, Tiziana de Rogatis ed Elena Porciani, che dimostrano come siamo in presenza di una voce ibrida, abitata da posture cognitive e atteggiamenti emotivi differenti, non riducibile in alcun modo all'onniscienza. L'abbondanza degli avverbi dubitativi, delle *correctio*, delle dichiarazioni di ignoranza, lo stile dell'indagine, della supposizione e della congettura, la dizione della testimonianza⁴² ci parlano di un io che espone, in uno sforzo veritativo mai ridondante, tutti i suoi limiti di fronte al compito enorme che si è prefissato. Ma al senso di impotenza si intrecciano la gestione salda dei tempi del racconto, mosso in analessi e prolessi, la postura saggistica che si esprime in interventi generalizzanti di carattere storico, morale e filosofico, la capacità di esplorare la psiche come negli straordinari affondi onirici, l'equilibrio tra credito accordato alle categorie mentali dei personaggi e ridimensionamento ironico. Questa disposizione mobile è sottesa a tutto il testo e ha la sua antica radice nell'atteggiamento duplice che Elisa assume in *Menzogna e sortilegio* rispetto alla materia del contenuto delle sue cronache familiari, contestualmente esposta alla ferocia dell'antifasi e resa oggetto di identificazione empatica. Ma nella *Storia* la memoria di quella prima persona narrante riaffiora anche nell'esercizio della funzione immaginativa, ogni volta che l'autrice, con evidenti infrazioni della verosimiglianza, si spinge a raccontare cose che non può sapere, come nel caso clamoroso della morte di Giovannino: dove c'è un limite, una siepe leopardiana a impedire la vista, *si finge*,⁴³ cioè si immagina. Che questo immaginare si traduca nel testo in una espressione come «attraverso la memoria» (*S*, p. 383) è tanto la conferma di un legame profondo con quel lontano io romanzesco quanto il segno di una discontinuità ineludibile. Così, se interrogarsi sulle fonti del racconto di Elisa De Salvi è essenziale per

La Storia,
romanzo politico

42. Non propongo una esemplificazione sistematica ma rimando direttamente ai saggi delle studioshe ricordate sopra.

43. Mi riferisco agli ultimi due versi della poesia incipitaria di *Menzogna e sortilegio*, *Dedica per Anna ovvero alla Favola*.

comprendere il funzionamento della monumentale macchina narrativa da lei allestita, chiedersi se l'autrice della *Storia* inventi, sia onnisciente, inattendibile o semplicemente incoerente perde di significato, perché il testo è già stato tutto trascinato, senza pelle, nello spazio del mondo della vita.

Come emerge dalle carte studiate da Monica Zanardo, in una prima versione del finale, poi espunta, l'autrice si sarebbe persino nominata come "Elsa" in un dialogo con Ida.⁴⁴ Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, l'eliminazione di questa agnizione esplicita, che avrebbe avuto il sapore posticcio della ridondanza,⁴⁵ del giochino metaletterario, dell'ammiccio rassicurante al lettore, enfatizza l'architettura discorsiva del libro, perché non serve nominarsi come "Elsa" per mostrare che la convenzione letteraria è saltata. Anzi, nominarsi come "Elsa" avrebbe solo rafforzato quella convenzione: *La Storia. Romanzo* è un romanzo senza narratore,⁴⁶ raccontato «direttamente e non convenzionalmente»⁴⁷ dall'autrice Elsa Morante, frutto di una rinuncia necessaria alla pellicola protettiva del mondo di finzione, che però non corrisponde in alcun modo a una riduzione del narrato a cronaca e non sminuisce, anzi potenzia, gli slanci puramente immaginativi e le infrazioni della verosimiglianza.⁴⁸ Come Pasolini nella lettera a Moravia, Morante sembra dire «Non ho voglia più di giocare»,⁴⁹ dove "giocare" significherebbe dare vita a una «illusione meravigliosa»,⁵⁰ a un mondo d'invenzione concluso, separato e altro, che il lettore può lasciarsi alle spalle una volta conclusa la lettura. Ma a differenza dell'autore in carne e ossa di *Petrolio*, abitato dalla ripugnanza verso il suo personaggio,⁵¹ l'autrice della

44. Cfr. Zanardo, *Il poeta e la grazia*, cit., p. 103.

45. Lo osserva anche Elena Porciani in *Elsa-nel-testo*, cit.

46. Lo sosteneva già Garboli in *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Adelphi, Milano 1995, pp. 188-191.

47. Riprendo la formula usata da Pasolini in *Petrolio* nella lettera a Moravia citata sopra, p. 7. Sull'ambivalenza della persona autoriale in *Petrolio* cfr. D. Luglio, *Decostruire il romanzo «in corpore vili»*. «*Petrolio*»: una forma di vita, in «*Petrolio*» 25 anni dopo, cit., pp. 119-134, in particolare p. 119.

48. Lo aveva intuito Giulio Bollati in una bellissima lettera a Elsa Morante del febbraio del 1974. Cfr. *La-mata*, cit., p. 517: «Io penso (un giorno cercherò di scriverlo) che nessun libro è scritto dall'autore direttamente, ma piuttosto da una più o meno visibile persona interposta, cioè da una sorta di autore numero due che l'autore vero si crea e al quale delega tutti i suoi sentimenti e pensieri. Quasi sempre questo delegato è un personaggio ideale e idealizzato, molto esigente nel far sentire la propria presenza. E questo, mi pare, è uno dei segreti più importanti di gran parte della letteratura contemporanea, a volte, anzi spesso, la sua palla al piede. Ora in questo tuo libro tu hai avuto l'umiltà – e ti ha assistito non so quale grandezza – di rinunciare a mettere fra te e il tuo racconto quell'altro "io", e di essere tu a parlare, cercando di nasconderti il più possibile (come con altre parole mi hai detto tu stessa)».

49. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 8.

50. *Ibidem*.

51. Cfr. *ibidem*: «il protagonista di questo romanzo è quello che è, e, a parte le analogie della sua storia con la mia, o con la nostra – analogie ambientali o psicologiche che sono puri involucri esistenziali, utili a dare concretezza a ciò che accade nel loro interno – esso mi è ripugnante». Sulla questione cfr. A. Fiorillo, «*Esso mi è ripugnante*». Il personaggio nell'opera di Pasolini, in «*Petrolio*» 25 anni dopo, cit., pp. 197-210; G. Scarfone, *Il pensiero monologico. Personaggio e vita psichica in Volponi, Morante e Pasolini*, Mimesis, Milano-Udine 2022, pp. 135-145.

Storia mantiene sia una posizione extra-locale (di critica, di insegnamento, di indignazione e protesta) sia un atteggiamento empatico che deriva dal gesto di situarsi nel mondo dei personaggi di cui ha condiviso «il destino» (S, p. 106). E mentre l'autore in *Petrolio*, attraverso la forma-appunto, contribuisce al deliberato collasso della macchina narrativa, l'autrice della *Storia*, nonostante i rischi derivanti da questa aberrazione dalle leggi del racconto di finzione, lavora per la tenuta del testo, tiene insieme storia e romanzo, testimonianza e immaginazione, perché al destinatario analfabeta non può consegnare un relitto monumentale e illeggibile. Più che scissa, *La Storia* è duale; risponde, cioè, a due necessità di eguale importanza: testimoniare la violenza esorbitante fino all'irrealtà di un segmento di storia umana – gli archivi del male, secondo la formulazione derridiana usata da de Rogatis⁵² – e restituire realtà alle voci e alle vite di chi quella violenza ha subito, direttamente e indirettamente.

Alcuni passaggi svelano questo andamento duale in maniera plastica. Ne è un esempio luminoso la sequenza dei lucherini scambiati da Useppe per i canarini dello stanzone di Pietralata, uccisi dalla gatta Rossella la sera prima: da una parte, l'autrice spiega l'equivoco e distingue, con tono vagamente pedante, le due coppie di uccellini, smentendo dunque Useppe e il suo entusiasmo nel ritrovare i «ninnielli» vivi:

In realtà, questi due, non canarini dovevano essere; ma piuttosto lucherini: genere di uccelletti di bosco più che di gabbia, che torna in Italia per l'inverno. Ma nella forma e nel colore giallo-verde essi potevano senz'altro confondersi coi due canarini (un po' ibridi invero) di Pietralata; e Useppe non ebbe dubbi su questo punto. (S, p. 268)

Dall'altra, dà pieno credito all'errore, permanendo in questo paradosso cognitivo fino al punto di «tradurre», con uguale pedanteria, il cinguettio degli uccelli in una «canzonetta» di «una dozzina di sillabe, cantate su due o tre note – sempre le stesse salvo impercettibili capricci o variazioni – a tempo di allegretto con brio» (S, p. 269); ancora, in una ulteriore forzatura della verosimiglianza – non più semplicemente per effetto della regressione al punto di vista infantile – l'autrice spiega senza ironie che in seguito Useppe avrebbe confidato la canzone, mai conosciuta da altri, a un ragazzino e a una cagna:

lui questa canzonetta famosa, che l'ha accompagnato in tutta la sua vita, non l'ha comunicata a nessuno, né allora né dopo. Solo verso la fine, come

La Storia,
romanzo politico

52. Cfr. T. de Rogatis, *Elsa Morante's «History: A Novel» and Svetlana Alexievich's «The Unwomanly Face of War»: Traumatic Realism, Archives du Mal and Female Pathos*, in *Trauma Narratives in Italian and Transnational Women's Writing*, eds. T. de Rogatis, K. Wehling-Giorgi, SUE, Roma 2022, pp. 79-112.

si vedrà, l'ha insegnata a due suoi amici: un ragazzino di cognome Scimó, e una cagna. Ma è probabile che Scimó, a differenza della cagna, se ne sia scordato immediatamente. (S, p. 269)

Che questo intermezzo non sia semplicemente un episodio di condiscendenza autoriale, per quanto amorevole e giocosa, è dimostrato dal fatto che quella canzoncina dal testo essenziale («È uno scherzo uno scherzo tutto uno scherzo!») coincide col primo titolo pensato per il romanzo⁵³ e contiene uno dei suoi nuclei filosofici più profondi, che solo nell'incontro della prospettiva dell'analfabeta con quella dell'autrice può trovare espressione.

Una dinamica analoga si trova nella sequenza della visione delle fotografie,⁵⁴ scandita in due scene, entro cui si attivano contemporaneamente la prospettiva di Usepe che non capisce cosa sta guardando e quella della voce autoriale, che invece circostanzia e dà dettagli. Nella prima scena, ambientata fuori di casa, Usepe osserva delle fotografie su alcune riviste illustrate esposte in un'edicola. La descrizione delle immagini tradisce la presenza di uno sguardo duplice che, mentre fornisce informazioni sul contenuto di quanto fotografato, si preoccupa di regredire e straniarlo, restituendo così l'esperienza della visione del bambino. La prima descrizione è tutta attraversata da questa tensione:

Su quella più bassa, spiegata a doppio, il foglio era occupato quasi per intero da due fotografie d'attualità, entrambe di gente impiccata. Sulla prima si vedeva un viale alberato di città, lungo la spalletta di un ponte semidistrutto. Da ogni albero del viale pendeva un corpo, tutti in fila, nella stessa identica posizione, con la testa inchinata su un orecchio, i piedi un poco divaricati e le due mani legate dietro la schiena. Erano tutti giovani, e tutti malvestiti, dall'aria povera. Su ognuno di loro stava appeso un cartello con la scritta: PARTIGIANO. (S, p. 369)

Se Usepe può riconoscere nelle sagome della foto una teoria di figure umane appese a degli alberi, non può però identificare quel supplizio come una impiccagione né leggere le scritte sui cartelli attaccati a quei corpi, su cui si staglia la parola «PARTIGIANO». La descrizione successiva, al contrario, è frutto del solo sguardo di Usepe, che nel duce appeso per i piedi in piazzale Loreto a Milano vede semplicemente «un uomo vecchio, dalla testa grassa e calva, appiccato per i piedi con le braccia spalancate» (S, p. 370). L'autrice arretra perché ha già fornito le informazioni sulla morte di

53. Su *Tutto uno scherzo* come primo titolo del romanzo cfr. Zanardo, *Il poeta e la grazia*, cit., pp. 215-220.

54. Sulla presenza e il significato dei supporti fotografici nella *Storia* cfr. gli importanti lavori di K. Wehling-Giorgi, *Traumatic Realism and the Poetics of Trauma: Oneiric/Photographic Images in Elsa Morante's «History: A Novel»*, in «Allegoria», 83, 2021, pp. 178-183, e Ead. «Come un fotogramma spezzato»: *Traumatic Images and Multistable Visions in Elsa Morante's «History: A Novel»*, in *Trauma Narratives*, cit., pp. 55-78.

Mussolini nella cronologia e di nuovo all'inizio del capitolo, subito dopo la breve sequenza dell'incontro tra Nino e Useppe: se è assolto l'impegno didascalico, resta da raccontare l'impatto del male su chi non ha i mezzi per comprenderlo. Più forte dell'immagine del duce appeso – ha qualcosa di misero il potere ridotto a un corpo inerte e sgraziato – è quella della donna calva con un bambino piccolo in braccio:

Una donna giovane, dalla testa rasa a nudo come quella di un pupazzo, con in braccio un bambino avvolto in un panno, procedeva in mezzo a una folla di gente d'ogni età, che sghignazzando la segnavano a dito e ridevano sconciamente su di lei. La donna, dai tratti regolari, pareva spaventata, e affrettava il passo, faticando su certe scarpacce da uomo scalcagnate, preceduta e incalzata dalla folla. Tutti all'intorno erano, come lei, gente malmessa e povera. Il bambino, di pochi mesi, con una testina di ricci chiari, teneva un dito in bocca e dormiva tranquillo. (S, p. 370)

La Storia,
romanzo politico

Anche in questo caso le due prospettive si mescolano: la similitudine («come un pupazzo») rimanda alla sfera dell'esperienza di Useppe, che può forse persino riconoscersi nel bambino con la «testina di ricci chiari»; ma il gerundio «sghignazzando», l'avverbio «sconciamente», l'alterato «scarpacce» esprimono un giudizio morale sulla violenza della folla che addita la donna. Questo giudizio è estraneo alla prospettiva di Useppe, che però è ugualmente investito dalla stranezza angosciosa dell'immagine:

Useppe, con la testa in su, stava lì a scrutare queste scene, in uno stupore titubante, e ancora confuso. Pareva interrogasse un enigma, di natura ambigua e deforme, eppure oscuramente familiare. (S, p. 370)

“Stupore” è una parola-segnale dentro *La Storia*:⁵⁵ è associata a Ida, a Davide, a Useppe; compare nella sequenza dello stupro,⁵⁶ descrive l'espressione «sconcia» del volto di Davide al confronto con quella ingenua della fotografia della sua carta di identità,⁵⁷ qualifica lo sconvolgimento di Useppe di fronte alla signora Di Segni che cerca la sua famiglia chiusa dentro i

55. Sullo stupore come effetto della violenza subita, in riferimento al pensiero di Simone Weil, si veda D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*, cit., pp. 91-94.
56. «La sentiva dibattersi orribilmente, ma, inconsapevole della sua malattia, credeva che lei gli lottasse contro, e tanto più ci s'accaniva per questo, proprio alla maniera della soldataglia ubriaca. Essa in realtà era uscita di coscienza, in una assenza temporanea da lui stesso e dalle circostanze, ma lui non se ne avvide. E tanto era carico di tensioni severe e represses che, nel momento dell'orgasmo, gettò un grande urlo sopra di lei. Poi, nel momento successivo, la sguardò, in tempo per vedere la sua faccia piena di stupore che si distendeva in un sorriso d'indicibile umiltà e dolcezza» (S, p. 69).
57. «Adesso invece la sua fisionomia era segnata da qualcosa di corrotto, che ne pervertiva i lineamenti dall'interno. E questi segni, ancora intrisi di uno stupore terribile, parevano prodotti non da una maturazione graduale; ma da una violenza fulminea, simile a uno stupro» (S, p. 199).

vagoni piombati alla stazione Tiburtina,⁵⁸ accompagna le sue convulsioni notturne⁵⁹ e i suoi primi strazianti «pecché». ⁶⁰ Liminare a “stupro”, è la parola della violenza improvvisa e immotivata, che agisce a livello pre-verbale, perverte chi la subisce ed è irriducibile a qualunque forma di razionalizzazione.⁶¹ Usepe non sembra conservare memoria di quanto visto nelle foto ma l'impressione di quell'orrore, «per una reminiscenza indefinita», si ripresenta «come macchie d'ombra». È per rendere conto di questa esperienza primaria e antecedente a ogni cognizione logica e diurna che l'autrice deve adottare una modalità di racconto duale.

La scena successiva, nell'interno domestico, ripropone, ampliandolo, lo stesso procedimento. Di fronte a un foglio di giornale ripiegato a cartoccio per la frutta, nuovamente Usepe si trova davanti una serie di fotografie. L'autrice fornisce prima alcune informazioni di contesto in tono neutro, rendendo conto della massiccia diffusione di quelle immagini, e passa poi a descriverle precisando che «non erano nemmeno delle più terribili fra quante se ne vedevano allora» (S, p. 372). Rispetto all'analfabeta Usepe, questa è l'espressione evidente di un privilegio di conoscenza, ma anche del distacco della cronachista-studiosa che tratta le fonti di quell'orrore anzitutto come documenti. Questo atteggiamento si traduce nell'elenco numerato che descrive una ad una le fotografie, senza commenti e in tono pacato.⁶² Vengono poi menzionate le «brevi didascalie poste in basso di ciascuna foto», che non ven-

58. «Usepe si rigirò al suo richiamo, però gli rimaneva negli occhi lo stesso sguardo fisso, che, pure all'incontrarsi col suo, non la interrogava. C'era, nell'orrore sterminato del suo sguardo, anche una paura, o piuttosto uno stupore attonito; ma era uno stupore che non domandava nessuna spiegazione» (S, p. 247).
59. «Era una convulsione di poca durata, ma di una certa violenza, che lo sorprende di regola non appena addormentato: quasi che l'oggetto indefinito della sua ambascia lo aspettasse immediatamente di là dalla barriera del sonno. Anche i suoi tratti manifestavano lo stupore, e il rifiuto, di chi si ritrova a un incontro pauroso: durante il quale tuttavia lui seguiva a dormire senza poi serbarne ricordo» (S, p. 453).
60. «Al guardare in su verso di lei, subitaneamente proruppe in singhiozzi asciutti. E con lo stupore di una bestiola, disse in una voce disperata: "A' mà... pecché?" In realtà, questa sua domanda non pareva rivolgersi proprio a Ida là presente: piuttosto a una qualche volontà assente, immane, e inspiegabile» (S, p. 500).
61. Nella loro forma scomposta e convulsa, i discorsi di Davide all'osteria danno voce a questa impossibile razionalizzazione dello stupore primario causato dalla violenza.
62. «1) un cumulo di prigionieri assassinati, nudi e scomposti, e già in parte disfatti – 2) una grossa quantità di scarpe ammonticchiate, appartenute a quelli o altri prigionieri – 3) un gruppo di internati, ancora vivi, ritratti dietro una rete metallica – 4) la «scala della morte» di 186 gradini altissimi e irregolari, che i forzati erano costretti a percorrere sotto carichi enormi fino alla cima, donde poi spesso venivano precipitati giù nella voragine sottostante per dare spettacolo ai capi del lager – 5) un condannato in ginocchio davanti alla fossa che lui stesso ha dovuto scavarsi, guardato da numerosi soldati tedeschi, uno dei quali è sull'atto di sparargli alla nuca – 6) e una piccola serie di fotogrammi (quattro in tutto) che presentano fasi successive di un esperimento in camera di decompressione, eseguito su una cavia umana. Questo genere di prova (una fra le tante e diverse attuate dai medici nei lager) consisteva nel sottoporre un prigioniero a variazioni subitane della pressione atmosferica; e si concludeva comunemente nel deliquio e nella morte per emorragia polmonare» (S, p. 372).

gono citate perché l'elenco numerato assolve già alla funzione di illustrazione didascalica. Nonostante questo, la descrizione delle fotografie viene ripetuta, questa volta dal punto di vista dell'«ignorante che non sapeva nemmeno leggere» (S, p. 372) per il quale quelle immagini non sono un documento muto ma uno «spettacolo abnorme» (S, p. 372), «un'astrusità senza risposta» (S, p. 372), resa ancora più incomprensibile dalla cattiva stampa della rivista. In una sorta di anamorfosi, l'elenco ordinato e anonimo si trasforma, a questo punto, in un quadro espressionista: il «cumulo di prigionieri assassinati» diventa «un cumulo caotico di materie biancastre e stecchite» (S, p. 372); la «grossa quantità di scarpe ammonticchiate» sono adesso «un enorme sfasciume di scarpacce ammonticchiate che, a vista, si lascerebbero scambiare per un cumulo di morti» (S, p. 373); la cosiddetta «scala della morte», prima descritta in dettaglio, diventa «lunga lunga» – nella *reduplicatio* risuona una voce infantile – e attorniata da «minuscole sagome accartocciate» (S, p. 373); il condannato a cui un soldato tedesco, sull'orlo di una fossa, sta per sparare alla nuca, è presentato ora come «un giovane ossuto, dagli occhi grandi» circondato da «tanti militari che hanno l'aria di divertirsi», tra i quali qualcuno «fa un gesto confuso col braccio» (S, p. 373); gli internati dietro il filo spinato sono ri-descritti come «ometti scheletrici» simili «a burattini», il cui volto si deforma in una specie di «sorrisetto agonizzante, misero come una depravazione infinita» (S, p. 373); la cavia umana sottoposta a un esperimento in una camera di decompressione è ora un uomo «dalla faccia inebetita» che pare pregare dio in una sequenza di espressioni che vanno dalla «viltà stuporosa» – lo stupore della vittima – all'«ambascia orrenda» alla «gratitudine estatica» e di nuovo «alla viltà stuporosa» (S, p. 373). La relazione tra la prima descrizione neutra, in forma di elenco, e la seconda deformata è analoga a quella che si istituisce tra cronologie storiche e parti romanzate, cioè tra una conoscenza storica de-individualizzata e una esperienza incarnata e situata: non si tratta di una contrapposizione ma di una necessaria coesistenza che le variazioni dello sguardo e dello stile rendono possibile. Qui l'autrice non si limita a mettere in conflitto il proprio sapere e la cecità di Usepe, non sta trattando maternalisticamente il proprio personaggio, anche perché, a conclusione della seconda descrizione, afferma che nessuno potrà mai sapere veramente cosa «l'analfabeta Usepe» aveva compreso di quelle immagini: quella che abbiamo appena letto non è una descrizione frutto di focalizzazione interna, ma un tentativo di regredire fino allo stupore della cavia e restituire l'esperienza primaria, corporea, pre-verbale, della violenza subita. Il richiamo esplicito all'episodio della stazione Tiburtina («credette di riconoscerli nelle pupille lo stesso orrore che gli aveva visto in quel mezzogiorno alla Stazione Tiburtina, circa venti mesi innanzi», S, p. 373) rende chiaro il riflesso della condizione di tutte le vittime nella condizione di innocenza di Usepe. Prefigurazione di questa condizione è il vitello che proprio alla Stazione Tiburtina

Useppe vede un anno prima, durante una scorribanda con Nino: privato delle corna, con un cartellino al collo che ne indica la destinazione finale, il vitello è ignaro di quanto sta per accadergli ma ne ha una «prescienza oscura» (*S*, p. 125). I suoi occhi «larghi e bagnati» sono come i «grandi occhi a mandorla scuri» (*S*, p. 21) di Ida e di tutte le creature che nei loro «corpi vulnerabili» (*S*, p. 21) sentono la propria condizione di esposizione alla violenza.

È questa la “cosa” che nella *Storia* l'autrice cerca di rendere leggibile con un atto poetico che diventa politico. I materiali per i paratesti del libro⁶³ puntano a illuminare a giorno la curvatura politica dell'intenzione autoriale,⁶⁴ come dimostra, ad esempio, il riferimento a Frantz Fanon, presente sia in alcuni appunti per la quarta di copertina sia nel testo redatto per la nota introduttiva all'edizione americana della *Storia*:

A Roma, durante e subito dopo la seconda guerra mondiale (dal 1941 al 1947): in mezzo ai meccanismi snaturati e monotoni della “Storia” il movimento inesauribile della vita reale. È l'epica dei tempi moderni, dove definitivamente gli eroi non sono coloro che manovrano la macchina, ma “gli altri”, che la subiscono, e per i quali può valere quel grido di Fanon: diventerà cieco chi non legge nei loro occhi un'unica perpetua domanda. Riproporre all'attenzione la loro domanda senza risposta è il motivo di questo romanzo, che torna a fissare da vicino il punto cruciale di esplosione – tuttora sanguinante – della nostra Storia ultima, per valere da nuova testimonianza e urgente richiamo.⁶⁵

La vita, per manifestare ai nostri occhi le sue realtà segrete (sola nostra felicità possibile, e invisibile a molti) esige attenzione. È la disattenzione che ci rende ciechi. E io, guardando con attenzione i miei protagonisti, ho potuto leggere nei loro occhi sempre un'unica perpetua domanda, che è la domanda della vita stessa. La medesima domanda che Frantz Fanon vide nei suoi «dannati della terra».⁶⁶

La citazione da Fanon non è tratta da *I dannati della terra*⁶⁷ ma da *Pelle nera, maschere bianche*.⁶⁸ Entrambi i libri si trovano nella biblioteca di Elsa Morante, il primo nella traduzione Einaudi degli anni Sessanta, il

63. Li ha studiati accuratamente Zanardo, *Il poeta e la grazia*, cit., pp. 225-236.

64. Curvatura da osservare sullo sfondo degli scritti politici degli anni Sessanta e Settanta, che studia attribuendogli una dignità di corpus in sé significativo Elisiana Fratocchi in *Gli scritti politici morantiani della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma*, in «Filologia e Critica», I, 2023, pp. 200-225.

65. Testo citato in Zanardo, *Il poeta e la grazia*, cit., pp. 234-235.

66. Testo citato, in Garboli, *Cronologia*, cit., p. LXXXIV.

67. Localizza la citazione in *I dannati della terra* Zanardo, *Il poeta e la grazia*, cit. pp. 233-235.

68. Nel passo completo Fanon commenta una citazione da *Orfeo nero* in cui Sartre si chiede: «Cosa sperate quando toglierete il bavaglio che chiudeva queste bocche nere? Che stessero per intonare le vostre lodi?». La risposta di Fanon è la seguente: «Non so, ma dico che colui che cercherà nei miei occhi qualcos'altro rispetto a un'interrogazione perpetua, dovrà perdere la vista; né riconoscenza né odio». Cfr. F. Fanon, *Pelle nera, maschere bianche*, trad. it. di S. Chiletto, ETS, Pisa 2015, p. 43.

secondo nell'edizione francese.⁶⁹ Insieme ad altri testi sui movimenti anti-razzisti americani,⁷⁰ questi libri testimoniano di un interesse autentico per il pensiero anti-coloniale e la prassi propriamente rivoluzionaria. La «perpetua domanda» non è un generico interrogarsi sul senso – o sul non-senso – della violenza subita, che è pura oppressione e non è sensata in nessun caso: è piuttosto l'interrogazione inesausta che gli oppressi continueranno a rivolgere agli oppressori, per i quali non ci saranno assoluzioni o attenuanti. Sulla scorta di questa suggestione, vale la pena ricordare che nei *Dannati della terra*, accanto al discorso sulla necessità della violenza, Fanon affronta il problema della cultura dei colonizzati e del ruolo degli intellettuali. In un passaggio, in particolare, dopo aver riportato il testo di una lunga poesia rivoluzionaria, Fanon glossa in questi termini: «La comprensione della poesia non è soltanto un fatto intellettuale, ma un fatto politico. Capire questa poesia è capire il ruolo che si deve impersonare, identificare il proprio modo di procedere, forbire le armi».⁷¹ Se l'intellettuale colonizzato ha il dovere di affrancarsi dalla cultura dei colonizzatori e rivolgersi direttamente agli oppressi, sono anche gli oppressi a dover cercare nei racconti dei «cantastorie» – così li definisce Fanon – un nutrimento:

Il contatto del popolo con la gesta nuova suscita un nuovo ritmo respiratorio, tensioni muscolari dimenticate e sviluppa la fantasia. Ogni volta che il narratore espone davanti al suo pubblico un episodio nuovo si assiste a una reale invocazione. Si è rivelata al pubblico l'esistenza di un nuovo tipo d'uomo. Il presente non è più chiuso su se stesso ma squarciato. Il narratore ridona libertà alla fantasia, innova, fa opera creativa.⁷²

Quella del «cantastorie» è una figura chiave della riflessione sulla politica dell'arte di Morante: definisce Beato Angelico nel saggio *Il beato propagandista del Paradiso*,⁷³ appare nella nota di sovraccoperta del *Mondo sal-*

69. Queste le due edizioni: F. Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Éditions du Seuil, Paris 1975 (F.MOR 320 FANOF 2); F. Fanon, *I dannati della terra*, prefazione di J.-P. Sartre, Einaudi, Torino 1966 (F.MOR 320 FANOF 1). Nel Fondo Morante è conservato anche F. Fanon, *Il negro e l'altro*, prefazione di F. Jeanson, il Saggiatore, Milano 1971 (F.MOR 300 FANOF 1). Sia l'esemplare dei *Dannati della terra* sia quello di *Il negro e l'altro* presentano segni di lettura.

70. Nella biblioteca di Morante si trovano: E. Cleaver, *Anima in ghiaccio*, introduzione di M. Geismar, Rizzoli, Milano 1969, uno dei testi di riferimento delle Black Panther (F.MOR 810 CLEAE 1); *Ragazzi negri: testimonianze di teenagers negri sul razzismo americano*, a cura di M. Argilli, Feltrinelli, Milano 1969 (F.MOR 300 RAGN 1); G. Jackson, *I fratelli di Soledad: lettere dal carcere di George Jackson*, Einaudi, Torino 1971 (F.MOR 300 JACKG 1); G. Jackson, *Col sangue agli occhi*, Einaudi, Torino 1972 (F.MOR 300 JACKG 3).

71. F. Fanon, *I dannati della terra* [1961], a cura di Liliana Ellena, Einaudi, Torino 2007, p. 184.

72. *Ivi*, p. 193.

73. Cfr. E. Morante, *Il beato propagandista del Paradiso*, in Ead., *Pro o contro la bomba atomica*, in *Opere*, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, Mondadori, Milano 1990, vol. II, p. 1566.

vato dai ragazzini e riemerge ancora nella *Nota introduttiva* della ristampa del 1971 del *Mondo*.⁷⁴

Ora, se questo riferimento culturale incoraggia a far risaltare la natura politica della persona autoriale dentro *La Storia*, resta che la “cosa” restituita in forma leggibile agli oppressi è il loro essere vittime. Fino a che punto possiamo considerare politica questa acquisizione? Riesce, per usare le parole di Fanon, a squarciare il presente? Permette di pensare un nuovo tipo umano? O è il punto cieco del romanzo e la conferma del suo fallimento ideologico?

3. Un romanzo tragico, un romanzo politico

Dieci anni fa, Daniele Giglioli iniziava il suo *Critica della vittima* così:

La vittima è l'eroe del nostro tempo. Essere vittime dà prestigio, impone ascolto, promette e promuove riconoscimento, attiva un potente generatore di identità, diritto, autostima. Immunizza da ogni critica, garantisce innocenza al di là di ogni ragionevole dubbio. Come potrebbe la vittima essere colpevole, e anzi responsabile di qualcosa? Non ha fatto, le è stato fatto. Non agisce, patisce. Nella vittima si articolano mancanza e rivendicazione, debolezza e pretesa, desiderio di avere e desiderio di essere. Non siamo ciò che facciamo, ma ciò che abbiamo subito, ciò che possiamo perdere, ciò che ci hanno tolto.⁷⁵

Oggi, in un intervento di bilancio sul suo libro, Giglioli fa una parziale autocritica, dispiacendosi delle strumentalizzazioni che le sue tesi hanno subito in contesti di estrema destra, ma ribadendone sostanzialmente la validità:

La verità è che [...] in quel libro a me della vittima in quanto tale non interessava granché, così come in altri che mi è capitato di scrivere sul terrorismo o sull'immaginario traumatico. Temi serissimi, che meritano il massimo di attenzione, rispetto e delicatezza nel trattare. Il focus del discorso era però tutt'altro. Ciò che mi assillava era l'idea che il ricorso smodato all'immaginario vittimario, traumatico, terroristico, fosse insieme sintomo e causa di un generale senso di impotenza, di mancata presa personale e col-

74. Si sofferma sulla figura del cantastorie, ragionando sui testi che preparano alla stesura della *Storia*, E. Porciani, *Elsa Morante, la vita nella scrittura*, Carocci, Roma 2024, pp. 242-243. L'esemplare dei *Dannati della terra* presenta una dedica manoscritta datata 1968: la lettura del libro avviene dunque contestualmente all'uscita del *Mondo* e prima della stesura del saggio su Beato Angelico e della *Nota introduttiva* all'edizione del 1971 del *Mondo*. Il testo del risvolto di sovraccoperta del *Mondo salvato dai ragazzini*, così come la *Nota introduttiva* all'edizione del 1971 sono riprodotti in M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Nistri-Lischi, Pisa 1999, rispettivamente alle pp. 681-682 e 689-693.

75. D. Giglioli, *Critica della vittima*, Nottetempo, Roma 2014, p. 9.

lettiva sulla propria esistenza, che aveva il suo esito ultimo in un deficit di politica emancipativa. Chi non può nulla è una vittima per definizione.⁷⁶

Si può davvero scrivere di qualcosa senza interessarsene? Si può criticare la vittima simbolica al riparo dalle vittime reali? Si può fare esercizio del pensiero ignorando il mondo della vita? A leggere delle appropriazioni che di *Critica della vittima* hanno fatto l'esercito argentino per zittire gli abitanti delle favelas vittime delle forze armate, e ancora giornalisti e opinionisti in Brasile e Cile per avallare la violenza contro gli indios o gli oppositori politici,⁷⁷ si rimane sconcertati, perché nessuno è colpevole del cattivo uso che del proprio pensiero altri potranno fare. Ma forse davvero il libro ha qualche ambiguità di troppo e l'attacco al simbolico tradisce il fastidio per il reale al punto che la critica della vittima finisce per autorizzare la sua liquidazione. La vittima è deprecata perché priva di voce o dotata di una voce animalesca incapace di «deliberare in comune sul giusto e sull'ingiusto»;⁷⁸ la vittima è assicurata dal «sentirsi potenzialmente alla mercé»;⁷⁹ il discorso della vittima è un travestimento del lacaniano «Discorso del padrone»;⁸⁰ le vittime fanno a gara a chi ha sofferto di più o si sentono addirittura parte di una «aristocrazia del dolore».⁸¹ Honneth, Derrida, Agamben, Levinas, Butler, Girard vengono liquidati in poche battute, con la precisazione che un abisso li separa dal «vittimismo opportunistico» ma che è un abisso che si fa presto ad azzerare nel momento in cui si ha un'idea della soggettività come mancanza. Persino il cinema New Hollywood di Coppola, Cimino e Scorsese è sottoposto a critica, perché riscrive vittimisticamente l'epica bellica «eroica e oggettiva» della cinematografia americana di guerra fino alla soglia del Vietnam, dando vita ad eroi traumatizzati e resi vittime, in quella che mi pare una indicibile nostalgia per il fantasma di una maschilità guerriera pienamente virile e compatta.⁸² La grande tradizione degli studi culturali e di genere viene ridotta a una pura espressione di individualismo e le si attribuisce l'elaborazione di un concetto di identità monolitico e rigido.⁸³

76. D. Giglioli, *Il potere della vittima*, in «Lucy sulla cultura», 24 luglio 2024, <https://lucysullacultura.com/il-potere-della-vittima/> (ultimo accesso: 25 luglio 2024).

77. È quanto riferisce Giglioli stesso nel pezzo pubblicato su «Lucy sulla cultura»: «Più imbarazzante ancora è stato ritrovare titolo e incipit in un sito dell'esercito argentino, dove si argomentava che gli abitanti delle favelas non devono fare tanto le vittime quando le forze armate buttano giù le porte a calci e sparano all'impazzata; in un giornale della destra economica brasiliana, come pezza d'appoggio alla tesi che bisogna cacciare gli indios dalla foresta amazzonica, è piena di minerali preziosi, non sono mica solo loro; nell'articolo di un opinionista della Confindustria cilena nei giorni in cui a Santiago la polizia allestiva camere di tortura nelle stazioni della metropolitana».

78. Giglioli, *Critica della vittima*, cit., p. 20.

79. *Ivi*, p. 25.

80. Cfr. *ivi*, p. 30.

81. *Ivi*, p. 36.

82. Cfr. *ivi*, pp. 60-61.

83. Cfr. *ivi*, p. 90

Si invoca la necessità dell'*agency*,⁸⁴ ma si conclude con un nulla di fatto sul piano della prassi politica («Nessuna ricetta, in conclusione»)⁸⁵ Ora, è troppo facile polemizzare con una tesi ritagliandone dei frammenti qui e lì (però, è quello che effettivamente fa Giglioli, passando dalla Shoah al cinema americano alla filosofia decostruzionista): *Critica della vittima* va preso sul serio perché serio è il suo nucleo concettuale, serie sono le sue conseguenze teoriche, serio è lo stato del pensiero marxista materialista che, involontariamente, rivela.⁸⁶ Merita, insomma, una critica filosofica che ne metta a vivo l'inconscio politico. Il collante dell'argomentazione, infatti, sta tutto nell'idea di soggetto sotteso alla critica della vittima: un soggetto uscito dal kantiano stato di minorità, sempre e comunque nel pieno dominio delle proprie facoltà, definibile come tale in quanto agente, dotato di facoltà deliberative e di una volontà che si traduca linearmente in azione, dunque sempre messo nella condizione di deliberare, volere e agire. Questo soggetto non esiste: è una chimera, una entità astratta pensata in un ambiente a tenuta stagna, non perturbato dalle emozioni, liberato dalla brutalità della contingenza che è condizione primaria dell'esistere, privo di inconscio, tutto razionale, autosufficiente e autonomo, sciolto da ogni legame con la vita biologica e naturale, persino privo di un corpo o forse dotato di un corpo invulnerabile, mai esposto alla malattia, all'invicchiamento e alla violenza perpetrata da altri, non dipendente in nulla da altri e altre. La vittima è esattamente il rovescio di questo fantasma e presuppone una soggettività che non appartiene più interamente a sé stessa, che non è messa nelle condizioni di agire e opporsi al carnefice, la cui volontà è anchilosata se non del tutto annientata, il cui corpo è violato o costretto. Secondo questo paradigma, portato tanto del pensiero liberale moderno quanto della tradizione marxista, la vittima è esclusa dalla *polis* ed è incapace di *ethos*, perché al di fuori della volontà e dell'azione non solo non c'è politica ma collassa anche l'etica che si riduce a ricatto. Eppure, nel mondo della vita, nei rapporti di forza feroci entro cui le esistenze umane sono prese non sempre per un soggetto oppresso è possibile costruirsi nell'azione. Una politica che fa di questa condizione un'eccezione da scongiurare e si pensa come il dominio esclusivo di un soggetto integralmente autodeterminato è una politica che non potrà che fallire, perché la storia dell'ultimo secolo – e la storia tutta, piena di sacche mute e invisibili abitate da soggetti subalterni costretti alla minorità – ci ha mostrato parossisticamente che non siamo solo ciò che facciamo ma

84. Cfr. *ivi*, p. 107.

85. *Ivi*, p. 112.

86. La rilevanza e l'influenza delle posizioni di Giglioli è confermata, ad esempio, da discussioni più recenti: *Critica della vittima* è uno dei riferimenti – tra i molti – di Mimmo Cangiano in *Guerre culturali e neoliberalismo*, Nottetempo, Roma 2024. Si tratta di una galassia di prese di posizione intellettuali che mi riprometto di studiare nel suo insieme più avanti.

anche ciò che patiamo, sulla Somme, ad Auschwitz, a Srebrenica, a Ciudad Juárez o a Gaza.

È l'antropologia dietro questa visione politica del soggetto che va sottoposta a critica: un'antropologia che ha al suo centro un essere di genere maschile nato adulto e in posizione eretta, un essere non relazionale e auto-sufficiente che, come emerge nella *Genealogia della morale* di Nietzsche, agisce aggressivamente e si dota di una coscienza nel momento in cui subisce una punizione per la violenza che ha inflitto. Sono questi alcuni degli argomenti fondamentali che Judith Butler ha sviluppato tanto in *Critica della violenza etica*⁸⁷ quanto nel più recente *La forza della nonviolenza*, in cui la vulnerabilità degli esseri viventi non è mai pensata come condizione ontologica: «noi non siamo mai essenzialmente vulnerabili, ma sempre vulnerabili in relazione a una situazione, a una persona, a una struttura sociale, a qualcosa su cui facciamo affidamento e a cui siamo esposti».⁸⁸ Il riconoscimento della vulnerabilità è il riconoscimento della disposizione all'interdipendenza e alla relazionalità degli esseri umani e diventa premessa essenziale di una organizzazione politica della vita che non consideri questa condizione come un'eccezione ma come il proprio fondamento.

Questa lunga premessa mi permette adesso di tornare alla *Storia* con qualche strumento in più per provare a rispondere alla domanda lasciata in sospeso alla fine del paragrafo precedente. Alla *Storia* Giglioli dedica, in *Critica della vittima*, un breve passaggio⁸⁹ in cui al riconoscimento del suo valore estetico segue un confronto, singolare e brachilogico, tra un passo tratto dall'ultima sezione del romanzo – una favoletta con protagonista un SS che Davide racconta a Ueseppe⁹⁰ – e un passo dal secondo capitolo dei *Sommersi e i salvati*, dedicato alla «zona grigia», in cui Levi commenta con indignazione la favola della cipollina raccontata da Grušenka nei *Fratelli Karamazov*. La citazione da Levi è, però, tagliata e non include una osservazione fondamentale, che segnala una posizione molto simile a quella che emerge dalla favoletta della *Storia*: «Quel singolo attimo di pietà subito cancellata non basta certo ad assolvere Muhsfeld, basta però a collocare anche lui, seppure al margine estremo, nella fascia grigia, in quella zona di ambiguità che irradia dai regimi fondati sul terrore e sull'ossequio».⁹¹ Esplorare la «zona grigia» per Levi significa esattamente sondare lo statuto nomadico

La Storia,
romanzo politico

87. Mi riferisco all'edizione originale inglese il cui titolo è molto diverso – e più pertinente nel contesto di questo saggio – da quello della traduzione: J. Butler, *Giving an Account of Oneself*, Fordham University Press, New York 2005.

88. J. Butler, *La forza della nonviolenza. Un vincolo etico-politico*, trad. it. di F. Zappino, Nottetempo, Roma 2020, p. 68.

89. Cfr. Giglioli, *Critica della vittima*, cit., pp. 67-71.

90. Cfr. S, pp. 604-605.

91. P. Levi, *I sommersi e i salvati*, in *Opere complete*, a cura di M. Belpoliti, Einaudi, Torino 2016, vol. II, p. 1179.

della condizione vittimaria, che non annulla la distinzione tra vittima e carnefice ma certamente la complica. Sulla base di questo confronto tra posizioni apparentemente antitetiche, Giglioli si sofferma sulla critica di natura ideologica e politica che investì il romanzo negli anni Settanta: «che coloro che facevano professione di rivoluzionari rifiutassero *La Storia* è qualcosa di cui si possono stupire solo gli ingenui o gli ipocriti di oggi, magari in nome dell'umiliante esenzione dal discorso vero accordata ai poeti dall'ideologia piccolo borghese». ⁹² Respingendo il moralismo dell'accusa di ipocrisia, assumo in pieno l'ingenuità di credere che quelle critiche ideologiche fossero completamente sbagliate nel metodo e nel merito. Ma invece di ritornare sulla polemica di cinquant'anni fa, vorrei interrogare il romanzo nel nostro orizzonte politico contemporaneo, nel quale le vittime reali non sono scomparse e la vittima simbolica è diventata l'ossessione fantasmatica di una parte del pensiero di sinistra.

Lo statuto della vittima è, nella *Storia*, poroso e nomadico e, in virtù di questo, privo di ogni possibile inclinazione vittimista: la distinzione netta tra chi perpetra violenza e chi la subisce collassa nelle figure di Gunther, di Davide, del magnaccia Nello, per un principio di contaminazione che predispone chi è vittima a farsi carnefice. È la tragica legge dell'esercizio del potere e della violenza, enunciata da Manzoni nel secondo capitolo dei *Promessi sposi*: «I provocatori, i soverchiatori, tutti coloro che, in qualunque modo, fanno torto altrui, sono rei, non solo del male che commettono, ma del pervertimento ancora a cui portano gli animi degli offesi». ⁹³ Questo passo, che Primo Levi commenta proprio nel capitolo dei *Sommersi e i salvati* ⁹⁴ da cui Giglioli cita, sembra fare da sfondo, attraverso la filosofia di Simone Weil, ⁹⁵ alle articolazioni narrative della vittima nella *Storia*. Mostrandoci la vittima nella sua ambivalenza e nella sua complessità morale, *La Storia* è un contravveleno alle interpretazioni interessate del paradigma vittimario, una risposta perturbante ai tentativi – tanto da destra quanto da sinistra – di ridurre la vittima a una fastidiosa voce querula e ricattatoria che, in credito di sofferenza, rivendica la propria giustizia e santità.

Ma *La Storia* afferma anche, senza i conforti dell'ambivalenza e nell'evitamento abbacinante della sofferenza innocente di Usepe, che si può effettivamente essere ciò che si patisce. Lo afferma non per via di proclami ma dalle fondamenta del suo edificio narrativo: un'epica tragica che contraddice un intero filone di teoria del tragico moderno – teoria virile, titanica e

92. Giglioli, *Critica della vittima*, cit., p. 70.

93. A. Manzoni, *I promessi sposi*, saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di S.S. Nigro, Mondadori, Milano 2002, tomo II, p. 42.

94. Cfr. Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 1169.

95. Sulla presenza di Weil nell'opera di Morante rimando almeno agli studi di Concetta D'Angeli e Angela Borghesi citati sopra.

repulsiva a ogni forma di innocenza.⁹⁶ In consonanza con le pagine di Simone Weil sull'*Illiade*, dove la tragedia di Sofocle ed Eschilo è considerata erede dell'epica omerica nel dar forma al potere soverchiante della forza, vale la pena provare a leggere *La Storia* nei termini individuati da Kierkegaard in *Enten-eller*,⁹⁷ nel saggio *Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno*. Qui la tragedia antica è vista nella sua qualità propriamente epica, come il genere che mette in forma l'accadere e il patire prima ancora dell'agire:

Nella tragedia antica anche l'azione ha in sé un momento epico, essa è tanto accadimento quanto azione. Ora, naturalmente, ciò si deve al fatto che il mondo antico non aveva la soggettività riflessa in sé. Benché si muovesse liberamente, l'individuo restava nell'ambito delle determinazioni sostanziali, nello stato, nella famiglia, nel fato. Questa determinazione sostanziale è la vera e propria fatalità della tragedia greca, e la sua vera e propria caratteristica. La rovina dell'eroe non è perciò solo una conseguenza della sua azione, ma è allo stesso modo un patire, mentre nella tragedia contemporanea la rovina dell'eroe non è propriamente patire, ma atto. Nell'epoca contemporanea predominanti sono perciò, propriamente, la situazione e il carattere. L'eroe tragico è soggettivamente riflesso in sé, e questa riflessione non soltanto l'ha riflesso fuori da ogni immediato rapporto con lo stato, la famiglia e il fato, ma spesso l'ha persino riflesso fuori dalla sua stessa vita precedente. [...] La tragedia moderna non ha dunque nessun primo piano epico, nessuna eredità epica. L'eroe sta e cade completamente sui propri atti.⁹⁸

La Storia,
romanzo politico

In netto contrasto con le tesi espresse da Hegel nell'*Estetica*, in cui colpa, responsabilità e corrispondenza tra azioni e sofferenza dominano, mentre la sofferenza innocente suscita solo ripugnanza,⁹⁹ Kierkegaard riconosce come essenziale l'elemento del patire, ovvero l'idea che la rovina dell'eroe non è solo conseguenza delle sue azioni ma effetto di qualcosa che è al di fuori della portata del suo agire. La tragedia antica, a differenza di quella moderna, non è fatta solo di atti ma anche di accadimenti, di circostanze che non sono semplicemente uno sfondo all'agire ma lo precedono, lo deter-

96. Sulla questione rimando a C. Savettieri, *Una genealogia per il tragico*, in «Moderna», XVI, 1-2, 2014, pp. 29-47 e, soprattutto, a Ead., *Il disagio dell'innocenza: tragedia, teoria e romanzo moderno*, in «Between», VII, 14, 2017, <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/3067/2704> (ultimo accesso: 15/11/2024).

97. L'opera è presente, insieme ad altri volumi di e su Kierkegaard, nella biblioteca di Elsa Morante nell'edizione italiana a cura di Remo Cantoni, pubblicata da Mondadori nel 1956 (F.MOR 190 KIERS 3) che però non contiene il saggio *Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno*. Eventuali risonanze intenzionali sono tutte da sondare. Rilevava già la presenza di Kierkegaard nel pensiero poetico di Morante Bardini, *Morante Elsa*, cit. passim.

98. S. Kierkegaard, *Enten-eller*, a cura di A. Cortese, Adelphi, Milano 1977, vol. II, p. 24.

99. Cfr. G.W.F. Hegel, *Estetica*, introduzione di S. Givone, Einaudi, Torino 1997, vol. II, p. 1359: «una sofferenza senza colpa non potrebbe non creare nell'animo dello spettatore indignazione al posto della pacificazione etica».

Il tema:

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

minano o lo interdicono. Dando rilievo, nella forma della sofferenza immeritata, più a quanto accade che a quanto si compie, Kierkegaard iscrive dentro la sua teoria del tragico l'immagine di un soggetto umano interdipendente, che non coincide solo con quanto fa ma che esiste entro una rete di forze su cui può non avere alcun controllo.

Libro leopardiano nei suoi presupposti essenziali,¹⁰⁰ *La Storia* interroga la natura duale del male, osservandone le radici naturali ma condannandone le declinazioni storiche. Se è questa l'antropologia che dà forma all'epica tragica della *Storia* incarnandosi anzitutto in Ida e Usepe, vittime senza colpa mai però ridotte alla pura passività, il suo portato politico è tutto nell'immaginare un soggetto umano pienamente relazionale entro una comunità di viventi.

Cristina
Savettieri

100. Lo intuì Giulio Bollati, nella lettera citata sopra: «come in lui [Leopardi], il dolore storico per lei [Morante] s'intreccia inestricabilmente col dolore che è soltanto dolore, rifiuto di vane spiegazioni, sofferenza, rivolta». Cfr. *L'amata*, cit., p. 519.