

The background of the cover is a painting depicting a desk with several open books. A hand is visible in the upper left, reaching over the books. The style is expressive and somewhat somber, with muted colors and visible brushstrokes.

Nel quadro del Novecento:
strategie espressive
dall'Ottocento al Duemila

Temi e stili

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XVII • 2019

Edizioni Sinestesie

NEL QUADRO DEL NOVECENTO:
STRATEGIE ESPRESSIVE
DALL'OTTOCENTO AL DUEMILA

Temi e stili

Edizioni Sinestesie

«SINESTESIE»

Rivista di studi sulle letterature e le arti europee

Periodico annuale
Anno XVII – 2019

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

Fondatore e Direttore scientifico

Carlo Santoli

Direttore responsabile

Paola de Ciuceis

Comitato di lettori anonimi

Coordinamento di redazione

Laura Cannavacciuolo

Redazione

Nino Arrigo
Marika Boffa
Loredana Castori
Domenico Cipriano
Antonio D'Ambrosio
Maria Dimauro
Giovanni Genna
Carlangelo Mauro
Gennaro Sgambati
Francesco Sielo
Chiara Tavella

Impaginazione

Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa

PDE s.r.l.
presso Print on Web
Isola del Liri (FR)

Settembre 2019

© Associazione Culturale Internazionale

Edizioni Sinestésie

C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)
c/o Dott. Carlo Santoli
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino Registrazione
presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre
2001
www.edizionisinestésie.it – infoedizionisinestésie.it

Rivista «Sinestésie» – Direzione e Redazione c/o Dott.

Carlo Santoli

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino

Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato al suddetto recapito. La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione. Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso. Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati.

Condizioni d'acquisto

- € 40, 00 (Italia)
- € 60, 00 (Estero)

Per acquistare i singoli numeri della rivista (specificando l'annata richiesta) occorre effettuare il versamento sulle seguenti coordinate bancarie: IBAN IT06X0538715100000001368232; BIC (Codice swift) BPMOIT22XXX intestato a: Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestésie c/o Dott. Carlo Santoli – Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino.

Per richiedere i numeri arretrati – in versione cartacea o in formato pdf – scrivere a info@edizionisinestésie.it, specificando titolo e annata.

COMITATO SCIENTIFICO

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari “Aldo Moro”), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari “Aldo Moro”), ANNALISA BONOMO (Università di Enna “Kore”), RINO CAPUTO (Università di Roma “Tor Vergata”), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari “Aldo Moro”), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma “Tor Vergata”), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma “Tor Vergata”), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania) GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca’ Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli “Federico II”), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli Suor Orsola Benincasa), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma “Tor Vergata”)

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D’ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

La rivista «Sinestesie» aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



INDICE

ALBERTO GRANESE, <i>Francesco De Sanctis e la critica letteraria moderna. Sugli «Atti» del Convegno di Salerno (9-10 ottobre 2017)</i>	9
--	---

SAGGI

CLARA ALLASIA, <i>«Intorcinata come un budello»: per un «misenabismo» della cultura novecentesca</i>	37
MARIA SILVIA ASSANTE, <i>Riscritture novecentesche del «Candido» di Voltaire: il sogno di Sciascia e la musica di Bernstein</i>	49
LIBORIO BARBARINO, <i>Dall'«erba» nasce «Lavorare stanca». Fogli e «Foglie» di Whitman all'inizio di Pavese: le giovanili, le carte, la «princeps»</i>	59
MICHELE BIANCO, <i>Mario Luzi. Dall'«esistenzialismo tragico» all'approdo alla luce nel loquace silenzio della Parola</i>	71
MARIKA BOFFA, <i>Inchiesta intorno un'assenza: il legame tra Eugenio Montale e Roberto Bazlen</i>	89
GIULIA CACCIATORE, <i>Gesualdo Bufalino e il sortilegio di Paul-Jean Toulet</i>	99
LAURA CANNAVACCIUOLO, <i>La vita e la scena. Le «Strette di mano» di Peppino de Filippo</i>	109
LOREDANA CASTORI, <i>Ai margini del testo poetico: Leopardi e la scultura</i>	119
IRENE CHIRICO, <i>La narrativa di Federigo Tozzi dalla pagina al grande schermo. «Con gli occhi chiusi» per vedere «i misteriosi atti nostri»</i>	131

DANIELA DE LISO, <i>«Poesia che mi guardi».</i> <i>Antonia Pozzi tra poesia ed arti visive</i>	147
SILVIA DE SANTIS, <i>Teatro e Musica nel «Mistero provenzale di Sant'Agnese»</i>	159
ANGELO FÀVARO, <i>Un proletario che si chiama artista:</i> <i>A. Moravia e il '68, a mente fredda</i>	169
SABRINA GALANO, <i>La 'transmedialità' de «Il nome della rosa» di Umberto Eco:</i> <i>un romanzo storico, un film, una serie televisiva</i>	187
ROSALBA GALVAGNO, <i>La metamorfosi di Dafne in Carlo Levi*</i>	203
CARLA MARIA GIACOBBE, <i>Riflessioni novecentesche recepite e tradotte:</i> <i>la «Tecnica del colpo di Stato» di Malaparte tra URSS e Russia</i>	215
ANDREA GIALLORETO, <i>«Materiali da riflessione e da poesia»:</i> <i>«Albergo Italia» di Guido Ceronetti</i>	225
ROSA GIULIO, <i>La costruzione del personaggio Serafino</i> <i>nei «Quaderni» di Pirandello</i>	235
SALVATORE GUARINO, <i>Dossografia di un'immagine pascoliana:</i> <i>«il campetto con siepe e con fossetto»</i>	261
ENZA LAMBERTI, <i>Il decennio «maturo» del femminismo letterario</i> <i>tra innovazioni e limiti</i>	273
VALERIA MEROLA, <i>«Un'arte. Un'arte assolutamente»:</i> <i>primi appunti su Moravia critico cinematografico</i>	289
LAURA NAY, <i>Dal «Narciso rovesciato» al «guerriero birmano»:</i> <i>il Novecento di Carlo Levi</i>	299
GIORGIO NISINI, <i>Gentilini, De Angelis, Minguzzi:</i> <i>tre saggi d'arte di Pasolini del 1943</i>	309
SIMONA ONORII, <i>Per una mappa dell'esotico:</i> <i>«La Gioconda» e «Più che l'amore» di Gabriele d'Annunzio</i>	317
MARIA PIA PAGANI, <i>«La città morta» nel teatro all'aperto</i> <i>del Castello Regina Cornaro di Asolo (1935)</i>	329

MARINA PAINO, <i>L'occhio di Quasimodo</i>	341
GIUSEPPE PALAZZOLO, «Il nostro più grande romanzo del '900». <i>Scrittori sulle tracce di Alessandro Manzoni</i>	353
NATALIA PROSERPI, «Forse la realtà è fantastica di per sé» <i>Scrittura e finzione nell'opera narrativa di Tabucchi: (Donna di Porto Pim e Notturmo indiano)</i>	365
CARLA PISANI, <i>Per una preliminare ricognizione dei manoscritti pirandelliani</i>	383
VALERIA PUCCINI, <i>La coraggiosa scelta di libertà intellettuale di Isabella Bresegna, aristocratica ed eretica nella Napoli del XVI secolo</i>	397
LORENZO RESIO, <i>Profanare la «Pietà»: suggestioni artistiche nella «Storia» di Elsa Morante</i>	411
PIETRO RUSSO, <i>L'occhio e la pietà. Forme della conoscenza e dell'interpretazione ne «La giornata d'uno scrutatore» di Calvino</i>	421
ANNAMARIA SAPIENZA, «Ti racconto una storia». <i>Il teatro di narrazione tra scrittura verbale e scrittura di scena</i>	431
GENNARO SGAMBATI, <i>Il progetto romanzo nell'Italia fascista: un confronto con architettura e cinema</i>	441
ANTONIO SICHERA, <i>Per una breve storia della santità letteraria. Da Goethe a Pasolini</i>	451
LAVINIA SPALANCA, «Ars poetica». <i>L'iconografia del paesaggio in Sciascia lirico</i>	463
CHIARA TAVELLA, <i>Il ritmo hip hop di Sanguineti: da «Rap» alle forme d'arte "underground" nella «Wunderkammer»</i>	473
FRANCESCA TOMASSINI, <i>Su Pirandello critico d'arte</i>	483
GIANNI TURCHETTA, <i>Guardando Dürer, leggendo Stevenson: Sciascia, «Il cavaliere e la morte»</i>	493
MONICA VENTURINI, <i>Tra le arti. Il progetto culturale di Maria Bellonci</i>	501

DISCUSSIONI

« <i>In questo mezzo sonno</i> »: <i>temi e immagini nell'opera di Vittorio Sereni</i> (Virginia di Martino)	512
AA.VV., <i>Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014)</i> (Andrea Gialloredo)	524
SILVIA DE LAUDE, <i>I due Pasolini</i> (Antonio D'Ambrosio)	528
LUIGI FONTANELLA, <i>Lo scialle rosso: appunti di lettura</i> (Anna Vincitorio)	532
<i>Un intrico di Sentieri nascosti</i> (Clara Allasia)	534
RAFFAELE MANICA, <i>Praz</i> (Luigi Bianco)	540
SALVATORE SILVANO NIGRO (a cura di), <i>Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri</i> (Angelo Favaro)	543
ANTONIO SACCONI, « <i>Secolo che ci squarti...Secolo che ci incanti</i> ». <i>Studi sulla tradizione del moderno</i> (Marika Boffa)	546
<i>Abstracts</i>	553
<i>Ringraziamenti</i>	579

Lorenzo Resio

PROFANARE LA «PIETÀ»:
SUGGERZIONI ARTISTICHE NELLA «STORIA» DI ELSA MORANTE

1. *Pietà vaticana e Pietà lombarda*

La *Pietà vaticana*, capolavoro di Michelangelo con cui si aprì quel XVI secolo che avrebbe visto le opere di Cellini e Giambologna, fece subito il suo ingresso nella letteratura italiana, colpendo con il suo stile classico e realistico già Vasari, che nella sesta parte delle *Vite* la descrive come opera irraggiungibile per la sua perfezione¹: somiglianza anatomica del cadavere e realismo eccezionale nella sofferenza del corpo di Cristo e del volto della Vergine avvalorano un capolavoro che non poteva non colpire l'immaginazione anche di altri autori nei secoli successivi. Simbolo stesso della Pietà, la posa della Madonna diviene infatti emblema del sacrificio per l'amore teologale. Il corpo del figlio sorretto dalla china figura sofferente della genitrice è una figura talmente emblematica da risultare quasi irrinunciabile per chiunque, in epoca moderna, voglia riallacciarsi a un preciso simbolismo cristiano, esaltandolo o, viceversa, rovesciandolo. In un genere moderno come il romanzo storico, la vittima sacrificale diviene però vittima della Storia e il novello Cristo – anche al di fuori di intenti blasfemi à la *Gide* – cade travolto dalla corsa degli eventi. Del resto, la vittima della Storia è uno dei *tòpoi* principali del romanzo storico: si pensi a Gavroche Thénardier colpito da un proiettile durante la rivolta a Parigi, oppure a Petja Rostov che muore, giovane e bello, in una battaglia in cui lui stesso, voglioso di emulare il fratello, si è lanciato; il suo spirare è avvolto dall'orrore e dalla paura e non c'è niente di epico ed eroico nella morte del bambino paffutello che accompagna i lettori di *Guerra e pace* sin dall'inizio. Anche Manzoni ci mostra il dolore, il perché senza risposta della Storia nel XXXIV capitolo dei *Promessi sposi*²:

¹ A proposito delle pagine di Vasari su Michelangelo cfr. P. BAROLSKY, *Vasari's «Lives» and the art of storytelling*, in K. BURZER, C. DAVIS, S. FESER, A. NOVA (a c. di), *Le «Vite» del Vasari. Genesi, tòpoi, ricezione*, Marsilio, Venezia 2010, pp. 49-52; recentemente il passo sulla *Pietà vaticana* e le altre pagine sul Buonarroti sono state il soggetto del film di E. IMBUCCI *Michelangelo – Infinito* (Italia, 2018).

² Per cui cfr. O. BESOMI, *Promessi sposi XXXIII-XXXIV*, in C. CARUSO, W. SPAGGIARI (a c. di), *Filologia e storia letteraria. Studi per Roberto Tisconi*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2008, pp. 417-424.

Scendeva dalla soglia di uno di quegli usci, e veniva verso il convoglio, una donna, il cui aspetto annunciava una giovinezza avanzata, ma non trascorsa; e vi traspariva una bellezza velata e offuscata, ma non guasta, da una gran passione e da un languor mortale. [...]. Portava essa in collo una bambina di forse nov'anni, morta; ma tutta ben accomodata, co' capelli divisi sulla fronte, con un vestito bianchissimo, come se quelle mani l'avessero adornata per una festa promessa da tanto tempo, e data per premio. Né la teneva a giacere, ma sorretta, a sedere sur un braccio, col petto appoggiato al petto, come se fosse stata viva; se non che una manina bianca a guisa di cera spenzolava da una parte, con una certa inanimata gravezza, e il capo posava sull'omero della madre, con un abbandono più forte del sonno: della madre, ché, se anche a somiglianza de' volti non n'avesse fatto fede, l'avrebbe detto chiaramente quello de' due ch'esprimeva ancora un sentimento.

La bella lombarda con Cecilia in braccio è effettivamente l'immagine della Pietà: una madre col cadavere del figlio tra le braccia (quasi a richiamare l'inno dedicato alla *Passione*, con la Madre «che immota vide / un tal Figlio morir sulla croce»). A firmare queste pagine è lo stesso Manzoni che aveva ricreato, qualche capitolo prima, un'altra celebre immagine dell'arte, questa volta proveniente dall'immaginario classico. Ci si riferisce chiaramente all'oste della Luna Piena che

per quella specie d'attrattiva, che alle volte ci tiene a considerare un oggetto di stizza, al pari che un oggetto d'amore, e che forse non è altro che il desiderio di conoscere ciò che opera fortemente sull'animo nostro, si fermò un momento a contemplare l'ospite così noioso per lui, alzandogli il lume sul viso, e facendovi, con la mano stesa, ribatter sopra la luce; in quell'atto a un di presso che vien dipinta Psiche, quando sta a spiare furtivamente le forme del consorte.

L'intento parodico non tanto della celebre opera del Canova (che notoriamente riproduce un altro momento della vicenda apuleiana), ma delle numerose stampe circolanti in territorio lombardo³, si pone quasi come antitesi dell'immagine patetica posta nei capitoli della peste, ma anche come sua anticipazione.

Cercando un corrispettivo novecentesco a questa Pietà manzoniana, viene in mente il finale della *Storia*, terzo romanzo di Elsa Morante, tentativo post-sessantottesco di ricreare la grande narrazione storica. Anche qui le due madri di Useppe (Ida, quella naturale, e Bella, il pastore maremmano che accudisce il bambino quando viene lasciato solo), nel

³ Si potrebbe citare la stampa di Giacomo Mercoli il Vecchio conservata a Milano nelle Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco (che riproduce un originale bolognese; cfr. il fondo «Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli»), come anche il lacunare ottagonale di Giulio Romano che decora la sala da pranzo del mantovano Palazzo Te. La scena è analizzata, insieme alle altre allusioni al romanzo di Apuleio, nel bell'articolo di F. TRIGILIO, *Renzo e Lucio: Manzoni e Apuleio a confronto*, in «Siculorum Gymnasium» LVI, 2, luglio-dicembre 2003, pp. 429-440. Cfr. inoltre O. CARBONERO, *Manzoni e Apuleio*, in «Sistematica» 98, 1995, pp. 101-109.

momento in cui egli cade sotto l'attacco del grande male, lo sorreggono e ne piangono la sorte. Rispetto a Manzoni, Morante decide di capovolgere la pagina, lasciando che i giornali, i portavoce del Novecento, descrivano la scena: «*Pietoso dramma al quartiere Testaccio – Madre impazzita vegliando il corpo del figlioletto*. E in conclusione vi si leggeva: *Si è reso necessario abbattere la bestia*»⁴. Ida e il cane Bella sono schiacciate, sconfitte dalla Storia; se la madre di Cecilia mostra dignità e accettazione della morte, che presto tornerà a prendere anche lei, Ida impazzisce e di lei non rimane che una spoglia che di più e rispetto a Usepe, ha solo le funzioni biologiche; allo stesso modo, Bella per un attacco di follia attacca e morde chiunque si avvicini, obbligando le forze dell'ordine a farne un terzo corpo, vicino a quelli di Ida e Usepe. Il ragazzino invece compie il suo destino, quello per cui era nato: per tutto il romanzo egli non è altro che l'agnello di Dio che muore per lavare i peccati della Storia (di cui si assume tutte le sofferenze nel momento in cui vi assiste, ad esempio quando vede il vitello destinato al macello o gli ebrei in partenza per il campo, il cavallo ucciso dal bombardamento o le foto esposte dai rotocalchi dell'edicola). Nasce da uno stupro «che è piuttosto un'Annunciazione»⁵, recita poesie che «parlano tutte di DIO»⁶ e, soprattutto agli occhi di Davide Segre, è l'incarnazione di quel santo anarchico sceso per rendere fedele anche gli atei:

D'un tratto gli acchiappò una mano e rimirandola vi posò un bacetto, con la semplicità di chi *baciasse una immagine beata*. [...] «Tu», disse a Usepe con una serietà quasi amara, «sei così carino che il solo fatto che esisti mi rende felice. Tu mi faresti credere a... a tutto! a TUTTO! Sei troppo carino per questo mondo»⁷.

⁴ E. MORANTE, *La Storia. Romanzo*, Einaudi, Torino 1995², p. 647. Si noti l'aggettivo «pietoso», probabile rimando alla scultura di Michelangelo. L'utilizzo degli strilli del quotidiano rientra evidentemente nella scelta linguistica di Morante, tesa a riprodurre la lingua del periodo ritratto, favorendo tra l'altro anche l'imitazione delle varietà non solo diamesica, ma anche diastratica; nel saggio *Sul romanzo* Morante scrive a tal proposito: «a me sembra che, in una certa misura, l'adozione nel romanzo di parole e forme del linguaggio parlato (non solo dei dialetti, ma anche dei gerghi) sia, più che legittima, salutare e addirittura necessaria» (MORANTE, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Adelphi, Milano 1987, pp. 57-58). Morante, per risciacquare i panni della *Storia*, preferisce il Tevere all'Arno; ma il Tevere sporco, quello delle scorie lasciate dai media. E così troviamo «il romanesco e altri morantismi», per Garboli da digerire per potere apprezzare i lati positivi del romanzo (C. GARBOLI, *Il gioco segreto*, Adelphi, Milano 1995, p. 156), ma anche il linguaggio di Usepe, lingua dell'infanzia destinata a perdurare in lui anche quando in realtà avrebbe dovuto acquisire capacità linguistiche superiori. Il narratore invece assume «un linguaggio medio di lettura agevole e coinvolgente» (G. ROSA, *Elsa Morante*, il Mulino, Bologna 2013, pp. 115-116). A smentire queste parole di è Rossana Dedola, che parla di «linguaggio stereotipato e ufficiale, che vorrebbe mettere spietatamente in luce gli orrori e le ingiustizie a cui da secoli sono sottoposti milioni di persone» (R. DEDOLA, *Strutture narrative e ideologia*, in «Studi novecenteschi» n. 15, novembre 1976, p. 247), e che si traduce nella «declamazione di slogan e formule» (ivi, p. 249). Pasolini espresse due anni prima di Dedola le medesime cose, facendo notare anche la scarsa attenzione dell'autrice alla lingua di Davide Segre (P.P. PASOLINI, *La gioia della vita*, in «Tempo», 25 luglio 1974, p. 78).

⁵ GARBOLI, *Il gioco segreto*, cit., p. 166.

⁶ MORANTE, *La Storia*, cit., p. 523.

⁷ Ivi, p. 599 [corsivo mio].

Alla fine del romanzo di Morante, Ueseppe non è più solo tra i «piccoli» a cui sono stati regalati i doni nascosti «ai dotti e ai savi»⁸, ma è anche colui che dona, che riesce a portare pietà nel vortice scandaloso della Storia. È insomma il «fanciullo sacro»⁹ che lascia la terra, togliendo però la speranza: infatti la Storia continua e, più che la citazione da Gramsci, il vero finale del romanzo è costituito da quella di Hernandez:

Muerto niño, muerto mio.
Nadie nos siente en la tierra
Donde haces caliente el frio¹⁰.

La Pietà del Buonarroti in Morante viene svuotata dell'ideale di salvezza e rimane una figura sofferente e privata di ogni speranza. È chiaramente una risposta al pietismo manzoniano, alla sicurezza del perdono e della Misericordia espressa dal cardinale Borromeo e da Padre Cristoforo nelle pagine dei *Promessi sposi*. Una risposta preparata sin dall'inizio del romanzo: infatti, sebbene divise da circa seicento chilometri e da più di trecento anni, le due vicende cominciano con degli uomini che camminano per strada. Il primo è don Abbondio che, col breviario tra le mani, verrà fermato nei pressi di Lecco il 7 novembre 1628 da loschi energumani che lo costringeranno, con la violenza, a compierne dell'altra sulle spalle di «gente meccaniche», ignoranti il suo «*latinorum*» e intenzionate solamente alla costruzione del nido familiare. L'altro è Gunther, che «sapeva 4 parole in tutto d'italiano / e del mondo sapeva poco o niente»¹¹; spaesato, malinconico e ubriaco, nel gennaio del 1941 si scaverà a forza un varco nel ventre della povera maestrina Ida Ramundo vedova Mancuso, incapace di fare altro che guardarlo con gli «occhioni avversi e attoniti»¹². Con questa violenza sessuale, posticipata e mai attuata da don Rodrigo nei *Promessi sposi*, comincia il rovesciamento del romanzo manzoniano e dell'idea di Pietà cristiana che lo sorregge.

2. La Realtà storica e quella del Beato Angelico

La realtà da descrivere è in linea con quella del *Mondo salvato dai ragazzini*, privata di un Dio ed elaborata in seguito ad alcune drammatiche vicende private¹³ e alla lettura

⁸ Lc 10, 21, citato anche da MORANTE in *La Storia*, cit., p. 1.

⁹ S. SGAVICCHIA, *Fonti storiche e filosofiche nell'invenzione narrativa della Storia*, in EAD. (a c. di), «*La Storia*» di Elsa Morante, ETS, Pisa 2012, p. 121. Cfr. inoltre M. BARENGHI, *Tutti i nomi di Ueseppe. Saggio sui personaggi della Storia di Elsa Morante*, in «*Studi novecenteschi*» XXVIII, 2001, n. 62, pp. 369-389.

¹⁰ MORANTE, *La Storia*, cit., p. 651.

¹¹ Ivi, p. 13.

¹² Ivi, p. 67.

¹³ Per cui cfr. G. BERNABÒ, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, Carocci, Roma 2012. Utile anche il profilo tracciato da N. SETTI in *Elsa Morante*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 76, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2012, *ad vocem*.

delle opere filosofiche e mistiche di Simone Weil¹⁴, da cui nascono le prospettive reali che reggono anche i saggi *Pro o contro la bomba atomica*¹⁵ e *Il beato propagandista del Paradiso*; è, per citare Cesare Garboli, «un mondo degradato e falsificato dove ogni creatura è dannata, per sopravvivere, a farsi strumento di tutto il potere di cui dispone (a farsi, per vivere, carnefice)»¹⁶. Oltre ad essere un reale multiforme, quello rappresentato nella *Storia* è avvelenato dalla «cultura piccolo-borghese burocratica già infetta da una rabbia di suicidio atomico»¹⁷. La vicenda fittizia della *Storia* è avvolta da un contesto ributtante, un mondo degradato che avvolge i quartieri di San Lorenzo e del Testaccio in maniera intrigante, avviluppandosi intorno alla vita di Ida, Useppe e gli altri con i suoi tentacoli viscidati, parallelo alla lingua violentata dai media del *Beato propagandista del Paradiso*, introduzione a un volume dedicato all'arte sacra del Beato Angelico¹⁸:

La povera mia (nostra) lingua materna è cresciuta nella fabbrica deformante delle città degradate, fra le lotte evasive dei meccanismi schiavistici, e le ripugnanti, continue tentazioni della bruttezza. Ricevendo per dottrina imposta – come canoni di fede ecumenica – le tetre Scritture del Progresso tecnologico, i Messaggi ossessivi della Merce, e le spettrali Annunciazioni della Gerusalemme industriale, s'è ritratta a cercare le proprie immagini di salute nell'esclusione da qualsiasi chiesa. E forzata, fino dall'infanzia, a frequentare i gerghi obbligatori del'irrealità collettiva, s'è ridotta a riinventare un proprio lessico, scavandolo, magari, da qualche vocabolario esotico, indecifrabile per i suoi contemporanei: e rifornendo il proprio tesoro magari dai loro rifiuti, piuttosto che dalle loro botteghe¹⁹.

Per ritrarre perfettamente il tempo presente in un contesto simile, un autore può anche descrivere il passato, come ha fatto Manzoni²⁰. Ed effettivamente è risaputo che la Milano sotto il dominio spagnolo nel diciassettesimo secolo potrebbe essere un equivalente del Lombardo-Veneto dominato dagli austriaci; allo stesso modo anche Morante attraverso *La Storia* tenta di creare un parallelo tra la vicenda dei protagonisti e la situazione sociale dell'Italia negli anni '60-'70. Si pensi solo all'esemplare personaggio dell'intellettuale Davide Segre che grida il proprio malessere in un bar, in preda alla droga e all'alcol, mentre

¹⁴ A tal proposito, è fondamentale il saggio di C. D'ANGELI, *La presenza di Simone Weil ne «La Storia»*, in AA.VV., *Per Elsa Morante. La narrativa, la poesia e le idee di uno dei maggiori scrittori del '900*, Linea d'Ombra, Milano 1993; cfr. inoltre R. DEDOLA, *Un leone con la pelliccia d'oro: Elsa Morante e l'India*, in E. CARDINALE, G. ZAGRA (a c. di), «*Nacqui nell'ora amara del meriggio*». *Scritti per Elsa Morante nel centenario della nascita*, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Roma 2013, pp. 203-216.

¹⁵ Per cui cfr. B. FRABOTTA, *Elsa Morante: nei dintorni della bomba*, in CARDINALE, ZAGRA, «*Nacqui nell'ora amara del meriggio*», cit., pp. 57-63.

¹⁶ GARBOLI, *Prefazione*, in MORANTE, *Pro o contro la bomba atomica*, cit., p. XV.

¹⁷ MORANTE, *Pro o contro la bomba atomica*, cit., p. 99.

¹⁸ Si tratta dell'introduzione a U. BALDINI (a c. di), *L'opera completa dell'Angelico*, Rizzoli, Milano 1970, ora pubblicata in MORANTE, *Pro o contro la bomba atomica*, cit., pp. 119-138.

¹⁹ Ivi, pp. 122-123.

²⁰ Ivi, p. 61.

in sottofondo ci sono le canzonette d'amore alla radio e i discorsi della domenica sportiva; è la medesima condizione denunciata da Morante nel saggio sul Beato Angelico in cui, analizzando la tempera intitolata *Giudizio universale*, fa notare come il comportamento degli spiriti nelle due città ultraterrene ritrae ricordi quello dei contadini e degli umili: in Paradiso i beati danzano come in una festa di paese, mentre all'Inferno i dannati sono (e si tenga ben presente sempre Davide Segre) in un'osteria con poca illuminazione. «La scelta definitiva fra la cittadinanza infernale e quella celeste viene proposta agli *idioti* in un documento smagliante»²¹: sono le «*gente meccaniche*» dell'Anonimo manzoniano coloro a cui verrà affidato il giudizio. Useppe, Ida, Eppetondo sono coloro ai quali è affidato il senso ultimo del romanzo (e il giudizio finale della Storia), al pari di Renzo che rischia di condannarsi con il sogno di sangue in cui uccide don Rodrigo, o Lucia che non si vuole sposare perché ormai ha fatto un voto, e scioglierlo è rischioso. I sogni dei personaggi della *Storia*, molto probabilmente legati alla Simone Weil mistica, esprimono l'avvicinarsi di questa scelta finale, del giudizio definitivo; e se gli incubi di Ida manifestano la paura e l'insicurezza nell'approccio con la società, Useppe ha vere e proprie estasi angeliche, simili (per restare in tema) a quella di Santa Teresa ritratta dal Bernini. La sua terribile malattia lo porta a divenire santo e profeta: mentre le orrende immagini che ci ha rivelato la guerra (anzi, il dopoguerra, periodo in cui si consuma il vero dramma della famiglia Ramundo) lo gettano nell'inevitabile corsa verso l'annichilimento, il contatto con la natura sulle rive tiberine gli mostra il Paradiso del Beato Angelico. Si tratta di un vero e proprio rimando all'opera dell'artista fiesolano, un'estasi propria del «propagandista», come quella del *Giudizio universale* conservato al Museo di San Marco di Firenze; estasi causata però dall'ennesima crisi epilettica, un'allucinazione in cui il bambino crede di nuotare con Bella e altri coetanei nel Tevere.

Useppe, nel sogno, non si trovava a riva, ma nell'acqua del fiume-lago. E quest'acqua, sebbene chiusa in cerchio nelle colline, appariva di una grandezza infinita. Era tutta di un colore iridato, quieta e luminosa, e di un dolce, meraviglioso tepore, come fosse attraversata di continuo da sorgenti non viste, che il sole riscaldava. Useppe nuotava in quest'acqua naturalmente come un pesciolino; e intorno a lui per tutto il tiepido lago emergevano innumeri testoline di altri nuotatori compagni a lui. Costoro, gli erano tutti sconosciuti; ma lui li riconosceva lo stesso. E invero, non pareva difficile capire che là erano presenti tutti i numerosissimi nipoti di Scimò, subito ravvisabili per i loro musetti protesi, a imitazione del famoso animaluccio senza coda; come inoltre vi era una gran folla di capocette tonde, dalla guancia colorita, con vivi e neri occhiotti: tutte gemelle, o strette parenti, della Ninuccia nipote²².

²¹ MORANTE, *Pro o contro la bomba atomica*, cit., p. 132. Si veda anche il discorso di G. ROSA in *Elsa Morante*, cit., pp. 107 sgg.

²² MORANTE, *La Storia*, cit., pp. 552-553.

È a una visione così priva di quel realismo manzoniano che si dovrà guardare, leggendo la definizione di romanzo fornita da Morante: «*Romanzo* sarebbe ogni opera poetica, nella quale l'autore – attraverso la narrazione inventata di vicende esemplari (da lui scelte come pretesto, o simbolo delle “relazioni” umane nel mondo) – dà intera una propria immagine dell'universo reale (e cioè dell'uomo, nella sua realtà)»²³. Così si esprime la narratrice nell'articolo *Sul romanzo*: in poche righe viene descritto il fine non solo della sua produzione letteraria, ma di tutta la storia della letteratura, che diventa parallelo a quanto tentava di perseguire il Beato Angelico, la descrizione della «*verità poetica*» attraverso la «*realtà degli oggetti*»²⁴. In questo senso va letta l'intera storia artistica, composta da «opere di pensiero»²⁵, volte a sostenere una tesi che dovrà essere colta dal lettore, purché sia intelligente; «ma purtroppo lettori simili sono molto rari, specie fra i critici»²⁶. A possedere insomma le caratteristiche del lettore ideale è l'idiota dostoevskiano, l'umile che danza nel *Giudizio universale*.

Si tratta quindi di quei protagonisti che il lettore incontra nel corso del romanzo, in una narrazione della *Storia* che vede invece tutti gli eventi scivolare verso la distruzione di un nucleo familiare: personaggi che sono destinati ad essere spoglie, corpi senza vita che si infilano nel «mucchio»²⁷, mentre la Natura, vera custode dell'imbroglio segreto, canta «È uno scherzo uno scherzo tutto uno scherzo!»²⁸.

3. *La libertà che guida il popolo* e il *Cenacolo* conclusivo

Il richiamo alla splendida cornice naturale del Beato Angelico si oppone a una città grigia e malvagia. Come Renzo si trova, abbandonato l'ambiente bucolico dei primi otto capitoli per viaggiare per una Milano prima in preda alla rivolta, poi decimata dalla pestilenza²⁹, anche Ida nel corso del romanzo viaggia per la Roma “città aperta”. Si trova così, nel corso del 1944, in mezzo al saccheggio di un camion che custodisce la farina; fino a quel punto vera voce della coscienza nel romanzo, soprattutto di fronte alle malfatte del figlio Nino, in queste pagine si trasforma in ladra. A differenza di Renzo, che di fronte all'assalto al forno delle grucce recupera il buonsenso perso durante il sogno di sangue dei capitoli precedenti («Questa poi non è una bella cosa, [...] se concian così tutti i forni, dove voglion fare il pane? Ne' pozzì?»³⁰), Ida si unisce, con «la propria voce,

²³ EAD., *Pro o contro la bomba atomica*, cit., p. 44.

²⁴ Ivi, pp. 44-45.

²⁵ Ivi, p. 47. Sono inoltre ottimali se la presenza dell'autore non traspare con prepotenza, lasciando spazio alla «*pura rappresentazione*» (cfr. ivi, p. 48).

²⁶ Ivi, p. 47.

²⁷ EAD., *La Storia*, cit., p. 593.

²⁸ Ivi, p. 269.

²⁹ Per cui cfr. F. FERRUCCI, *Il giardino di Renzo*, in *Addio al Parnaso*, Bompiani, Milano 1971, pp. 153-176.

³⁰ Si rimanda al commento fornito da G. ZACCARIA, *Il tumulto, il buffone e la festa: sui capitoli XI-XV dei «Promessi sposi»*, in AA.VV., *L'arte dell'interpretare. Studi critici offerti a Giovanni Getto*, L'arciere,

stridula, irriconoscibile nel suo eccitamento infantile», al coro che grida: «Zozzoni! Zozzoni! Zozzoni!»³¹ ai pavidi soldati tedeschi di guardia. Anziché inorridire per la perdita di umanità a favore di una ferinità atavica, dettata dalle esigenze, come succede a Renzo di fronte al «vecchio mal vissuto», Ida si getta nel mucchio e chiede aiuto a un'altra fiera, la «bella ragazza [...] scapigliata, con sopracciglia foltissime e more, i denti forti come di bestia», che «si reggeva innanzi per le cocche la vesticciola colma, e le sue cosce, scoperte fino alle mutande nere di raion, splendevano di un candore straordinario, come quello delle camelie fresche»³²; e se in seguito, trasformata dal furto, potremmo facilmente immaginarla come la manzoniana «sconcia [...] donna» con «un pancione smisurato, che pareva tenuto a fatica da due braccia piegate: come una pentolaccia a due manichi; e di sotto a quel pancione uscivan due gambe, nude fin sopra il ginocchio, che venivano innanzi barcollando», – se possiamo effettivamente paragonarla alla belva resa concreta dalle laiche illustrazioni di Gonin (forse avendo in mente le smorfie dei personaggi ritratti da Caravaggio), nella prosa di Morante ella resta fieramente ancorata a un immaginario di differente natura. Il riferimento palese è all'arte romantica rivoluzionaria di Delacroix, in particolare ai moti parigini del luglio 1830 raffigurati nella *Libertà che guida il popolo*. Nel dipinto, la divinità pagana, nelle vesti di una popolana illuminata da un raggio che scende dal cielo, guida il popolo verso la Rivoluzione; così Ida stessa, nell'immaginario di Morante, diviene manifestazione del senso rivoluzionario di matrice anarco-marxista dell'autrice; eppure anche il messaggio contestatario, se usa lo strumento della violenza, così come fanno i popolani di Delacroix, nella *Storia* è destinato a fallire.

Tale vuole essere la morale lasciata alla voce Carlo Vivaldi *alias* Piotr *alias* Davide «Vvàvide» Segre, portavoce dell'autrice che si fa peso dell'idea anarchica alla base del romanzo³³, così come fa padre Cristoforo con il messaggio dei *Promessi sposi*. L'accostamento non è azzardato se si pensa che a entrambi i rispettivi autori dedicano lunghi *flashback* in cui viene narrato il loro rifiuto delle origini (Cristoforo-Lodovico cambia vita dopo un atto di violenza e prepotenza, come Davide decide di non volere essere più borghese dopo che vede il padre maltrattare un dipendente). A entrambi viene lasciato il messaggio finale del romanzo mentre sono in uno stato di malessere che li porterà alla morte: fra Cristoforo è appestato mentre dona il pane del perdono a Renzo e Lucia chiedendo loro di conservarlo come esempio per i figli che «verranno in un tristo mondo,

Cuneo 1984, pp. 507-526.

³¹ MORANTE, *La Storia*, cit., p. 335.

³² Ivi, p. 335.

³³ Cfr. E. PUGGIONI, *Davide Segre, un eroe al confine della modernità*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006; DEDOLA, *Strutture narrative e ideologia*, cit., pp. 250-251; ma anche GARBOLI, *Il gioco segreto*, cit., p. 175 (dove ci viene detto che però il personaggio più autobiografico è la gatta Rossella, simile ad Anna di *Menzogna e sortilegio* e al principe Andrej descritto da Morante in *Pro o contro la bomba atomica*, cit., pp. 23-26). Di idea assolutamente contraria è Giovanna Rosa: cfr. *Elsa Morante*, cit., p. 131: «l'io narrante tanto più si affratella alle nevrosi paralizzanti del povero studentello ebreo quanto meno ne giustifica l'impotenza esistenziale e la supponenza di idee».

e in tristi tempi»; Davide è sotto effetto della droga nel corso dell'ultima cena all'osteria, luogo infernale³⁴ in cui si chiude il sipario su uno dei personaggi principali della *Storia*.

Come Renzo nei capitoli XIV-XV dei *Promessi sposi*, anche Davide, esaltato dall'alcol e dalla droga giunge a rivolgersi al pubblico dell'osteria; e allo stesso modo, lo studente ebreo di Morante ha un uditorio di tutto rispetto. L'osteria diviene il luogo della desolazione del Novecento, l'antitesi delle immagini propagandistiche del Beato Angelico: come sottofondo all'utopico monologo di Davide, l'autrice di *Menzogna e sortilegio* inserisce i discorsetti sul calcio («Intanto la vittoria di Torino» gli strillò fiero della propria competenza, «è stata merito di Gabetto, altro che Mazzola! Due goal gli ha fatto, Gabetto! DUE!»³⁵), le canzoncine del Quartetto Cetra («Guà-guà-guàrdami, bà-bà-bàciami, ecc.»³⁶) e i tornei a carte («dammi un carico» «io gli do tre punti» «liscio» «ammazza» «gioco denari» ecc.»³⁷). In mezzo alle risate Renzo consigliava «pane per tutti»³⁸; allo stesso modo Davide parla di comune anarchica e del «vero Cristo: ossia un uomo ANARCHICO!»³⁹, anticipando l'epilogo cristologico di Ueseppe; il bambino, presente nel corso del delirio, spesso ride, ma poi smette «per riguardo al luogo»⁴⁰. Il rispetto è rivolto a una bettola che assume valore mitico e religioso grazie al discorso che Davide fa, al pari di quanto accade alla casa dove Cristo consumò l'ultima cena: un capovolgimento non parodico del *Cenacolo* leonardesco, come quello a cui partecipava padre Cristoforo nel capitolo V dei *Promessi sposi*. Eppure anche il valore cristiano del monologo di Davide si conclude con un nuovo rovesciamento, cioè col brindisi «al dio porco»⁴¹. La bestemmia apre la scena al ritorno a casa dello studente ebreo, accompagnato da Ueseppe e Bella; il bambino guarda Davide come l'oste guardava Renzo e come Psiche guardava Amore. Ma in questo caso è l'epigono del figlio di Afrodite, semiaddormentato, a urlare «pezzo d'asino» alla compagna, anzi: «vattene, brutto idiota, col tuo cagnaccio»⁴². La parodia infelice dell'abbraccio di Apuleio anche qui diviene l'anticipazione, come si è già visto, della *Pietà* del Buonarroti, ultimo abbraccio della madre alla vittima portata nel «mucchio» dalla *Storia*.

³⁴ Si veda ad esempio quanto si è detto sopra sull'Inferno del *Giudizio universale* del Beato Angelico. Le osterie, come nei *Promessi sposi*, anche nella *Storia* divengono luoghi importanti del romanzo. Se l'oste Remo è il contatto principale tra Ida e Nino, l'ultima osteria è invece il teatro del delirio finale di Davide.

³⁵ MORANTE, *La Storia*, cit., p. 568.

³⁶ Ivi, p. 577.

³⁷ Ivi, p. 578.

³⁸ Il contenuto del discorso di Davide è molto vicino alle idee che Morante esprime nei suoi saggi: cfr. MORANTE, *Pro o contro la bomba atomica*, cit., pp. 69-73, 103-104, ma anche quanto dice PASOLINI in *Un'idea troppo fragile nel mare sconfinato della storia*, in «Tempo», 1 agosto 1974, p. 76.

³⁹ MORANTE, *La Storia*, cit., p. 589.

⁴⁰ Ivi, p. 595.

⁴¹ Ivi, p. 601.

⁴² Ivi, p. 619.

