

La Roma del 1943 nella narrativa tra middlebrow, midcult e ipermodernità.

La Roma del 1943 è il tema che La scelta (2022) di Walter Veltroni aggiorna rispetto all'archetipo della Storia (1974) di Elsa Morante e rispetto a un noir del 1995, Quella mattina di luglio di Corrado Augias. Nel romanzo l'intenzione edificante si attua in sentimenti elementari e forme veloci e frammentate, con i luoghi di Roma che fungono da richiami emotivi all'esperienza del lettore. Benché La scelta includa qualche elemento documentale, secondo una prassi introdotta nella postmodernità, la trasparenza referenziale e le citazioni esplicite e didattiche sono ben distanti dalla poetica postmoderna. Le attuali mobili configurazioni della letteratura di consumo e il confronto con la rappresentazione della città in Morante e Augias suggeriscono una collocazione della Scelta nell'ampia ipotesi dell'ipermodernità, nella quale potrebbero scivolare anche le vecchie categorie di middlebrow e di midcult.

Il cronotopo della 'città durante la guerra' si caratterizza per la vulnerabilità del centro della vita organizzata, dove l'impatto di una violenza su larga scala mina la rete di consuetudini e determina, oltre che paura, straniamento. Si tratta di un cronotopo funzionale sia all'elaborazione formale modernista, dell'avanguardia e del postmoderno, sia a rappresentazioni di immediata trasparenza referenziale. Va considerato che, quando sono in gioco la Storia e i grandi temi etici, la stessa questione delle forme finisce per essere implicata nei problemi di credibilità e legittimità delle opere. Dopo la Seconda guerra mondiale e l'Olocausto è stata interrogata l'attitudine della cultura a comprendere e resistere alla barbarie, e più recentemente è stata discussa la proliferazione di prodotti culturali sulle tragedie del Novecento e l'effetto di banalizzazione che può risulterne.¹ D'altra parte, i sospetti sulla credibilità della narrativa della memoria convivono con l'esigenza di un'educazione storico-morale di base, che in un certo senso si legittima da sé. Tali considerazioni sono suscitate dal recente *La scelta* di Walter Veltroni,² ambientato nella Roma del 1943, esempio di una pedagogia che passa attraverso leggibilità e sollecitazioni emotive. Le strategie con cui il romanzo utilizza lo scenario urbano e propone alla coscienza collettiva il tema della guerra e del fascismo mostrano come oggi la narrativa può assorbire e distillare suggestioni molteplici, dalle mode del presente all'informazione storica e letteraria, per proporre una lettura agevole, edificante e, per quanto possibile, rassicurante. Il confronto con la rappresentazione della Roma del '43 nella *Storia* di Elsa Morante e in un *noir* di Corrado Augias, *Quella mattina di luglio*,³ indica un percorso nel quale «la narrativa italiana accetta di operare in un ordine culturale mutato».⁴

La trama della *Scelta* è costituita dalle reazioni agli avvenimenti del '43 da parte delle tre principali voci narranti, distribuite con alternanza regolare per trentatré capitoli, mentre nel capitolo conclusivo parla per la prima volta il personaggio di Maria, la madre. Ascenzo De Dominicis, il padre, lavora come usciere alla Stefani, l'agenzia di stampa del regime; fedele al duce e a Manlio

¹ Cfr. T. ADORNO, *Kulturkritik und Gesellschaft*, 1949, trad. it. di C. Mainoldi, *Critica della cultura e società*, in Id., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, Einaudi, 1972, 3-22, per le fondamentali riflessioni sul ruolo del critico, che, trovandosi di fronte all'ultimo stadio della dialettica di cultura e barbarie (22), «deve prendere e non prendere parte» (21). Nei decenni più recenti le discussioni hanno riguardato una quantità di singoli prodotti culturali, dalla stessa *Storia* di Elsa Morante al film *Schindler's List* (1993) di Steven Spielberg. Si veda anche F.R. RECCHIA LUCIANI- C. VERCELLI (a cura di), *Pop Shoah? Immaginari del genocidio ebraico*, Genova, Il Nuovo Melangolo, 2016. Sulle critiche di Cynthia Ozick ai modi in cui è stato popolarizzato il *Diario* di Anne Frank rimando alle equilibrate considerazioni in C. BERTONI, N. SCAFFAI (a cura di), *Di chi è Anne Frank? Dal saggio di Cynthia Ozick alla spettacolarizzazione della Shoah*, «Between», X, 20 (2020), 347-367.

² W. VELTRONI, *La scelta*, Milano, Rizzoli, 2022.

³ C. AUGIAS, *Quella mattina di luglio*, Milano, Rizzoli, 2005.

⁴ Cfr. G. SIMONETTI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2018, 50.

Morgagni, la figura storica del presidente dell'agenzia che si uccise dopo il 25 luglio, Ascenzo comincia a sentirsi ingannato dalla Storia. Margherita, la figlia, attraversa la pubertà trovandosi di fronte le conseguenze della guerra, ad esempio quando accompagna l'amica Elisa alla stazione Termini nella speranza di accogliere suo padre disperso in Russia. Il figlio Arnaldo si ribella al padre e si avvicina a un comitato partigiano, ha con un amico un rapporto omosessuale, vissuto come esperienza primariamente affettiva e rito di passaggio. Nonostante il conflitto con il figlio, l'unico favore che Ascenzo chiede a Morgagni è il congedo illimitato per Arnaldo: nell'ultimo capitolo, alla caduta di Mussolini, pur nella benevola recriminazione («Quel testone di mio marito, lo sapeva anche lui»)⁵ Maria si sente parte di una famiglia unita. Se l'esergo nella prima di copertina («Roma 1943. Una famiglia divisa dalla Storia. Una ragazza che vuole imparare la libertà») evidenzia il soggetto femminile, nel racconto è soprattutto il giovane Arnaldo che, scegliendo l'antifascismo, deve scontrarsi con il padre: «Stavo per picchiare mio padre. Me ne vergogno. È un fascista, ma è mio padre».⁶ Nei Ringraziamenti conclusivi l'autore ribadisce che nel 1943 «in ogni famiglia, in ogni casa, si è stati chiamati a fare una “scelta”»,⁷ e suggerisce l'esemplarità del percorso che ha delineato, «il travaglio di un paese che comunque non avrebbe smesso di soffrire».⁸

Nella *Scelta* i sovvertimenti causati dalla guerra si presentano con immediatezza fin dall'*incipit*, quando la prima voce, l'adolescente Margherita, tratteggia i suoi familiari come in un *post*: «Per fortuna sono sola, a casa. Papà è al lavoro. Mamma si muove come una faina nel quartiere per cercare qualcosa che assomigli al caffè e Arnaldo, mio fratello, da giorni non dà notizie».⁹ Margherita evoca con un riferimento preciso la vita di quartiere mentre racconta con tocco sinestetico le ristrettezze e lo squallore: «affondo il cucchiaino nella insipida minestra con i cavoli che mamma è riuscita a rimediare dal sor Luigi, il verduraio di via Lanciani».¹⁰ È stato spiegato come lo spazio giochi un ruolo centrale nella partecipazione affettiva del lettore al mondo della finzione,¹¹ specificando che proprio nella 'lettura-in-progressione' di testi che accennano a spazi stereotipati «la description favorise la captation du lecteur en orientant son identification».¹² L'aspetto affettivo è cruciale nelle opere della categoria *middlebrow*,¹³ nella quale i luoghi assumono una particolare importanza congiunta a leggibilità e immedesimazione: «To pass in imagination from one's real-life surroundings into the place of make-believe demands that the imagined world has a geography».¹⁴ *La scelta* risponde a tali formulazioni teoriche in quanto il testo crea una 'geografia finzionale' della routine di quartiere e degli spostamenti quotidiani, che favorisce l'immedesimazione con i personaggi. Esempio di *middlebrow* o, come vedremo, di *midcult*, il romanzo di Veltroni richiama le teorie contemporanee sullo spazio nella letteratura, un ambito di studi che, non a caso, prende in considerazione anche le fasce 'di consumo' della produzione letteraria. Si trova un altro esempio di

⁵ W. VELTRONI, *La scelta...*, 232.

⁶ Ivi, 156.

⁷ Ivi, 235.

⁸ *Ibidem*.

⁹ VELTRONI, *La scelta...*, 11.

¹⁰ Ivi, 12.

¹¹ V. JOUVE, *Espace et lecture: la fonction des lieux dans la construction de sens*, «Cahiers de narratologie», 8, 1997, 1-10: 5. La «lecture-en-progressione» è contrapposta alla «lecture-en-compréhension», dove le descrizioni dettagliate hanno forti valenze simboliche, ivi, 4.

¹² Ivi, 5.

¹³ Termine coniato in Gran Bretagna all'inizio del Novecento per il tipo di produzione culturale che attrae un ampio pubblico medio, cfr. D. HOLMES, *Introduction: European Middlebrow*, «Belphégor», 15, 2, 2017, 1-12: 2.

¹⁴ Ivi, 6.

uso dei luoghi quando Margherita descrive le iniziative che hanno cambiato la città durante la guerra:

In tutta Roma ogni spazio verde viene adibito alla coltivazione. Alla Città universitaria hanno raccolto duecento quintali di patate e ottanta di fagioli, a Piazza di Siena si coltivano insalata e piselli. E brave persone fanno crescere ortaggi a via dell'Impero, a Castel Sant'Angelo, al Colle Oppio, alle Terme di Caracalla.

Al Circo Massimo si trebbia, addirittura. Quando ci sono passata, di recente, con il filobus, stavamo andando con mamma dal dottore, mi sono ricordata di quando ci facevo il bagno, nelle piscine. Bei tempi, anche se sono passati solo quattro anni. Che ora mi sembrano un'eternità.¹⁵

La topografia dei luoghi noti al lettore contrappunta l'esilità del personaggio ed è funzionale alla scrittura referenziale ed emotiva; se si pensa al valore che è stato attribuito al termine 'straniamento' nella teoria letteraria novecentesca, è curioso che qui la rappresentazione della realtà straniata della città in guerra avvenga attraverso una scrittura trasparente e disarmata. La crescita degli studi sullo spazio nella narrativa va di pari passo con opere la cui dimensione spaziale è magari *pop* e strumentale, ma sta controbilanciando la prospettiva temporale privilegiata nel Novecento.¹⁶ Non sembra nemmeno casuale che la teoria novecentesca preferisse l'analisi dei romanzi di riconosciuto valore artistico, mentre oggi si tende a elaborare una narratologia di tutte le fasce di letteratura.¹⁷ Ancora con riferimento al *middlebrow*, Holmes spiega il presupposto all'importanza dei luoghi in questo tipo di letteratura:

Against the grain of self-reflexivity that characterizes modernism and its heirs (post-modernism, the currently ubiquitous genres of life-writing and auto-fiction) middlebrow fictions tend to look outwards, to situate the subject firmly in an external context, at once geographical and social.¹⁸

Benché la studiosa intenda sottolineare la referenzialità geografica e sociale della narrativa *middlebrow* opponendola al modernismo, quando nella linea del modernismo chiama in causa anche il postmoderno e l'autobiografismo, ammettendo l'ubiquità delle ibridazioni autobiografiche e testimoniali, il ragionamento prospetta già lo scivolamento in una nuova fase più lasca, che potrebbe corrispondere all' 'ipermodernità' proposta da Raffaele Donnarumma.¹⁹ Qui vorrei suggerire che l'ipotesi dell'ipermodernità implichi anche un rimescolamento nella gerarchia qualitativa delle opere, che disperderebbe i confini della paraletteratura. Caratteri della *Scelta* quali l'immediatezza delle voci narranti, la referenzialità spaziale, il didatticismo, gli elementi di veridicità, da una lettera di Mussolini alla riproduzione grafica del volantino dei clown a Roma, potrebbero essere considerati allo stesso tempo tratti *middlebrow* e ipermoderni.

¹⁵ VELTRONI, *La scelta...*, 50-51.

¹⁶ Per il cambio di paradigma nei confronti dello spazio cfr. B. WESTPHAL, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007 rispetto a G. BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Paris, Gallimard, 1957.

¹⁷ Marie-Laure Ryan si è occupata di mondi immaginari, di *story-telling* transmediale e dell'atto di lettura, e, recentemente, dello spazio in M.L. RYAN - K. FOOTE - M. AZARYAHU, *Narrating space/Spatializing Narrative: Where Narrative Theory and Geography Meet*, Columbus, Ohio State University Press, 2016.

¹⁸ HOLMES, *Introduction...*, 5.

¹⁹ Cfr. R. DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014. Da un lato Donnarumma analizza il cosiddetto 'ritorno alla realtà' dagli anni Novanta, e, dall'altro, prende atto che «il postmoderno non può essere sbrigativamente archiviato, e occorre fare i conti con quello che ne sopravvive» (101).

Tuttavia, più che il *middlebrow*, legato al romanzo otto-novecentesco, si adatta alla *Scelta* la categoria contigua di *midcult*, produzione rivolta alla massa che ingloba elementi di cultura alta:

Tale forma intermedia – che chiameremo Midcult – possiede le qualità essenziali del Masscult – la formula, la reazione controllata, la mancanza di qualsiasi metro di misura tranne la popolarità – ma le nasconde pudicamente con una foglia di fico culturale. Nel Masscult il trucco è scoperto – piacere alle folle con ogni mezzo. Ma il Midcult contiene un duplice tranello: finge di rispettare i modelli dell’Alta Cultura mentre in effetti li annacqua e li volgarizza.²⁰

Il giudizio risulta certo datato alla luce dei cambiamenti intervenuti nella letteratura degli ultimi sessant’anni, ma un carattere *midcult* può ancora essere individuato nella miscela di scrittura facile e allusioni culturali intese a rafforzarne la credibilità morale. Nella *Scelta* Arnaldo presenta la propria ribellione al padre e al fascismo in brevi riflessioni («Non è stato facile, a diciotto anni, scegliere di non essere come sono tutti»)²¹ e rivela le sue paure attraverso riferimenti letterari essenziali: «Il collegio era per me il carcere, lo Spielberg di Silvio Pellico».²² Un tratto *midcult* è l’intero passo di *Oliver Twist* di Dickens nel quale Oliver chiede più cibo alla mensa della *workhouse*, che uno dei ‘grandi’ del gruppo partigiano legge ad Arnaldo: «Senti le parole dello scrittore, sono migliori delle mie».²³ Le ultime righe della citazione sono seguite dalla chiosa del personaggio di Arnaldo:

Si alzò dal tavolo, e avanzando verso il capo, con ciotola e cucchiaio in mano, disse, un po’ disturbato nella sua audacia: «Per favore, signore, ne vorrei ancora».
«Per favore, signore, ne vorrei ancora»
Ribellarsi è giusto.
È così che voglio vivere.²⁴

Segue il capitolo per bocca del padre Ascenzo, che ricorda l’arrivo a Roma vent’anni prima, e si rassicura sul comportamento di Arnaldo grazie alle parole della moglie: «Dice Assunta, la portiera di via Bari, che nel suo palazzo ci sono almeno tre giovani strani, che non sono fascisti, e allora la verduraia ha confessato che anche suo figlio parla male di Mussolini. Ma è l’età, sono ribelli».²⁵ Riprendendo la parola nel quinto capitolo Arnaldo cita gli autori che lo avvicinano alle feste clandestine dei giovani antifascisti, Saroyan, Hemingway, Dos Passos,²⁶ e conclude:

Non lo sapevo ancora, ma stavo diventando un po’ come Oliver.
Oliver Twist, il ribelle della minestra.
“Per favore, signore, ne vorrei ancora.”²⁷

Forzare il personaggio di Oliver Twist in un emblema di ribellione è una soluzione ‘iconica’ che semplifica il dramma del bambino affamato. Essenzializzando il valore della citazione, la scrittura di Veltroni, come già rilevato a proposito dell’*incipit*, assume un tono da *social media*, che omologa le suggestioni culturali a quelle più ingenue. Tale tendenza oggi risente anche di sovrapposizioni alla

²⁰ D. MACDONALD, *Masscult and Midcult*, 1960, trad. it. di A. Dell’Orto e A. Gersoni Kelley *Masscult e Midcult*, Roma, Edizioni e/o, 1997, 65.

²¹ VELTRONI, *La scelta...*, 23.

²² Ivi, 20.

²³ Ivi, 23.

²⁴ Ivi, 24.

²⁵ Ivi, 30.

²⁶ Ivi, 42.

²⁷ Ivi, 43.

narrativa *young adult*, e del resto nella cultura di massa è stata notata da tempo una certa riduzione delle barriere tra le età.²⁸ Di molta narrativa odierna *La scelta* riprende una serie di caratteri: la velocità del racconto, la frammentazione, la vocazione rassicurante,²⁹ un tono che non cambia affatto nei capitoli in cui parla Ascenzo. Inoltre, sia nelle descrizioni che nella mancanza di tipizzazione dei personaggi la rappresentazione è atemporale, nonostante il didatticismo dei valori proclamati sulla base dell'esperienza storica. Pur contraddittoriamente, l'approccio stereotipato di Veltroni al tema della guerra rimanda alle riflessioni sulla deriva ipermoderna nei confronti del passato: «Così, se per il moderno il passato era campo di giudizi, scelte, ricontrattazioni, rifiuti, ora esso è l'oggetto indiscriminato di celebrazioni: persa la sua esemplarità parziale, ha acquisito una fruibilità generalizzata e anodina».³⁰ Ma risale addirittura ai primi anni Novanta l'individuazione da parte di Marc Augé dei 'nonluoghi', non identitari, non relazionali e non storici,³¹ sintomatici di quella che sceglie di chiamare *surmodernité*. L'antropologo si chiede di quale sguardo sia passibile un mondo

in cui si moltiplicano, con modalità lussuose o inumane, i punti di transito e le occupazioni provvisorie [...], in cui si sviluppa una fitta rete di mezzi di trasporto che sono anche spazi abitati, in cui grandi magazzini, distributori automatici e carte di credito riannodano i gesti di un commercio 'muto', un mondo promesso alla individualità solitaria, al passaggio, al provvisorio, all'effimero.³²

Un'opera come *La scelta* ha ormai assorbito questo immaginario e rivisita la Roma del '43 secondo l'immediata percezione di personaggi dislocati e astorici, offrendo una specie di mappa di scene e principi morali di tonalità pop.

Nella narrativa italiana degli anni Novanta, in corrispondenza con l'estenuarsi del postmoderno, si era registrato un ritorno al *noir*, alla cronaca e alla storia. *Quella mattina di luglio* di Corrado Augias dirige il *noir* verso la riflessione storica, mentre i fatti dell'intreccio «sembrano *escamotage* finalizzati alla rivisitazione del passato»,³³ fino all'epilogo in prima persona di accento meditativo e la *Nota dell'autore* che certifica la veridicità di alcuni eventi.³⁴ Le indagini su un delitto cominciate nel giorno del bombardamento di San Lorenzo porteranno il commissario Flaminio Prati negli ambienti altolocati del regime, testimone sensibile ma abulico del momento storico nel racconto del cosiddetto narratore onnisciente. Quella mattina sulla scrivania del commissariato «il piantone aveva messo il Bollettino Demografico dell'Urbe relativo al giorno precedente: “Domenica 18 luglio 1943”»;³⁵ poi un capofabbricato-informatore segnala il ritrovamento di una ragazza morta: «Qua dietro, al 35 di via dei Reti, tra via dei Volsci e via dei Sabelli».³⁶ L'uso delle indicazioni temporali e spaziali, strategico nella letteratura di genere, qui è subordinato all'interesse per la Storia. Roma viene bombardata durante il sopralluogo del commissario nell'appartamento del delitto:

²⁸ E. MORIN, *L'esprit du temps. Essai sur la culture de masse*, Paris, Grasset, 1962, trad. it. G. Guglielmi, *L'industria culturale. Saggio sulla cultura di massa*, Bologna, il Mulino, 1963, 32.

²⁹ Cfr. G. SIMONETTI, *La letteratura...*, 41, 42, 273.

³⁰ DONNARUMMA, *Ipermodernità...*, 104.

³¹ M. AUGÉ, *Non-lieux*, Paris, Seuil, 1992, trad. it. di D. Rolland, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 1993, 77.

³² *Ibidem*.

³³ A. BERTINI, *Il giallo storico di Corrado Augias*, «Studi Novecenteschi», XXXVII, n. 79, 2010, 173-202: 186.

³⁴ AUGIAS, *Quella mattina...*, 259-260. Nella *Nota* l'autore ricorda *La storia* di Morante.

³⁵ *Ivi*, 12.

³⁶ *Ivi*, 13.

Tutte le sirene di Roma si rimandavano lo stesso ululato. Durava alcuni secondi, scendeva diventando un rantolo sordo, poi di nuovo saliva rabbiosamente fino a toccare la tonalità più acuta. Guardò ancora una volta l'orologio: le 11 e 2 minuti. In quello stesso istante sentì il pavimento oscillare sotto i piedi e subito dopo avvertì fortissimo il rombo dell'esplosione. [...]

Per un attimo pensò che il pilota avesse sganciato la bomba per sbaglio. Sapevano tutti che Roma non poteva essere bombardata, i giornali lo ripetevano ogni giorno, gli italiani che abitavano a Torino, a Genova, a Napoli, in ognuna delle città devastate dalle incursioni anglo-americane, consideravano quel privilegio un'ingiustizia». ³⁷

Il motivo dell'immunità tradita di Roma, culmine dello straniamento e prova della catastrofe, presente anche nella *Scelta* («Sganciano bombe. Se ne fregano del Vaticano e del Colosseo»³⁸) è reso da Augias attraverso una voce narrante sobria e pronta alla meditazione:

Flaminio Prati camminava su un tappeto di vetri che scricchiolavano come ghiaccio sotto le soles.

Quanto tempo era passato dal giorno in cui uno scenario come quello sarebbe sembrato impensabile? [...]

Flaminio aveva davanti a sé ciò che restava della basilica di San Lorenzo e quei muri vuoti contro il cielo, il poco oro smozzicato dei mosaici parevano racchiudere per intero, nel confuso silenzio del quartiere, l'agonia di un'avventura militare e politica. ³⁹

L'umanità spaesata nel rifugio è l'occasione per una citazione riverente:

Una donna con i capelli grigi spettinati cullava tra le braccia un bambino già grande, quasi un adolescente. [...] La donna, seppe, si chiamava Ida e il ragazzo Giuseppe. Chissà se era vera l'avventura della bomba o se già cominciavano a fiorire le leggende. ⁴⁰

Si risale così all'ipotesto di maggiore spessore, *La Storia* di Elsa Morante, nel quale il proposito educativo è sottoposto all'intensa rielaborazione di un «favoleggiare ampio, circostanziato, minuzioso, preciso, sprofondato nella tenebra di un mondo immaginario e fantastico». ⁴¹ La topografia di Ida Ramundo, costretta a cambiare alloggi nella Roma devastata, tra le visite sempre più sporadiche dello spavaldo Nino e il carico dell'altro figlioletto, Useppe, è ristretta ai quartieri poveri ma produce un «suono di grande estensione»⁴² e anche «una tonalità euforica, eroicomica, cavalleresca». ⁴³ Nell'*Introduzione* del 1995 Cesare Garboli ricorda che «*La Storia* aveva scavalcato le mediazioni intellettuali e stabilito un filo diretto [...] con quella che, col tempo, si sarebbe chiamata la 'gente'». ⁴⁴ Il ruolo della *Storia* nella narrativa italiana dovrà probabilmente essere rivalutato per come l'autrice, attraverso il patetismo, l'uso di stilemi e di una voce narrante tra il cronachistico e l'epico⁴⁵ riuscì a imboccare la strada di una popolarità non banale. La presa emotiva del romanzo è assicurata dalle intromissioni dello sguardo di Useppe, come nelle pagine famose sul bombardamento:

³⁷ Ivi, 17.

³⁸ VELTRONI, *La scelta...*, 109.

³⁹ AUGIAS, *Quella mattina...*, 28-29.

⁴⁰ Ivi, 19.

⁴¹ C. GARBOLI, *Introduzione*, in E. MORANTE, *La Storia. Romanzo*, Torino, Einaudi, 2014, V-XXVI: VI.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Ivi, VII.

⁴⁴ Ivi, IX.

⁴⁵ Cfr. G. CONTINI, *Useppe*, «Studi novecenteschi», 21, 47/48, 1994, 185-213; GARBOLI, *Introduzione...*; M. ZANARDO, *Strategie narrative e comunicative nella Storia di Elsa Morante*, «Studium», 108, 6/2012, 857-876.

Uscivano dal viale alberato non lontano dallo Scalo Merci, dirigendosi in via del Volsci, quando, non preavvisato da nessun allarme, si udì avanzare nel cielo un clamore d'orchestra metallico e ronzante. Usepe levò gli occhi in alto, e disse: «Lioplani». E in quel momento l'aria fischiò, mentre già in un tuono enorme tutti i muri precipitavano alle loro spalle e il terreno saltava d'intorno a loro, sminuzzato in una mitraglia di frammenti.⁴⁶

Un altro motivo di stretta pertinenza alla città è il vagare di Ida tanto obbligato quanto soggetto a trasporti fatali, ad esempio quando la donna scorge per la strada una conoscente, la signora Di Segni del ghetto ebraico, che segue fino alla stazione Tiburtina, dove insieme all'attonito Usepe vede il treno pieno di deportati.⁴⁷ Nel corso del romanzo la città non è un attributo della dimensione individuale dei personaggi ma la realizzazione della Storia e della sofferenza umana:

Negli ultimi mesi dell'occupazione tedesca, Roma prese l'aspetto di certe metropoli indiane dove solo gli avvoltoi si nutrono a sazietà e non esiste nessun censimento dei vivi e dei morti. Una moltitudine di sbandati e di mendicanti, cacciati dai loro paesi distrutti, bivaccava sui gradini delle chiese o sotto i palazzi del papa; e nei grandi parchi pubblici pascolavano pecore e vacche denutrite, sfuggite alle bombe e alle razzie delle campagne. Nonostante la dichiarazione di *città aperta*, le truppe tedesche si accampavano intorno all'abitato, correndo le vie consolari col fracasso dei loro carriaggi; [...] In qualche via secondaria e appartata della città, si notava qualche palazzetto o villetta di stile medio-borghese con file di finestre recentemente murate sui vari piani. Erano vecchie sedi di uffici, o pensioni di famiglia, presentemente adibite dalle polizie degli occupanti a camere di tortura. [...] Da quegli interni, fuoriusciva spesso, di giorno e di notte, uno strepito assordante di musicchette e canzonette di grammofofono a pieno volume.⁴⁸

Dopo lo stanzone di Pietralata, Ida trova rifugio al Testaccio dalla signora Filomena, mentre «a spingere l'azione della *Storia* è la più bassa delle condizioni suscettibili di essere romanizzate [...]: la fame»:⁴⁹

si diceva che i Tedeschi, prima di abbandonare la città, l'avrebbero fatta saltare tutta intera dalle fondamenta e che già, per chilometri sottoterra, le fogne erano un deposito di mine. [...] Ma alla fine, dentro la città isolata, saccheggiata e stretta d'assedio, la vera padrona era la fame. [...] E il piccolo Usepe, che grazie al Matto s'era un po' rimesso in carne, adesso perdeva peso di giorno in giorno. «Favorite, favorite», usava dire Filomena, secondo le regole della buona creanza, nel sedersi a tavola. E a questa frase cerimoniale dei tempi buoni, adesso i presenti, in generale, bene avvisati si ritiravano discretamente. Ma almeno un paio di volte, capitò che Usepe – a cui, come a pischelluccio, nessuno aveva detto: favorite! – si fece avanti ingenuamente a suggerire: «*Favoriscio?*» di propria iniziativa. E sua madre dovette richiamarlo con rossore.⁵⁰

La richiesta di Usepe, forse non volutamente, assimila l'archetipo del bambino affamato di *Oliver Twist*, in una modalità opposta alla citazione didascalica nella *Scelta* di Veltroni.

Mentre è condivisibile l'osservazione che la fine della guerra «deprime»⁵¹ il romanzo di Morante, la riapparizione a Roma liberata di Nino è un'occasione di vitalità, quando porta Usepe in motocicletta per la città:

⁴⁶ MORANTE, *La Storia...*, 168.

⁴⁷ Ivi, 241-247.

⁴⁸ Ivi, 325.

⁴⁹ GARBOLI, *Introduzione...*, XIII.

⁵⁰ MORANTE, *La Storia...*, 326-327.

⁵¹ GARBOLI, *Introduzione...*, XV.

La partenza fu strepitosa; e il viaggio, un vero raid fantascientifico per Ueseppe! Fecero tutto il Centro Storico, da Piazza Venezia a Piazza del Popolo, e poi a Via Veneto, Villa Borghese, e poi di nuovo indietro Piazza Navona, e il Gianicolo, e San Pietro! Si scaraventavano per tutte le strade con un rumore gigantesco, perché Ninnarieddu, per far sentire chi era lui, aveva abolito il sistema della marmitta. E al loro passaggio la gente scappava da tutte le parti sui marciapiedi, e protestavano, e le guardie fischiavano. Ueseppe non aveva mai conosciuto quei quartieri, che in un ciclone risplendente correvano addosso alla motocicletta di Nino, come a una sonda spaziale lanciata attraverso i pianeti. A voltare gli occhi in alto, si vedevano statue volare con le ali distese fra le cupole e le terrazze, e trascinare i ponti in corsa con le tuniche al vento. E alberi e bandiere giostrare. E personaggi mai visti, sempre di marmo bianco, in forma d'uomo e di donna e d'animale, portare i palazzi, giocare con l'acqua, suonare trombe d'acqua, correre e cavalcare dentro alle fontane e appresso alle colonne.⁵²

L'inebriante rigurgito monumentale si fonde alla limitata consapevolezza dello sfrontato Nino e dell'entusiasta Ueseppe. Non sembra un caso che la suggestione spettacolare della volata dei due fratelli possa ricordare la *thrill ride* su Londra all'inizio del film di soggetto dickensiano *A Christmas Carol* di Robert Zemeckis (2009), considerato che Dickens e Hugo sono stati individuati tra i grandi modelli popolari della *Storia*.

Nella *Scelta* di Veltroni il modello del romanzo di Morante è molto presente, a dispetto della generale banalizzazzione. Si può portare ad esempio il racconto dei sogni-incubi,⁵³ l'umanità sofferente degli incontri casuali in tram con qualche tentativo di romanesco;⁵⁴ lo stesso *incipit* della *Scelta* ricorda gli episodi in cui Ida cerca di procurarsi il cibo.⁵⁵ Il bombardamento di San Lorenzo è invece decisamente dislocato in chiave ipermoderna: Ascenzo in ufficio, Arnaldo al comitato, Margherita dapprima con Elisa sul tram, che apre le porte dopo le prime bombe. La ragazza perde l'amica e si fa guidare in strada da un ragazzo che non conosce.

Finalmente da lontano vedo Elisa: mi sta gridando qualcosa, ma in questo frastuono non si capisce nulla. Agita la mano, io faccio lo stesso.

Una delle due deve attraversare la strada per raggiungere l'altra. Però le bombe hanno ripreso a cadere fitte fitte. Guardiamo il cielo, cerchiamo di capire la direzione degli ordigni, voltiamo la testa a destra e a sinistra. Le faccio cenno di attraversare la piazza, di raggiungermi sotto la tettoia della farmacia Sbarigia.⁵⁶

Il passo, di evidente predisposizione transmediale, è seguito dai pensieri di Margherita, una sospensione che si prolunga fino alla fine del capitolo, dopo una riga bianca come uno stacco nel montaggio: «Poi, finalmente, comincia a correre verso di me.»⁵⁷ La paura e la vulnerabilità vengono ripercorse nel capitolo in cui Margherita riprende la parola e riavvolge il nastro della scena: «E sono sola. Siamo sole. Attraversa questa maledetta strada e vieni da me, così non lo saremo più.»⁵⁸ Anche qui le insistenze diaristiche del racconto modellano il tema della guerra sulle ansie e ribellioni adolescenziali. L'ultimo capitolo esprime per bocca della madre Maria una visione speranzosa, pratica e amorevole, mentre è lo spazio oscuro della rete fognaria sotto alla città, evocato anche da Morante, a offrire lo spunto per la conclusione:

⁵² MORANTE, *La Storia...*, 399.

⁵³ VELTRONI, *La scelta...*, 73.

⁵⁴ Ivi, 94-95, 121.

⁵⁵ MORANTE, *La Storia...*, 333.

⁵⁶ VELTRONI, *La scelta...*, 113.

⁵⁷ Ivi, 115.

⁵⁸ Ivi, 130.

Dal tombino sgorga una materia oscura.
È un fiume che invade la strada.
Sono distintivi.
Sul dorso del metallo c'è un simbolo.
Un fascio littorio.⁵⁹

Con questa immagine l'autore suggella il didatticismo della *Scelta* e imprime sul tono atemporale e 'ipermoderno' un dettaglio storico.

⁵⁹ Ivi, 234.