CZU: 821.131.1-31.09 DOI:10.5281/zenodo.7127607

ISTORIA ELSEI MORANTE: O VIZIUNE FEMININĂ ASUPRA RÎZBOIULUI

Tatiana CIOCOI
doctoră habilitată, conferențiară universitară
https://orcid.org/ 0000-002-9567-028x
Universitatea de Stat din Moldova, Departamentul de Literatură Universală și Comparată

This article is a critical analysis of the novel "La Storia" ("History" (1974)), written by the Italian writer Elsa Morante (1912-1985). The undertaken analysis favours the deconstruction aspect of male teleological discourse on history as an orderly sense of the lived time, as opposed to the feminine view of the past representation. "La Storia" stages the inevitable human condition of being "inside" the History, inside the centrifugal machine of historical events. The study results highlight the individual and deeply subjective versions of the human being / woman on the Great History and on the short life stories, always insignificant and left out of the interests of exemplary speeches. The study demonstrates that the theme of female remembrance is fundamental to understanding the past and human history, which is transformed and fixed as a product of individual discourse and consciousness.

Keywords: *novel, history, discourse, memory, remembrance, feminine view*

La Storia (*Istoria* (1974)) este un roman profund anti-iluzionist, el intră în spațiul violenței puterii generatoare de sens istoric prin poarta Infernului dantesc, îndemnându-i pe cei intrați „aici" să-și lase orice speranță. Timpul pe care Elsa Morante a proiectat experiența-limită a personajelor sale se situează între anii 1941-1947, dar subtitlul romanului – *Un scandal ce durează de zece mii de ani* – ipostaziază o lume iremediabil hărăzită erorii, masacrului și răului. Pentru Morante, întreaga Istorie este o istorie fascistă *tout court*.

Încă de la începuturile romanului, ca gen de narațiune implicit istorică, și cele ale istoriografiei, ca disciplină ordonatoare, totalizatoare și semnificantă, reprezentarea războiului (a răscoalelor, revoluțiilor, răstur-

nărilor, cuceririlor etc.) a fost apanajul incontestabil al bărbaților, care au înfățișat evenimentele așa cum ei înșiși le-au îndurat, sau așa cum acestea au răspuns propriilor teleologii. Cu deosebire prolifică, literatura despre cel de-al doilea război mondial oferă o viziune riguros documentată despre luptele purtate, dislocarea fronturilor, strategiile militare, conduita superioară a generalilor și ofițerilor, eroismul ostașilor, spionaj, partizani, rezistență, cuceriri, biruințe, capitulări și așa mai departe. Puține sunt operele literare, și încă mai puține sursele istoriografice, în care Istoria ar fi nu numai a celor care – celebri sau anonimi – produc evenimentele, dar și a celor care le suportă. Tendința de a sabota scopurile totalizatoare ale istoriografiei, înlocuind-o cu o istoriografie pluridimensională, contingentă și contextuală, este pe larg practicată în scriitura postmodernistă, fiind o perspectivă specifică de tratare a istoriei umanității după ce Fukuyama și Vattimo au proclamat „sfârșitul Istoriei." Înlocuirea articolului definit al substantivului „Istoria" cu cel indefinit – „O Istorie" (a „diavolului," a „dandysmului," a „Europei" etc.) este un indice explicit al renunțării la procesul de totalizare „prin care scriitorii de istorie, ficțiune sau chiar teorie își unifică materialul, îi dau coerență, continuitate – dar întotdeauna cu intenția de a controla și stăpâni acest material, chiar cu riscul de a-l violenta" [1, p. 67]. Scris cu cel puțin un deceniu înaintea acestor „conștientizări ale rupturii față de trecut" (Jacques Le Goff), romanul Elsei Morante nu intenționează să „re-prezinte trecutul" printr-o optică atentă la manipulările discursului oficial, din care s-ar configura *o istorie* de alternativă față de cea „adevărată." Titlul romanului nu lasă nici un dubiu asupra intenției sale totalizatoare: *La Storia* este însăși Istoria, singura de care dispunem și „pe care cu toții am vrea s-o uităm" (Garboli). Cele două epigrafe inserate la începutul romanului – primul, aparținând unui supraviețuitor al Hiroshimei: „Nu există cuvinte, în nici un limbaj uman, capabile sa consoleze cobaii care nu-și cunosc cauza morții," și al doilea, preluat din *Evanghelia* după Luca: „…le-ai ascuns aceste lucruri inițiaților și înțelepților, dar le-ai dezvăluit celor mici… căci așa ți-a fost voia," – străpung o breșă în arhitectura compozită a sensului istoric, lăsând să se întrevadă lucrurile repugnante, rușinoase, ne-reprezentabile istoric, cum sunt moartea în umilință, sau moartea lipsită de glorioasa prepoziție „pentru," anonimă, inutilă, bigotă, kafkiană („ca pe un câine"). Morante pune problema fundamentală a „indicibilului" prezent în orice procesare a materialului empiric brut, documentar și

statistic, într-o viziune semnificantă asupra timpului istoricizat. O bogată retorică militar-patriotică și o conspirație a tăcerii salvează solemnitatea tragică a războiului de esența sa vulgar-fiziologică. Biblioteca războiului conține imnuri, marșuri, cântece, ode, biografii, documente, care glorifică meseria armelor, dar evită să înregistreze viața mizerabilă a victimelor, foamea și frica dezumanizantă, înjosirile și violurile la care au fost supuse. Confesiunile „nude" despre realitatea dezonorantă a războiului, al cărui *teleos* vulgar nu face deosebirea între potențialitatea militară și potențialitatea sexuală, au putut fi realizate abia la o distanță considerabilă în timp, și poate că deloc surprinzător, în mod anonim. Există în filosofia morantiană a istoriei un liant arbitrar cu teza Virginiei Woolf despre război ca o „ficțiune masculină grotescă" motivat, probabil, de feminitatea scriitoarelor care le înscrie automat în aceeași categorie a „cobailor." Devalorizarea drastică și furioasă a rațiunii istorice, care nu face decât să legitimeze hegemonia învingătorilor și gustul viclean al puterii, este o atitudine radical pacifistă extrasă direct din factorul destinal. Războiul arată în mod exemplar antagonismul între subiect și obiect, între cei care dețin puterea și marea masă de oameni trimisă în insignifianță de către această putere. Morante realizează tribunalul Istoriei anume de pe această poziție a obiectului insignifiant, pentru că e femeie, pentru că „acea Istorie" nu era a ei, pentru că nu va beneficia de nici un avantaj, de nici o glorie, de nici o recunoștință, de nici o lespede comemorativă, de nici un rând în analele Istoriei.

Arhitectonica romanului pune în evidență concepția morantiană referitor la experiența mută și cantitativă a „turmei" aflată la antipodul manifestării oarbe a puterii. Temporalitatea diegetică (1941-1947) este segmentată în șapte capitole, fiecare dintre ele relatând evoluția evenimențială pe durata unui an. Conexiunea cu realitatea documentară este realizată prin intermediul unor paratexte istorice care preced fiecare dintre cele șapte capitole și sintetizează evenimentele socio-politice nonficționale. Intercalată între o analepsă (19** – reconstituirea istoriografică a tabloului geo-politic al Europei de la 1900 până în 1941) și o prolepsă (19** – Și Istoria continuă…), ordinea artificială a narațiunii creează iluzia extensiunii atemporale a ordinii naturale narativizate. Încorporarea în narațiune a acelor sumare ale referentului real articulează relația dintre Marea Istorie Semnificantă și mica istorie anonimă într-o structură în chiasm. Alianțele, blocurile și puterile politice, cursa înarmă-

rii, imperialismul și revoluția marxistă, Lenin, Troțki, Stalin, Führerul, Ducele, axa Roma-Berlin, Uniunea Sovietică și Marele Reich, blitz-krieg, Antanta și Tripla Alianță, – toată această înlănțuire de evenimente reale constituie un soi de ecran pe care se derulează filmul Istoriei, iar în fața ecranului, obscură și animalic inconștientă, se derulează mica istorie a învățătoarei Ida Ramundo, văduva Mancuso, de origine semiebraică, în vârstă de treizeci și opt de ani și mamă a unicului fiu, Ninnuzzu, rămas în îngrijirea ei după moartea soțului.

Iduzza ignora cauzele pentru care mama sa, Nora Almàgia (şi nu Almagià, care-i trăda secretul rasial), a fost găsită înecată, probabil, în tentativa de a înota până în Palestina, la fel cum ignora interesele Italiei în Africa Septentrională și sensul cântecelor nazifasciste scandate de Ninnuzzu: „Colonele, nu vrem pâine/ Vrem doar plumb pentru obuze.” Ea făcea parte din acea categorie de femei care nu se maturizează niciodată și a căror ingenuitate le apropie de „idioția misterioasă a animalelor care *știu* trecutul și viitorul oricărui destin, dar nu datorită minții, ci unui simț pe care îl posedă corpurile lor vulnerabile. Eu aș numi acest simț – care le este comun și confundat cu alte simțuri corporale – *simțul sacrului*: ele înțeleg prin *sacru* acea putere universală care le poate înghiți și aneantiza doar pentru greșeala de a se fi născut” [2, p. 21]. În vârful piramidei existențiale a Iduzzei stă „foamea turbulentă şi insaţiabilă” a fiului puber care-i împarte viața în orele, mereu sporite, ale exercițiului scolastic rutinar – dictare: „Luptând pentru măreția Patriei, eroicii ostași italieni au purtat gloriosul nume al Romei dincolo de munți și dincolo de mări” – și orele petrecute într-un somn abisal stimulat de barbiturice. Într-o zi de ianuarie 1941, un tânăr soldat bavarez pe nume Günther, aflat la Roma în trecere spre frontul din Africa, simți un dor neînfrânat de mamă și se porni în căutarea „unei creaturi feminine, orice ar fi fost aceasta, o fată, o târfă de cartier sau chiar o femelă: o iapă, o vacă, o măgăriță” [2, p. 20]. Creatura feminină pe care a violat-o Günther a fost Iduzza Ramundo.

Relatată cu un amestec de cinism, obiectivitate rece şi umor, scena violului prin care se deschide romanul capătă relevanța unei imagini arhetipale a ororii provocare de naziști. Prin acest *mise en abyme*, umanitatea violată și sângerândă se regăsește în corpul pângărit al Iduzzei. Starea ei de ataraxie mintală, de îndurare bigotă a violului, este echivalenta unei paralizii în masă a rațiunii, a unei trăiri somnambulice a atrocităților nazifasciste. Motivul reveriei și efectele lui perturbante capătă noi valențe

ideatice. Iduzza este figura emblematică prin care Morante răspunde la întrebarea atâtor istorici și romancieri ai regimurilor dictatoriale: cum a fost posibilă asumarea acelui impuls obscur de validare a propriei ființe prin așezarea ei într-un spațiu al canibalismului primitiv? Alternarea planului de suprafață al romanului (*simțul sacrului* prin care Iduzza şi celelalte personaje percep realitatea în care trăiesc) cu cel de profunzime (teatrul politic al Istoriei) scoate în evidență omisiunea realului, amnezia cultivată ca refugiu în fața spaimei terifiante de suferința fizică și de moarte. Dar fie că este vorba despre reveria abulică, prin care masele insignifiante (cobaii) supraviețuiesc (sau nu) în regimurile scelerate, sau despre reveria fantasmatică, prin care diverșii frustrați social înlocuiesc realitatea cu o ficțiune artificială edificată în creierul lor de marii iluziniști ai puterii, viața rămâne în mod esențial așa cum a definit-o Calderon – un vis. Marii *reveuri* ai Istoriei sunt însă Mussolini și Hitler: „și unul, și altul, era în sinea lui un falit și un serv, ambii erau bolnavi de un sentiment vindicativ de inferioritate. Se știe că un asemenea sentiment își devoră victimele pe dinăuntru cu ferocitatea unei rozătoare insațiabile și adesea îi recompensează cu visuri. În felul lor, Mussolini și Hitler erau doi visători" [2, p. 45]. Proiecțiile exterioare ale acestor două personaje istorice infestate de minciună sunt adevărate parabole literare despre originea viscerală a politicului. Răspunzând unei pofte materiale de viață, „viziunea onirică a „ducelui" italian era un festival al comediei în care, printre bandiere și triumfuri proprii, vasalul umil și intrigant recita partitura unor antici vasali beatificați (cezarii, augușții împărați…) de asupra unei gloate vii și umilite până la gradul de fantoșă" [2, p. 45]. Profilul bio-psihic al lui Hitler este acela al unui „filistin invidios" care poartă în sine un „focar de infecții" niciodată tratate: „infestat de viciul monoton al necrofiliei și al terorii obscene, era robul semiconștient al unui vis încă inform, în care orice creatură vie (inclusiv el) era obiectul martiriului și degradării până la putrefacție. În ultimă instanță – Marele Final – visul său prevedea aruncarea întregii populații terestre (inclusiv cea germanică) într-o grămadă de cadavre descompuse" [2, p. 45]. Elaborată în ton de flecăreală familiară cu cititorul (ca „pentru analfabeți, în numele cărora scriu," după cum ne anunță dedicația romanului), viziunea comică a acestor personaje terifiante este o răsturnare a discursurilor istoriografice serioase, care prilejuiește observarea lor de aproape, fără teamă și fără „evlavie." Funcțiile râsului popular, magistral descrise de Bahtin,

îi „introduce în zona contactului direct," le „sparge învelișul exterior" și le „examinează interiorul," îi „descompune, dezmembrează, despoaie și demască" până când „obiectele dezgolite" devin dea dreptul ridicole: doi bufoni ai Istoriei – fondatorul Imperiului în „carul carnavalesc" și fondatorul Marelui Reich în „carul mortuar" – nu sunt altceva decât doi amărâți fabricanți de visuri.

Rolul imens rezervat visului nocturn în romanul morantian este motivat anume de această contrafacere a realității prin intermediul visului diurn. Iduzza visează mult, cu și fără sedative, uneori colorat, alteori în alb-negru, și aceste visuri transformate în literatură sunt un fel de „buletine informative" despre o realitate pe care rațiunea nu o poate înțelege. Inteligența, conștiința individuală angajată într-un proces cognitiv, este incapabilă de a asigura cunoașterea misterelor umanității (personajele „intelectuale" sfârșesc prin a intra într-o „reacție alcalină" cu răul pe care încearcă să-l înțeleagă), de aceea, traducerea realității în limbajul reveriei nocturne, ascultarea vocii inconștientului transmis cu ajutorul visului, coșmarului, delirului, premoniției, viziunii, epifaniei mistice, sau a ritmurilor și convulsiilor corporale, a ecolaliilor și melodiilor spontane (*écriture féminine* ?), este singurul „conținut" care poate să asigure o cale incertă, dar adecvată spre realitate. Dintr-un anumit punct de vedere, *La Storia* este romanul triumfului funebru al rațiunii asupra naturii. De o parte, decretele rasiale, ghetourile, lagărele de exterminare, camerele de gazare, bombardamentele punitive, deportările și lichidările în masă, experimentele chirurgicale pe viu, practicile torturii, „curățarea" omenirii de „impurități," imposibil de detașat de programul administrativ al rațiunii, iar de altă parte, materia supusă exercițiului rațiunii, în forma sa cea mai apropiată de „natură" : evreii, femeile, copiii, animalele. Nu în zădar, percepția splendorii și a ororii lumii le este refuzată „înțelepților și inițiaților," fiind lăsată în seama celor inocenți. Rolul de călăuză prin Infernul morantian îi este rezervat micuțului Useppe, fiul bastard născut de Iduzza în rezultatul „dorului matern" al bavarezului Günther. Giuseppe Felice Angiolino, zis Useppe dat fiind că nu va ajunge niciodată la vârsta articulării corecte a numelui, venise pe lume nedorit de nimeni și era o creatură atât de mică, încât semăna cu „un miel născut ultimul și uitat pe pajiște" [2, p. 95]. Infraumanul și supraumanul se reflectă în ochii „cerești" ai acestui *agnus dei*, al acestui fruct al „imaculatei concepții" (Iduzza își ascunde sarcina și îl naște „clandestin," spunându-le tuturor,

inclusiv lui Ninnuzzu, că l-a găsit abandonat în stradă) trimis pe pământ pentru a acumula în trupul său fragil tot răul lumii. Dacă supraviețuiește subnutriției, atacului aerian care distruge apartamentul Iduzzei, raziilor naziste, foamei și frigului, e pentru ca masificarea durerii umane să-și poată primi ofranda inocentă a acestui țap ispășitor.

Saga micului Useppe începe în casa maternă, unde, abandonat încăpățânării lui de a trăi, cunoaște luxul solitudinii iluminante. Se îndrăgostește de la prima vedere de Ninnuzzu, își împarte generos ciorba de fasole cu Blitz, câinele *bastard* adus de fratele său ca răspuns la gestul *samaritean* al mamei, și contemplă cu o mirare ancestrală furnicile, frunzele lipite de geam și picăturile ploii, totul părându-i-se enigmă, miracol și sublimă frumusețe a lucrurilor. Dar micul său paradis terestru este prefăcut în ruine în rezultatul bombardamentelor aeriene ale Romei din 1943. Moartea lui Blitz este prima pierdere irecuperabilă a iubirii, prima rană care mușcă din fragilitatea sa biologică.

Refugiați dimpreună cu alți sinistrați într-un depozit agricol abandonat, Iduzza și Useppe devin actorii unui adevărat scenariu al pitorescului suferinței. Populat de o comunitate promiscuă, gălăgioasă și sordidă de persoane de toate vârstele, condițiile și straturile sociale, la care se adaugă pisica și cei doi canari ai bătrânului antifascist Giuseppe Secondo (Eppetondo), hambarul colcăie de o viață larvară și primitivă, în care păduchii, furturile și acuplările incestuoase reprezintă doar câteva piese din lugubrul teasc al războiului. Foamea și frica acutizează instinctele de autoconservare, relansând legile darwinismului în cruzimea lor originară. Vizitele lui Ninnuzzu, luptând acum de partea partizanilor cu aceeași convingere care îl făcea să îmbrace „cămașa neagră" a Ducelui, introduc în viața lui Useppe scurte momente de uitare. Urcat pe umerii fratelui, micul om al suferinței este adus în detașamentul de partizani, unde cunoaște viața aventuroasă a camarazilor de luptă ai lui Ninnuzzu și devine martorul involuntar al spiritului justiției marțiale. Antrenat într-o operațiune de lichidare a nemților, Davide Segre, tot el, Carlo Vivaldi, în perioada „sejurului" în depozitul agricol, tot el, Piotr, pentru coechipierii săi antifasciști, fost burghez, anarhist și teoretician al non-violenței, linșează un soldat SS-ist cu o ferocitate debordantă, transformându-i corpul într-o bucată informă de carne sângerândă. Realitatea terorii se interferează cu suprarealitatea „filmată" cu ochii copilului, în mintea căruia prinde contur o lume oraculară. Ca și Ioan Gură de Aur, Useppe traduce

în grai uman ciripitul vrăbiilor: „Totul este doar o glumă, doar o glumă, o glumă, o glumă…” Primăvara lui 1944, mai flămândă ca oricând, o readuce pe Iduzza în orașul abandonat trupelor hitleriste de către regele, guvernul și statul major refugiați în Sudul Italiei, ocupat deja de aliați. Ea închiriază o cameră în casa familiei Marrocco și începe propriul război pentru supraviețuire: „lupta mizeră a Iduzzei cu foamea, care o ținuse înarmată timp de doi ani, ajunsese acum o luptă corp la corp. Această unică exigență cotidiană – să-i dea de mâncare lui Useppe – o făcuse insensibilă față de oricare stimul, începând cu cel al propriei foame. Pe parcursul acelei luni de mai, ea trăise practic din puțină iarbă și apă, dar îi ajungea și atât, ba chiar îi părea o risipă, căci orice bucățică înghițită de ea îi era sustrasă lui Useppe. Câte o dată, pentru a-l priva de și mai puțin, îi venea în minte să fiarbă, pentru ea, scoarță de copac, frunze, ori chiar muște și furnici, tot o substanță ar fi fost…” [2, p. 327]. Turmentată de acest imperativ al smulgerii vieții născute de ea din ghearele morții, Iduzza se transformă într-un animal de pradă acționat de impulsul perpetuării speciei. Cu o abilitate nebănuită, ea fură din magaziile de provizii păzite de naziști, face schimb de mărfuri cu traficanții, bântuie prin casele goale din gheto în căutare de resturi alimentare și devastează, împreună cu alte femei posedate de aceeași trăire orgiastică a foamei, un camion cu făină destinat militarilor germani. Pentru a fi imediat recunoscută, puterea salvatoare a corpului matern este transpusă în metafora instinctului animalic: „ se spune că o tigroaică, rămasă captivă într-o grotă înghețată, supraviețui împreună cu puii săi abia născuți, lingând zăpada și distribuindu-le puilor mici fărâme de carne smulse din propriul corp cu dinții” [2, p. 330]. În lungile ore de așteptare a mamei pornită la vânătoare, Useppe îşi rezema fruntea de pumnișori și începea „să gândească.” Privirea lui căpătase o reflecție stranie, foarte asemănătoare cu cea a vițelului pe care-l văzuse odată pe platforma unui marfar, în ochii căruia, „larg deschiși și umezi,” se putea citi „o precunoaștere obscură” a drumului necunoscut spre abator. Lucrat în filigran, acest de al doilea *mise en abyme* conține imaginea de ansamblu a atrocității holocaustului evreilor. Glisarea de la scena transportării vitelor la scena transportării evreilor în lagărele de concentrare se face pe nesimțite, acompaniată de o excelentă regie a „firescului” întâmplărilor. Niște vagi reminiscențe de amintiri din zilele când venea cu Ninnuzzu la gară pentru a se distra cu spectacolul trenurilor se întretaie cu secvențele de realitate observate de Useppe în timp ce

era purtat în brațe de Iduzza prin gara Tiburtina: o liniște amăgitoare, pe un binar rectiliniu mort, staționau vreo douăzeci de vagoane pentru vite, nici un geam, doar gratii, după care se vedeau doi ochi ficși, sau două mâini încleștate, o rumoare dezordonată, gemete, altercații, psalmodieri, injurii, voci senile repetând cuvântul „mama," strigăte sterile, înfiorătoare, urlând bestial cuvinte elementare ca „apă," „aer," printre care irumpeau răcnetele convulsive ale unei femei cuprinsă de durerile facerii și apelativele clamate de o femeie pe peron: „Fasciștilor, deschideți! Eu sunt evreică!" Părinții, soțul ei și cei patru copii erau înăuntru.

În noaptea aceea, Useppe începu să vorbească în somn, bâlbâind spasmodic, printre lacrimi și suspine, cuvântul „cal." Era substantivul comun prin care el denumea toate patrupedele, inclusiv, viteii.

Sfârșitul războiului pune capăt viziunilor coșmărești ale Iduzzei visate în fiecare noapte: „străzile Romei și ale lumii i se arătau supraîncărcate de posibilele carneficii ale lui Useppette, ale micuțului său paria fără rasă, subdezvoltat, malnutrit, sărman campion fără nici o valoare. Uneori, nu doar nemții și fasciștii îi păreau asasini, ci toți oamenii adulți; ea mergea pe acele străzi înspăimântată, apoi ajungea, epuizată şi cu ochii holbați, în cămeruța ei, începând încă din stradă a striga: Useppe! Useppe! și râzând ca o copilă bolnavă la auzul vocișoarei care-i răspundea: ce, ma'?" [2, p. 287]. Pe ecranul Istoriei, în Italia vine la putere guvernul Parri, SUA produce prima bombă atomică, Uniunea Sovietică invadează Manciuria și Coreea, are loc conferința de la Potsdam, se instalează cortina de fier, cade guvernul Parri, este ales președinte De Gasperi, Togliatti, în fruntea ministerului justiției, realizează „pacificarea națională," iar în fața ecranului, viața Iduzzei capătă un aparent aspect de normalitate. Reluarea activității școlare îi permite să închirieze un apartament în care, foarte curând, se va instala și Ninnuzzu împreună cu o cățea de rasă scoțiană, albă, îngrijită și foarte frumoasă, chiar așa cum îi spunea numele: Bella. Dar semnele lumii descentrate nu încetează să developeze imaginile infernului Istoriei. Conversiunea sufletească a lui Useppe este rezultatul cunoașterii indirecte a tarelor existenței absurdizate, ca un avertisment pentru consolările facile ale taumaturgilor societății. În timpul unei plimbări prin oraș, Useppe rămâne încremenit în fața unei tarabe cu ziare și reviste ilustrate cu „fotografii actuale": „pe prima se vedea un bulevard cu copaci (…) De fiecare copac spânzura câte un corp, în linie dreaptă, în aceeași poziție identică, cu capul înclinat pe o parte, picioarele puțin

desfăcute și mâinile legate la spate. Erau toți tineri, toți rău îmbrăcați, cu un aer de sărăcie. Pe fiecare dintre ei era atârnat un carton pe care scria: PARTIZAN. Și toți erau bărbați, cu excepția uneia, la începutul rândului, care nu purta nici o inscripție și, spre deosebire de alții, nu spânzura de o frânghie, ci era înfiptă cu gâtul într-un cârlig de măcelărie" [2, p. 370]. O altă fotografie pecetluise imaginea unui bătrân îngenuncheat în fața unei grămezi care părea să fie făcută din trupuri umane. Pe coperta colorată a unei alte reviste era fotografia atroce a unei tinere femei rasă pe cap și desculț, cu un prunc *blond* în brațe, înfășurat în niște zdrențe murdare, care trecea prin mijlocul unei mulțimi ce râdea, o îmbrâncea și arăta cu degetul spre „curva nazistă." Comentariul auctorial citește de pe „prompterul" conștiinței copilului intrat în contact cu agresiunea exteriorului: „va rămâne pentru totdeauna imposibil să știm ce putu să înțeleagă bietul analfabet Useppe din acele fotografii lipsite de sens," dar Iduzza recunoscu stupoarea care schimonosi fața lui *blondă* și oroarea din ochii lui *celești*, care era aceeași pe care o văzuse la fiul său în gara Tiburtina. Sub presiunea violenței exteriorului, corpul lui Useppe cedează, primind în el, ireversibil și letal, Marele Rău. Ca și în cazul cancerului, sau al altei maladii misterioase și incurabile, epilepsia lui Useppe este numită metonimic „marele rău," sugerând efectele de surdină ale Răului Istoric. Repetate ori de câte ori afecțiunea sa naivă era mușcată de insensibilitatea brutală a existenței, crizele de epilepsie frământau în convulsii spumoase trupul lui Useppe, care-i adresa Iduzzei aceeași întrebare lipsită de răspuns: „de ce, ma'?" Este ultimul și magistralul *mise en abyme* din acest roman: bavarezul o violase pe Iduzza la fel cum „bavarezii" violaseră o jumătate de glob pământesc și moartea lui Useppe, deși are drept cauză fizică epilepsia moștenită de la mamă, este în realitate provocată de viciul „patern" al carnagiului.

Trecerea spre sfârșitul drumului cristic al lui Useppe însumează o serie de pierderi alienante: brutalitatea medicilor, incapacitatea de a se adapta la regimul școlar, confruntarea cu o bandă de puberi delincvenți (piratii), arestarea singurului său prieten, Scimò, un băiat fugit de la reformatoriu care se ascundea într-o cabană pe malul Tibrului, dispariția lui Ninnuzzu, devenit contrabandist, care moare într-o confruntare cu carabinierii. Prilej pentru o adevărată fenomenologie a iubirii materne, acest din urmă eveniment ipostaziază un segment psihanalitic evitat cu precauție de specialiștii inconștientului: culpa mamei de a fi născut copi-

lul întru suferință și moarte. Iduzza trece printr-un lent proces de eroziune a psihicului cu efecte terifiante: ea nu poate călca pe pământ, pentru că acest pământ e făcut acum și din carnea fiului său, nu poate atinge iarba și frunzele, pentru că ele se hrănesc din carnea fiului său, nu poate respira aerul, pentru că el era supt de plante din plămânii fiului său și în toate aceste sosii abnorme ale lui Ninnuzzu ea recunoștea vocea imploratoare a copilului de altă dată – ajută-mă, ma'! – urmată de cea acuzatoare a fiului matur: „Pleacă de aici! Vina e a ta! De ce m-ai născut? Vina e a ta, ma'! Vina e a ta!" Aflată la numai jumătate de pas de pierderea rațiunii și terorizată de responsabilitatea pentru cealaltă viață născută de ea, Iduzza i se adresează unui Dumnezeu în care n-a crezut niciodată cu o rugăciune plină de resentimente creștine: „Dumnezeule, dacă nu poți altceva, dă-i măcar odihna. Fă-l, cel puțin, să moară de tot!" [2, p. 473]. După decesul stăpânului, Bella rămâne în posesia lui Useppe, devenind cea de-a doua mamă, iubitoare și protectoare a acelui corp suferind de „marele rău," atașată cu o devoțiune canină de unicul său „țânc" dăruit de soartă. Useppe poartă lungi discuții „filosofice" cu Bella, căci n-a încetat să înțeleagă limbajul animalelor, una dintre ele fiind apologia dragostei pure, așa cum există doar în *natura nedenaturată de rațiune*: „Unul mai frumos decât altul! (…) Să-l luăm, de exemplu, pe Antonio al meu, cel de la Napoli…Hotărât, cel mai frumos dintre toți era el! Însă Ninnuzzu al meu, e destul să-l vezi: unul mai frumos decât el nu există! (…) Și tu, ești cel mai frumos dintre toți pe pământ. Nu se discută! Și mama ta! S-a mai văzut oare vreo fată mai frumoasă ca dânsa? Eh, toată Roma știe. E o frumusețe infinită. Infinită! Și Scimò? Ce întrebare? Oricine-l vede știe că e cel mai frumos! (…) Și Davide? Aaaah! Frumusețea lui Davide e cea mai mare. Absolută. Maximă. Infinită? Infinită" [2, p. 557].

Provocată de o confruntare inegală cu banda de „pirați" minori venită să devasteze coliba prietenului său Scimò, ultima criză epileptică a lui Useppe a fost fatală. Giuseppe Felice Angiolino Ramundo a murit într-o zi de luni din iunie 1947. Cronica mondenă consemnă evenimentul senzațional al zilei, proiectând astfel, pentru prima oară, numele Iduzzei pe ecranul Marii Istorii: „*O dramă plină de pietate întâmplată în cartierul Testaccio – Mama înnebunită veghează asupra corpului neînsuflețit al copilului. A fost necesară împușcarea bestiei*." Pentru Arhiva Stării Civile, Iduzza muri nouă ani mai târziu, într-un ospiciu de nebuni, dar în realitate, sărăcăcioasa ei istorie sfârși odată cu cea a lui Useppe, la fel

ca și istoria mamei Bella, împușcată pentru turbarea cu care îi apăra pe Useppe mort și Iduzza dementă de executorii legali. În ultimele fracțiuni de rațiune, Iduzza vizionă filmul Marii Istorii: „rulau scenele istoriei umane (Istoria) pe care ea le percepu ca spirale multiple ale unui asasinat interminabil. Și astăzi, ultimul asasinat era băstărdutul său Useppe. Întreaga Istorie a națiunilor de pe pământ a colaborat la acest final: uciderea pruncului Useppe Ramundo" [2, p. 647].

Orice comentariu este de prisos. *La Storia* nu este o carte pentru hermeneutică, ci una pentru citire obligatorie și formare spirituală. Morante a reușit, totuși, să scrie „ultimul roman de pe pământ," dat fiind că este singurul, din secolul al XX-lea, care se ridică la înălțimea tragicului purificator prin lacrimi.

Referințe bibliografice

1. HUTCHEON, Linda (1997) – *Politica postmodernismului*, București, Univers, 210 p.
2. MORANTE, Elsa (1974) – *La Storia*, Torino, Einaudi, 665 p.