

Elisa Martínez Garrido<sup>1</sup>  
ERFITI. Facultad de Filología.  
UCM.

# 16-18 OTTOBRE 1943 NELLA STORIA DI ELSA MORANTE: UN INFERNALE ‘CRESCENDO’<sup>2</sup> TRAGICO DI P/PASSIONE

Riassunto: *L'articolo tenta di dimostrare come Elsa Morante, all'interno del punto 7 del capitolo ...1943 della Storia (1974) crea, attraverso le dieci microsequenze narrative dedicate alla cattura degli ebrei nella stazione Tiburtina di Roma, un crescendo tragico amplificato che commuove i lettori verso un sentimento di pietas universale. I diversi passaggi studiati presentano un ritmo incalzante, basato sulla repetitio lessicale dell'ambito vocale e acustico, fatto che, se da una parte rimanda all'inferno dantesco, dall'altra, attraverso l'insistenza corale, presenta dei verosimili risultati retorici e polifonici vicini all'oratorio sacro, tra cui spicca indubbiamente La Passione secondo Matteo di J. S. Bach, autore molto amato dalla scrittrice.*

Parole chiave: *retorica, poetica, musica, crescendo, deportazione ebraica, La Storia, Elsa Morante, Dante, Bach.*

## 1. Alcune riflessioni introduttive

Non è la mia intenzione entrare adesso nel dibattito critico dedicato all'attinenza de *La Storia* di Elsa Morante al genere storico; illustri studiose prima di me hanno già scritto su un tale argomento (Rosa, 2014). Ad ogni modo, sebbene il romanzo morantiano del '74 non sia un 'vero' romanzo storico, tuttavia sembra evidente che la scrittrice volesse riflettere in esso sulla vita tragica degli innocenti, quelli

<sup>1</sup> elimarti@ucm.es

<sup>2</sup> Il senso figurato della parola crescendo significa aumento accentuato e progressivo d'intensità; si dice crescendo d'applausi, di urla, di fischi, <https://www.treccani.it>. Il crescendo è una figura retorica chiamata anche climax o gradazione ascendente, che, vicina all'amplificatio, consiste nel disporre le parole o concetti in ordine d'intensità, dal più debole al più forte. Lo scopo è creare un effetto di progressione che aumenta il pathos del testo (Lázaro Carreter, 1968; Mortara Garabelli, 1988).

che patirono il male e l'agonia dell'Europa durante la Seconda Guerra Mondiale (Morante, 1990a:p.LXXXV), nel tentativo di far sì che la crudeltà del potere, la banalità del male e della Storia non potessero schiacciare di nuovo la vita e la poesia.

In questo senso l'autrice nella *Storia* arriva a delle conclusioni simili a quelle della storiografia non ufficiale<sup>3</sup> perché, ricordando la memoria delle vittime e la storia dei vinti, attraverso la tensione poetica e letteraria del suo testo, pretende di incidere sul presente e sul futuro. La memoria della Storia, crudele e violenta, nel romanzo mira pertanto verso una possibile futura 'redenzione', perché nell'opera del '74, Morante condensa gran parte del suo impegno etico e politico, chiaramente manifestato nel corso degli anni '70 (Martínez Garrido, 2016:pp.201–218).

In questo senso tutta *La Storia* può essere considerata una denuncia contro il male del potere, contro la forza e contro la distruzione, usata dall'esercito tedesco e dai suoi alleati contro i diversi personaggi umili che popolano la sua cronaca romana, durante il secondo conflitto bellico internazionale, soprattutto contro i suoi principali protagonisti, Ida e i diversi membri della sua famiglia: Nino, Useppe, Blitz, Bella e anche contro Carlo Vivaldi-Davide Segre, il poeta anarchico.

Di conseguenza, pur essendo vero che l'importanza della poesia, della felicità e della musica, principalmente tramite il personaggio di Useppe, consente di parlare anche di una possibile lettura felice del romanzo (Martínez Garrido, 2016:pp.149–173), aperto verso un piccolissimo spiraglio di speranza<sup>4</sup>, è anche certo che la desolazione, il dolore atroce della guerra e della morte segnano tutti i suoi capitoli.

In questa linea di studio sulla devastazione traumatica del terzo romanzo di Elsa Morante, spicca in modo particolare la narrazione della strage degli ebrei e della loro deportazione verso il Lager (Lucamante, 2012:pp.87–95), contenuta in modo particolare nel punto 7 del capitolo ...1943, uno dei momenti più tragici e luttuosi di tutto il testo, anche se la questione ebraica si trova presente nella *Storia* fin dal primo capitolo.

D'accordo con ciò che è stato appena detto, l'obiettivo di questo lavoro si incentra sull'analisi dell'elaborazione tragica e emozionale di tutto il passaggio dedicato al rastrellamento e deportazione degli ebrei romani durante le giornate dal 16 fino al 18 ottobre del 1943 (Morante, 1990a:pp.538–545), suddiviso in altre

<sup>3</sup> Si pensi a Walter Benjamin e alle sue tesi sulla filosofia della storia. Il pensatore tedesco sapeva che la storia ufficiale racconta sempre quella dei vincitori, mai quella a dei vinti (Benjamin, 1982 [1940]:pp.59–61).

<sup>4</sup> La nascita della nipotina di Ida: Ninuccia (Morante, 1990a:pp. 894-895), potrebbe, in un certo senso, essere considerata una possibile speranza verso il futuro.

dieci microsequenze. L'effetto empatico del testo è basato sull'uso della *repetitio* intensiva di parole appartenenti all'ambito semantico dell'acustica vocale; lungo le dieci microsequenze tematiche si sviluppa dunque un chiaro crescendo tonale e tragico, dedicato alla sofferenza ebraica.

La ripetizione ossessiva di lessemi come vocii, grida e gridi, urli ed urla, strilli, lamenti, cori, clamori, sostenuta nella diacronia narrativa dell'intera sezione, si rivela come un lamento o persino come un oratorio, impellente, di passione e di morte. Il crescendo delle voci delle vittime, in chiaro contrasto con il silenzio della Tiburtina di Roma e anche in opposizione all'indifferenza dei pochi lavoratori ferroviari presenti in essa, rivela, da un punto di vista patemico, lo strazio e la sofferenza estrema della comunità giudaica, rinchiusa nei treni merci, già sulla strada dei campi di sterminio.

## 2. L'annuncio della terribile notizia, il silenzio della Tiburtina e il clamore sentito attraverso i carri bestiame.

Appena iniziato il punto 7 del capitolo ...1943, la voce narrante della *Storia* informa 'obiettivamente' della notizia che si è sparsa attraverso tutta Roma, grazie al notiziario di radio Bari.

'Sabato (16 ottobre) tutti i giudii di Roma erano stati razziati all'alba, casa per casa, dai Germani, e caricati su camion verso destinazione ignota. Sul quartiere del Ghetto, svuotato interamente di tutta *carne*<sup>5</sup> giudia, non c'era restato altro che lo *scheletro*; ma anche in tutti gli altri rioni o quartieri, tutti i giudii di Roma, singoli e famiglie, erano stati scovati dagli SS che erano venuti apposta con una compagnia speciale, fornita di un elenco esatto. Li avevano pigliati tutti: non soltanto i giovani e sani, ma gli *anziani*, gli *infermi pure gravi*, le *donne anche incinte*, e fino le *creature in fasciola*. Si diceva che li portassero tutti a bruciare vivi nei forni; ma questo a detta di Tore, forse era esagerato.' (Morante, 1990a:p.533)

L'avviso, sentito alla radio e riprodotto attraverso la voce della narratrice,<sup>6</sup> comunica, in un modo in apparenza distaccato, la terribile strage. Ma malgrado l'apparente obiettività del brano, la scelta lessicale del sintagma 'carne giudia', contrapposta alla presenza di 'scheletro', pur facendo un riferimento metonimico allo svuotamento del ghetto di Roma, intensifica emozionalmente e deontologicamente la prima presentazione delle fatidiche giornate del 16 e 18 ottobre 1943.

<sup>5</sup> Tutti i corsivi enfatici sono miei.

<sup>6</sup> In molti punti del romanzo si sente una voce narrante al femminile (Morante, 1990a:p.992).

Inoltre, mediante il riferimento diretto alla carne, l'intervento della voce narrante ci riporta verso il capitolo anteriore in cui Giuseppe, insieme a Nino, guarda nella stessa stazione il vitellino rinchiuso nel carro bestiame sulla strada del mattatoio (Morante, 1990: p. 400). Perciò all'inizio del punto 7 del capitolo del ...1943 siamo già davanti a un'intensificazione e modulazione tragica della notizia stessa, quella che comincia a rinforzare nei lettori le attese devastanti riguardo alla deportazione degli ebrei, introducendo indirettamente la problematica del loro sacrificio; ci avviciniamo così verso una tonalità sacra e sublime, che intensifica il realismo del romanzo.

D'altronde alla fine del paragrafo appena citato si contrappone l'opinione di Tore (il personaggio che ha avuto accesso diretto alla notizia), incredulo davanti all'utilizzo dei forni crematori, e la realtà storica dei campi di sterminio, conosciuta già perfettamente dal pubblico lettore nel '74.

Questo primo annuncio prolettico riguardo alla strage ebraica compie quindi una doppia funzione all'interno del testo: ci fa ritornare al capitolo precedente per ricordare un'altra volta il dolore delle vittime, animali in questo caso, e allo stesso tempo comincia a aprire la strada sacrificale del destino giudaico. Il passaggio ci informa anche, dalla lontananza diegetica dell'enunciato, della crudeltà dei nazisti riguardo all'incarceramento di tutta la comunità ebraica: vecchi, persone gravemente malate, bambini appena nati e persino donne incinte sono presi dalle SS senza compassione verso la loro condizione di estrema vulnerabilità. In questo modo si comincia a favorire nel lettore la *pietas* di fronte alla sofferenza estrema delle vittime della *Shoah*.

Ma il testo sembra fermare il proseguimento della fatale notizia.

Allontanandosi parzialmente dallo svuotamento del ghetto, prosegue con l'inganno della protagonista davanti al pericolo, considerato da Ida una 'fiaba popolare' (Morante, 1990a:p.533), con due piccole menzioni alla sua condizione ebraica e a quella di Carlo-Davide (Morante, 1990a:pp.533,534) e con la riproduzione posteriore della citazione del *Cantico dei cantici*, fatta mentalmente dalla protagonista (Morante, 1990a:p.535). Questa serve come avviso della futura morte, imminente, degli ebrei, visti già da Ida come spiriti beati: 'Perfino questi poveri Giudii di tutta Roma, caricati sui camion Tedeschi, stanotte la salutavano come dei Beati' che, all'insaputa loro e degli stessi Tedeschi, si avviavano, per una splendida turlupinatura, verso un regno orientale dove tutti sono bambini, senza coscienza né memoria.' (Morante, 1990a:p.535). In modo simbolico si insiste qui sul ripe-

<sup>7</sup>La scelta del nome beati, in questo caso scritto in maiuscola, ci porta verso un'agiografia sui generis, in un certo senso già presente in alcuni dei film pasoliniani, come Accatone (1961).

tutto annientamento del popolo ebraico e sul sentimento di appartenenza ad esso della stessa Ida, ripreso più tardi alla fine della settima microsequenza (Morante, 1990a:p.542).

Tuttavia, in sintonia con l’alternanza timbrica di tutto il romanzo, contrariamente al primo passaggio tragico del punto 7, il centro tematico della seguente micronarrazione è dedicato a un episodio allegro. Ida compra a Useppe un paio di *stivaletti fantasia* (Morante, 1990:p.537), troppo grandi, con cui il bambino, allegro, cammina a stento. Il sorriso e la comicità intorno a Useppe segnano questo breve passaggio che agisce da contrappunto alla situazione tragica anteriore, e fondamentalmente, a quella posteriore<sup>8</sup>.

Dopo la breve pausa di felicità, si riprende la strada della devastazione.

Ida in seguito alla spesa degli stivali, prima di ritornare a Pietralata, quasi involontariamente si avvia verso il ghetto. È lì dove comincia a profilarsi la reale tensione tragica di questa intera sezione, nell’incontro ‘estraneo’ tra Ida e la signora Di Segni (Morante, 1990a:p.538). Quest’ultima, impazzita e fuori di sé, quasi come un fantasma, è alla ricerca della sua famiglia; proprio in questo momento comincia la narrazione dal vivo della strage ebraica, intensificata dopo due pagine attraverso il dialogo diretto tra la stessa Di Segni con il marito e i loro figli; mediante le sue grida disperate sentiamo, *in situ*, il loro straziante destino.

La Signora di Segni apre, di conseguenza, la strada di Ida e di Useppe verso la conoscenza diretta dell’inferno razziale. Di Segni tira Ida a sé ‘come una fata Morgana’ (Morante, 1990a:p.538) verso la visione dantesca, perturbante, iperrealistica e quasi onirica della condanna del popolo giudaico, rinchiuso all’interno dei carri bestiame. La protagonista della *Storia*, riconoscendo a voce la sua stessa condizione razziale, segue Di Segni all’interno della Tiburtina, inizialmente sfollata, vuota e completamente in silenzio, salvo per i successivi lamenti dei condannati, come nel canto III de la *Divina Commedia*, all’entrata dell’inferno<sup>9</sup>.

Passiamo adesso a ricordare la prima descrizione della ferrovia, il luogo dove sono già rinchiuse le vittime dell’Olocausto; questo passaggio agisce da anticamera del rumore tragico, in crescendo, dei prigionieri.

‘Trattandosi di una stazione secondaria di periferia, non c’era mai molta folla, specie di lunedì; pero oggi il movimento vi pareva più scarso del solito. In

<sup>8</sup> Posteriormente in Pietralata, Useppe sarà felice di far vedere a Carulli le sue nueve scarpe (Morante, 1990a:p.546-547).

<sup>9</sup> Siamo nell’Antinferno, dove sono puniti gli ignavi. Si ricordino in concreto i versi 22-29 del canto III della *Divina Commedia*. Le grida e i lamenti dei dannati sono presenti lungo tutto l’inferno (Fabbri, 2021:pp.152-153).

questi tempi di guerra, e in particolare dopo l'occupazione tedesca, spesso vi si caricavano o scaricavano delle truppe. Ma oggi non vi si notavano militari, e solo pochi borghesi vi si aggiravano senza fretta. In quella tarda mattinata di lunedì, l'edificio aveva un'aria abbandonata e provvisoria.' (Morante, 1990a:p.539).

Madre e figlio inseguono la misteriosa signora che 'si avviava adesso di qua dalla facciata della stazione, lungo il percorso laterale esterno, e girava a sinistra [...] verso il cancello delle merci. Ida attraversò lo slargo [...] prese la stessa direzione.' (Morante, 1990a: p.540).

Si introduce nella seguente microsezione la suspense nel testo, perché all'interno del settore ferroviario, svuotato e silenzioso, dedicato solo alle merci, sentiamo per la prima volta le voci dei condannati; esse prendono il protagonismo del passaggio. Il contrasto forte tra il silenzio della stazione e il primo rumore perturbante delle angosciose voci umane accresce dunque la suspense del brano.

'A forse una decina di passi dall'entrata, si incominciò a *udire* a qualche distanza un orrendo *brusio*,<sup>10</sup> che non si capiva, in quel momento, da dove precisamente venisse. Quella zona della stazione appariva, attualmente, deserta e oziosa. Non c'era movimento di treni, né traffico di merci; e le sole presenze che si scorgessero erano, di là dal limite dello scalo, distanti entro la zona ferrovia principale, due o tre inservienti del personale ordinario, dall'apparenza tranquilla.' (Morante, 1990a:p.540).

Appare per la prima volta nella prima microsezione il verbo 'suonare' e il sostantivo 'brusio', preceduto dall'aggettivo 'orrendo'. Il bisbiglio umano ci situa davanti alla presenza acustica, quasi impercettibile, ma terrificante di questa breve minisezione narrativa.

Dopo un nuovo punto e a capo, una lunga pausa testuale, entriamo nella seconda reiterazione semantica del borbottio. Questa volta l'intensità del volume aumenta nel lettore la sensazione angosciosa del mistero che le protagoniste stanno per scoprire.

'Verso la carreggiata obliqua di accesso ai binari, il *suono* aumentò di *volume*. Non era, come Ida si era già indotta a credere, il *grido* degli animali ammucchiati nei trasporti, che a volte si *udiva echeggiare* in questa zona. Era un *vocio* di folla umana, proveniente, pareva, dal fondo delle rampe, e Ida andò dietro quel segnale, per quanto nessun assembramento di folla umana fosse visibile fra le rotaie di smistamento e di manovra che s'incrociavano sulla massicciata intorno a lei.' (Morante, 1990a:p.540).

In questa seconda suspense tragica troviamo una chiara intensificazione lessicale dell’ambito uditivo: ‘suono’, ‘volume’, ‘grido’, ‘vocio’, ‘udire’ o ‘echeggiare’ situano il lettore davanti a una chiara insistenza acustica, uditiva e vocale che aumenta in intensità e ingrandisce l’attesa di Ida e della signora Di Segni; si raddoppia di conseguenza anche il mistero che, insieme alle protagoniste, il lettore vuole svelare. Dal ‘brusio’ del primo caso siamo già passati al ‘vocio’ di questo secondo passaggio o microsezione; vocio comporta inoltre una maggiore intensità di volume, possiede una maggiore forza del brusio stesso, fatto che ingrandisce le sue connotazioni dolenti.

Segue il testo con il percorso fisico di Ida dietro quel segnale perturbante e si insiste ancora sulla solitudine della sezione merci; solo un ‘macchinista solitario mangiava da un cartoccio<sup>11</sup>, vicino a una locomotiva spenta e non disse nulla.’ (Morante, 1990a: 540). Il contrasto tra la tranquillità dell’operaio che mangia silenzioso e indifferente al vocio delle vittime e l’angoscia delle due donne, ci introduce indirettamente nella noncuranza di molti cittadini davanti alla strage ebraica e indirettamente nella problematica etica relativa alla ‘banalità del male’.

Nella terza microsezione, separata da un punto e a capo, si ribadisce lo stesso rumore, moltiplicato in questo caso.

‘L’invisibile *vocio* si andava avvicinando e *cresceva*, anche se, in qualche modo, *suonava* inaccessibile quasi venisse da un luogo isolato e contaminato. Richiamava insieme certi *clamori* degli asili, dei lazzaretti e dei reclusorii: però tutti rimescolati alla rinfusa, come frantumi buttati dentro la stessa macchina. In fondo alla rampa, su un binario morto, rettilineo, stazionava un treno che pareva, a Ida, di una lunghezza sterminata. Il *vocio* veniva di là dentro.’ (Morante, 1990a:pp. 540–41).

In questa terza serie ripetitiva il suono del vocio è già diventato un clamore, un grido collettivo, uno schiamazzare simile a quello dove si trovano le persone più deboli o disabili, ma in questo caso la narrazione, contenutamente, ma molto tragicamente, avvisa il lettore che tutti erano rimescolati in modo confuso e arbitrario, come merce rotta e inservibile, buttata dentro la stessa macchina destinata alla loro distruzione. La cronista o narratrice ci informa del fatto che il vocio proviene dall’interno di un treno, lunghissimo secondo il criterio di Ida, fermo alla stazione. Sappiamo così della grande quantità di persone rinchiusse nei coinvolghi della morte e della potenza disperata delle loro voci. Il mistero comincia a svelarsi, riducendosi la suspense. Al contrario lo spavento e il terrore dei protagonisti e dei lettori cresce considerevolmente.

<sup>11</sup> Elsa Morante conosceva probabilmente il famoso saggio di Hannah Arendt, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, pubblicato per la prima volta in Italia nel 1964, da Feltrinelli.

La quarta sezione prende moto dopo una nuova pausa tipografica lunga, e serve per descrivere le condizioni terribili dei prigionieri.

‘Eran forse una ventina di vagoni bestiame, alcuni spalancati, altri sprangati con lunghe barre di ferro ai portelli esterni. Secondo il modello comune di quei trasporti, i carri non avevano nessuna finestra, se non una minuscola apertura a grata posta in alto. A qualcuna di quelle grate, si scorgevano due mani aggrappate o un paio di occhi fissi. In quel momento non c’era nessuno di guardia al treno.’ (Morante, 1990a:p.541)

Questa descrizione è molto concisa, ma molto potente da un punto di vista emozionale. In questo caso non esistono suoni, ma solo le mani e gli occhi dei prigionieri. Questi fissano l’attenzione del lettore sul loro orrore, i condannati sono rinchiusi all’interno dei treni senza porte né finestre, come gli animali.

Ida dall’esterno guarda il terrore di una situazione quasi onirica, dove spiccano principalmente le mani o lo sguardo delle vittime attraverso le grate. Come chiusura e contrappunto a questa microsezione, il testo insiste sull’assenza di guardia. A partire dalla sobrietà e dalla reticenza del brano, la scrittrice ingrandisce l’angoscia della situazione che vivono degli esseri fantasmagorici, quasi spettrali, nella Tiburtina di Roma. Il dolore, insieme al terrore, cresce in questa quarta parte commuovendo l’anima di Ida e di tutto l’uditore.

Il quinto brano costituisce una nuova *amplificatio*, separata da punto e a capo un’altra volta. Questo passaggio è considerevolmente più lungo e ancora più tragico. La signora di Segni corre, urla e grida chiamando la famiglia. Si riproducono in stile diretto le sue diverse locuzioni con i prigionieri incarcerati e con i suoi parenti; lo stile diretto dei dialoghi tra i personaggi, membri della stessa parentela, mette il lettore davanti alla sofferenza devastante di una concreta famiglia ebra.

‘La signora Di Segni era là, che correva avanti e indietro sulla piattaforma scoperta [...] correva sguaiatamente *urlando* lungo tutta la fila di vagoni con una voce quasi oscena:

«Settimio»! «Settimio» «! ... «Graziella»!... «Manuele»! ... «Settimio»! ... «Settimio»! «Esterina»! ... «Manuele»! «Angiolino»!...

Dall’interno del convoglio, qualche voce ignota la raggiunse per gridarle di andar via: se non *quelli*<sup>12</sup>, tornado fra poco, avrebbero preso lei pure: «Nooo! No, che nun me ne vado!» essa in risposta inveì minacciosa e inferocita, picchiando i pugni contro i carri, «qua c’è la mia famiglia! chiamateli! Di Segni! Famiglia Di Segni!» ... «Settimio»!! eruppe d’un tratto, accorrendo protesa verso uno dei

16 e 18 ottobre 1943 nella Storia di Elsa Morante:  
un infernale crescendo tragico di p/Passione

*vagoni e attaccandosi alla spranga del portello, nel tentativo impossibile di sforzarlo. Dietro la graticciola in alto, era comparsa una piccola testa di vecchio. Si vedevano i suoi occhi tralucere fra il buio retrostante, sul suo naso macilento, e le sue mani minute aggrappate ai ferri.*

«Settemio!! E gli altri? sono qua con te?»

«Vattene, Celeste» le disse il marito, «ti dico: vattene subito, che quelli<sup>13</sup> stanno per tornare...» Ida riconobbe la sua voce lenta e silenziosa [...] ma oggi suonava atona, estranea, come da un atroce paradiso di là da ogni recapito.» (Morante, 1990a:p.541–542).

*In questa quinta sezione le urla ‘oscene’ di Celeste Di Segni sono i principali protagonisti della sua disperata chiamata; i nomi di Settemio, di Graziella, di Esterina, di Manuele e di Angiolino, scritti tra punti esclamativi, ci rimbombano nella testa e nel cuore, li sentiamo carichi di disperazione; sono il centro tonale, nominale e tragico della microsezione, la sua ripetuta risonanza aumenta così la dose straziante della microsequenza, ancora intensificata mediante il dialogo di Celeste con il marito e la descrizione del suo viso, dei suoi occhi e della sua nuova ed estranea voce. Nella microsezione sei, si rinforza la presenza acustica dei diversi parlottii, lamenti, conversazioni, salmodie, gridi e strilli dolenti.*

*L’interno dei carri, scottati dal sole ancora estivo, rintronava sempre di quel vocio incessante. Nel suo disordine, s’accavalcavano dei vagiti, degli alterchi, delle salmodie da processione, dei parlottii senza senso, delle voci senili che chiamavano la madre; delle altre che conversavano appartate, quasi ceremoniose, e delle altre che perfino ridacchiavano. E a tratti su tutto questo si levavano dei gridi sterili agghiaccianti; oppure altri, di una fissità bestiale, esclamanti parole elementari come «bere!» «aria!» Da uno dei vagoni estremi, sorpassando tutte le altre voci, una donna giovane rompeva a tratti in certe urla convulse e laceranti, tipiche delle doglia del parto.» (Morante, 1990a:p.542).*

Mediante un ampio elenco enumerativo delle diverse tipologie vocali, il testo sovrappone i differenti suoni laceranti dei condannati: la richiesta disperata dell’acqua o dell’aria, da parte di alcuni dei prigionieri, la paura che porta i più anziani persino verso l’invocazione protettrice della madre. Sentiamo pure le liti, le conversazioni tranquille, i canti e le preghiere religiose, addirittura le risate di alcuni di loro. Tutti i martiri del mondo sembrano essere contenuti in queste lamentazioni.

<sup>13</sup> Corsivo nell’originale.

L'enumerazione esaustiva delle diverse voci traccia una cadenza ritmica intensiva in tutto il brano, fino all'arrivo della chiusura finale che culmina con un'intensità sofferente di alto grado: le doglie del parto di una giovane donna che sorpassano tutte le altre manifestazioni di pena e di dolore. Ci troviamo davanti a un evidente *turn of the screw* che porta al massimo grado patemico il rimbombo del mormorio e delle urla umane; siamo arrivati al *climax* tragico dell'insieme delle microsequenze dedicate alla strage degli ebrei: la vita che nasce nel regno della morte.

Successivamente, separata da una pausa tipografica lunga, nel seguente passaggio, il settimo, troviamo già presente la parola coro: 'E Ida riconosceva questo *coro* confuso. Non meno che le *strida* quasi indecenti della signora, e che gli accenti sentenziosi del vecchio Di Segni, tutto questo misero *vocio* dei carri che la adescava con una dolcezza struggente, [...] ' (Morante, 1990a:p.542). La parola 'coro' ci introduce direttamente in una realtà vocale musicata di carattere tragico e persino sacro. Morante ci fa sentire qui un insieme corale misto che mostra dal vivo il sommo dolore, fisico e psichico, degli ebrei. Non sembra casuale la scelta del sostantivo coro, poiché verosimilmente rimanda in modo indiretto alle composizioni musicate della Passione di Cristo; il testo morantiano raggiunge così uno stile trascendente.

La seguente microsezione, l'ottava, la più lunga di tutte, inizia con l'intervento in stile diretto di Celeste Di Segni, senza la presenza del verbo *dicendi*: '«È tutta la mattina che sto a girà...»'<sup>14</sup>. Successivamente la cronista riproduce la chiacchierata domestica tra i due sposi, e prosegue con l'avvertenza del pericolo imminente che corre la signora. L'avvisano alcuni dei prigionieri e lo stesso marito dell'arrivo dei soldati tedeschi; anche in questo caso si utilizza un chiaro dialogismo incalzante. La signora Di Segni urla disperatamente chiamando ancora una volta i diversi membri della sua famiglia: '«Angiolino»,! «Esterina»! «Manuele!» «Graziella, er pupetto»<sup>15</sup>. L'appello straziante si riproduce nel testo per una seconda volta, di nuovo in stile diretto senza *verba dicendi*; di nuovo i nomi dei parenti, come note atroci e disperate, sono al centro dell'enunciato.

L'intensità tragica del passaggio si intensifica con la presenza ultima degli occhi del piccolo nipote: 'Nell'interno del vagone si avvertì un certo sommovimento.

<sup>14</sup> La presenza delle diverse varianti del diaistema dell'italiano, in questo caso del romanesco, intensifica il realismo de *La Storia*; la parlata popolare convive con lo stile alto del brano e con la sua volontà di intensità tragica e sublime.

<sup>15</sup> Questa volta, attraverso Celeste Di Segni, si introduce nel testo il sostantivo in diminutivo 'pupetto', una presenza lessicale che aumenta ancora la tragedia degli ebrei. Si ricordi che questo stesso capitolo si apre con una poesia della scrittrice dove i bambini ebrei si chiedevano verso dove andavano, dopo la loro prigione: 'Dove andiamo? Dove ci portano?/ Al paese dei Pitchipoi./ È il paese dei fumi e delle urla/ Ma perché le nostre madri ci hanno lasciato?/ Chi ci darà l'acqua per la morte?' (Morante, 1990:p.424).

Arrampicatisi in qualche modo fino alla grata, s’intravvidero, alle spalle del vecchio, una testolina irtsuta, due occhietti neri...’ (Morante, 1990a:p.543). La visione degli occhi del bambino provoca la richiesta di Celeste ai FASCISTI<sup>16</sup>; lei vuole entrare nei convogli per poter condividere con la sua famiglia lo stesso destino<sup>17</sup>. Il *climax* tragico del brano raggiunge qui di nuovo una tonalità alta.

La microsezione si chiude con l’intervento dei facchini e degli impiegati della ferrovia. La loro mediazione linguistica, riprodotta in stile diretto, sollecita la signora ad andarsene. ‘Però non si avvicinarono al treno. Sembravano, anzi, evitarlo come una stanza funebre e appestata.’ (Morante, 1990a:p.543). Si insiste di nuovo nella paura della popolazione. Assistiamo a un’apparente discesa tragica dell’enunciato che pone però al lettore un nuovo problema morale: l’inazione della cittadinanza dovuta al massimo grado di terrore imposto dall’esercito nazista.

La sofferente descrizione della prigione degli ebrei dentro i carri bestiame, comincia però progressivamente a diluirsi nelle posteriori microsezioni. Si assiste quindi a una graduale discesa tonale, perché la narratrice vuole incentrare adesso la sua attenzione sui due protagonisti: Ida e Useppe. In questo senso la microsezione numero nove rivolge, di conseguenza, lo sguardo prima verso Ida: ‘Si sentiva invasa da una debolezza estrema; e per quanto, lì all’aperto sulla piattaforma, il calore non fosse eccessivo, s’era coperta di sudore come se avesse la febbre a quaranta gradi.’ (Morante, 1990a:p.544) e dopo verso Useppe, paralizzato dall’orrore.

‘Sentì suonare delle campane; e le passò per la testa l’avviso che bisognava correre a concludere il giro della spesa giornaliera, forse le botteghe già chiudevano. Poi sentì dei colpi fondi e ritmati, che rimbombavano da qualche parte vicino a lei; [...] subitamente si rese conto che quei colpi l’avevano accompagnata per tutto il tempo che era stata sulla piattaforma, anche se lei non ci aveva badato prima; e che essi risuonavano vicinissimi a lei, proprio accosto al suo corpo. Diffatti, era il cuore di Useppe che batteva a quel modo.

Il bambino stava tranquillo, rannicchiato sul suo braccio, col fianco sinistro contro il suo petto; ma teneva la testa girata nello sporgersi a scrutarlo, lei lo vide che seguiva a fissare il treno con la faccia immobile, la bocca semiaperta, e gli occhi spalancati in uno sguardo indescribibile di orrore.’ (Morante, 1990a:p.544)

Si comunica l’orrore del bambino davanti alla strage degli ebrei. Mediante l’utilizzo della parola ‘colpi’, ripetuta due volte, mediante la presenza del ‘tocco delle

<sup>16</sup> Maiuscolo nell’originale.

<sup>17</sup> Sarà così di fatto, come sapremo più avanti nel capitolo ...1944 (Morante, 1990:p.620–621). Celeste De Segni morirà nel Lager insieme al resto della famiglia.

campane' e mediante i verbi 'suonare', 'rimbombare', 'risuonare' e 'battere', elementi di percussione, di chiara procedenza dantesca, siamo ancora sulla strada della sonorità dell'enunciato, in questo caso contundente e aspra. Il cuore di Useppe batte a causa del terrore e della sofferenza vista nei treni dove sono rinchiusi i condannati; attraverso i suoni forti si insiste trasversalmente sulla potenza del rumore infernale che, contrapposto al silenzio, ha accompagnato tutto il passaggio. La presenza ossessiva dei lessemi del campo semantico acustico, stridente ed energico, rinforza nuovamente la tragicità del testo.

Il bambino della *Storia* ha già preso coscienza definitiva del dolore del mondo; la visione della deportazione degli ebrei costituisce lo scalino definitivo nella sua distruzione psichica, iniziata precedentemente nel 1942 con la scena del vitellino<sup>18</sup>. Lo sguardo terrificante di Useppe ritornerà successivamente nel romanzo in ragione dell'afflizione patita; le perdite degli esseri amati e le immagini crudeli della violenza bellica e dell'Olocausto (Morante, 1990a:pp.691,693,717) gli si mostreranno come una catena dolente il cui principale anello ha inizio nel *pathos* di questa sezione narrativa. Ricordiamo che nel capitolo ...1947 lo sguardo di Useppe ha già perso completamente l'allegria che aveva segnato l'inizio della sua vita; i suoi continui *peccché* (Morante, 1990a:pp.84,842) hanno però la sua genesi definitiva nell'orrore della strage ebraica del punto 7 del ...1943.

La sezione della Tiburtina e della chiusura degli ebrei all'interno dei treni sta per finire.

Ida e Useppe sono sul punto di uscire dalla stazione, ma il *leitmotiv* dei gridi ebraici ritorna nel testo in una decima microsequenza finale, dove un prigioniero chiede alla protagonista di ricevere un foglietto scritto. Elsa Morante richiede ancora la nostra empatia, perciò non abbandona lo scenario del trasferimento degli ebrei nei treni verso il Lager. Il brano attorciglia ancora una volta il motivo dei gridi, del rumore e del coro delle lamentazioni, questa volta gli ebrei sono rinchiusi nei camion, ancora fuori dalla stazione, prima di essere ingabbiati nei carri bestiame.

Ida esce dal cancello della Tiburtina e sente di nuovo il loro borbottio.

'Mentre essa usciva dal cancello con Useppe in collo, dalla strada arrivava un autofurgone brunastro, che si lasciava dietro, passando, un *romorio* confuso, quasi un'eco sommessa di quell'altro *coro* del treno. Però il suo carico, chiuso

<sup>18</sup> Si ricordi la tristezza del bambino davanti allo sguardo del vitello: 'E forse fra gli occhi del bambino e quelli della bestia si svolse un qualche scambio inopinato, sotterraneo e impercettibile. D'un tratto, lo sguardo di Useppe subì un mutamento strano e mai prima veduto, del quale, tuttavia, nessuno si accorse. Una specie di tristezza o di sospetto lo attraversò, come se una piccola tenda buia gli calasse davanti; e si tenne rivoltato indietro verso il vagone, di sopra le spalle di Ninnizzu che ormai, con Blitz, marciava verso l'uscita.' (Morante, 1990a:p.400).

all'interno, era invisibile. Soli suoi occupanti visibili erano, nella cabina di guida, dei giovani militari in divisa di SS. Il loro aspetto era normale, inalterato come quello dei soliti cammionisti del Comune che caricavano a questo transito dello Scalo i loro trasporti di carne. Le loro facce pulite, e rose di salute, erano comuni e stolide.' (Morante, 1990a:p.545)

Le parole 'romorio', 'eco' e 'coro', anche se adesso sommessi, ci riportano ai precedenti lamenti, ma in questo caso ci troviamo davanti all'ultimo diminuendo tonale, quello che sta per chiudere la totalità della sequenza narrativa.

Dobbiamo tener presente d'altronde che la parola 'carne' ritorna un'altra volta in questa ultima sezione; si allude adesso, un'altra volta, nella chiusura discendente della sezione tragica della Tiburtina, alla carne dei giudei e al loro sacrificio, allo stesso modo con cui era si iniziata la sequenza narrativa, con la notizia di radio Bari, sentita da Tore. Elsa Morante ricrea ancora la linea semantica del sacrificio, umano e animale, la stessa della microsezione dedicata al vitello nel capitolo ...1942. In modo trasversale e sottile la scrittrice si pone persino il problema etico del sacrificio e del maltrattamento crudele degli animali. Non dobbiamo dimenticare che Useppé, nel suo dialogo universale con loro, si rifiuta di mangiare la carne (Morante, 1990a:p.776).

### 3. Possibili suggerimenti interpretativi: una verosimile proposta interartistica?

Dopo l'analisi portata avanti, sono dell'avviso che Elsa Morante, molto probabilmente, voleva creare nella *Storia*, attraverso il crescendo e l'*amplificatio* tragica della deportazione ebraica, un ritmo testuale ossessivamente incalzante, in un certo modo simile a quello dell'oratorio sacro di passione e morte di Cristo.

L'autrice amava la musica e a parte Mozart, Bach si trova tra i suoi musicisti preferiti<sup>19</sup>. Sappiamo anche che gran parte della colonna sonora del film pasolino *Il vangelo secondo Matteo* (1964) è dovuta a Elsa (Naldini, 1992:p.132; Siti, 1994:p.15; Bardini, 2014:pp.16–18). Un tale fatto ci porta verso la possibilità di stabilire un verosimile legame, forse non consapevole da parte dell'autrice, tra l'ora-

<sup>19</sup> Ricordiamo che Davide Segre, per tanti versi un doppio della stessa Morante, amava la musica di Bach (Morante, 1990a:p.743). Dato che Pasolini era anche un grande ammiratore della musica bachiana e che l'amicizia tra lui e Morante portò entrambi gli autori alla loro collaborazione nel film del '64: *Il Vangelo secondo Matteo*, dove come in *Accatone* (1961) l'oratorio del compositore tedesco attarvera gran parte del film, sembra verosimile pensare che Elsa avesse presente, consciamente o inconsciamente, il testo bachtiano per la composizione di questa sezione tragica e sacrificale del punto 7 del ...1943 della *Storia*.

torio bachtiano del 1727, *La Passione secondo Matteo*, e il passaggio tragico di morte dedicato alla prigione degli ebrei all'interno della stazione Tiburtina di Roma.<sup>20</sup>

L'uso della *repetitio* e l'ossessiva presenza lessicale dei diversi vocii e lamenti ebraici, uniti gradualmente nel testo fino ad arrivare al crescendo finale del coro, ci inducono a pensare che Morante volesse, in questo suo passaggio, andare oltre il significato della parola stessa. L'autrice conosceva bene la doppia capacità musicale di mimetizzare gli elementi linguistici in forti emozioni che trascendessero le potenzialità espressive della lingua. Perciò, svolse nei brani delle dieci microsequenze analizzate un profondo lavoro di esegezi, dove il piano significante fu sottoposto a una doppia dimensione passionale che commuovesse i lettori. L'obiettivo di Morante era quello di rinforzare il messaggio etico del suo romanzo, in modo che questa sequenza narrativa de *La Storia* potesse essere anche capita come un canto sacro.

Elsa Morante in un certo senso sviluppa nel punto 7 del ...1943 un'operazione contraria e allo stesso tempo simile a quella di J.S. Bach nella sua *Passione secondo Matteo*. La scrittrice non poteva semantizzare la musica perché non era una musicista, di conseguenza, ha rinvigorito la potenza retorica del suo enunciato narrativo mediante l'utilizzo della ripetizione ossessiva dei lamenti disperati degli ebrei; il ritmo trepidante della ripetizione, unito all'aumento progressivo della polifonia corale, tocca direttamente il cuore e l'anima dei suoi lettori in rapporto alla passione e posteriore morte della comunità ebraica.

Se il linguaggio musicale è un insieme di suoni dotati di un possibile significato convenzionale (Solores, 2020:p.29), nella *Storia* la presenza mantenuta del crescendo graduale diventa la principale responsabile della creazione del suo ritmo percussivo, quello che intensifica la passione e l'emozione dei lettori. Cioè l'autrice, in questo passaggio, dalla parola ripetuta in progressione semantica continua, arriva allo schianto ritmico, in un certo senso vicino all'oratorio sacro.

Se è vero che Morante, attraverso l'uso insistente delle parole appartenenti al campo semantico dei 'lamenti feroci' ci rimanda all'inferno di Dante (Cappuccio 2014, pp.125–132; Fabbri, 2021:p.157), sembra anche verosimile pensare che l'insistenza ritmica e gradualmente in crescita del coro ebraico potrebbe consentire l'avvicinamento del testo de *La Storia* a dei risultati paralleli a quelli usati da Bach nella sua musica sacra cantata.

<sup>20</sup> Per il momento non ho consultato il Fondo Morante della Biblioteca Nazionale di Roma, dove forse si potrebbe trovare qualche scritto morantiano che confermasse una tale possibilità ermeneutica. Nelle lettere di Morante, non c'è traccia della verosimile impronta bachiana nella composizione di questa sezione narrativa della *Storia*. Ma seguendo Sgavichchia (2014) e il suo lavoro dedicato all'importanza della musica e il canto nella poesia di Elsa, non sembra incoerente pensare all'ipotesi da me stabilita.

*16 e 18 ottobre 1943 nella Storia di Elsa Morante:  
un infernale crescendo tragico di p/Passione*

In questo senso possiamo ricordare, per esempio, che nella *Passione secondo Matteo* la scena della cattura di Gesù si mostra come una chiara prova della sua ingiusta e terribile prigionia; tramite l'intervento del coro del n. 27b. la disperazione e persino la collera si manifestano intensamente in questa polifonia, come nel caso dei cori n. 45b. e 50 b., dove a richiesta di Pilato agli ebrei si affida la crocifissione di Cristo. Tutto crea in questi casi un terribile clima di disperata inquietudine, tramite le note ripetute trepidantemente. Morante, grande ammiratrice del compositore tedesco, sembra seguire uno schema ripetitivo musicale simile nella ricreazione passionale ai lamenti degli ebrei; ma come è stato già indicato, l'autrice parte dalla parola per arrivare alla poesia musicale, dimostrando così le sue enormi doti di poeta.

Ricordiamo anche che nella *Passione secondo Matteo* ogni coro canta separatamente, ma contemporaneamente uniscono le loro voci in un identico ritmo tragico, facilitando in questo modo la comprensione del testo scritto; così all'interno della grande confusione e trambusto uditivo dell'oratorio, il dialogo e la risposta delle due orchestre e dei due cori crea un effetto quasi stereofonico.

Elsa Morante, in maniera paragonabile, tramite la narratrice (in un certo senso cronista come Matteo della passione dei nuovi cristiani ebraici) fa dialogare le diverse voci di alcuni dei protagonisti: la signora Di Segni, il marito e i giudei incarcerati. Crea così, nella misura del possibile, attraverso i mezzi linguistici, una risonanza musicale passionale in certo senso simile a quella di Bach. D'altronde nella *Storia* l'idea del coro, in cui si uniscono tutti i lamenti dei condannati, invita anche il lettore alla condivisione misericordiosa del sacrificio degli innocenti, coesionando, emozionalmente, l'uditore in un rinnovato impegno etico e morale contro la violenza e il sadismo, in maniera paragonabile, alla ricerca di unità cristiana che intorno al martirio e morte di Cristo utilizzò Bach nel suo oratorio.

In entrambi i casi la tragedia è di una enorme profondità, fatto che favorisce che, tanto alla fine dell'oratorio quanto al termine del passaggio morantiano studiato, l'uditore e i lettori si sentano sommersi, ipnoticamente, in un mare di emozioni, patendo insieme alle vittime le loro pene più profonde.

#### **4. Piccole conclusioni non definitive**

Elsa Morante nel punto 7 del capitolo ...1943, dedicato al rastrellamento ebraico, avuto luogo a Roma tra il 16 e 18 ottobre dello stesso anno, ricorre all'utilizzo della ripetizione lessicale dell'ambito semantico delle voci e dei suoni, con la finalità di avvicinare la sua denuncia del male a uno schianto tragico, dove il crescendo di ca-

rattere paramusicale, intensifichi nel lettore l'empatia e la *pietas* verso la sofferenza ebraica e il patimento universale<sup>21</sup>.

La scrittrice attiva in questo modo l'emozione dei suoi lettori in un modo retorico che va oltre l'elaborazione meramente testuale. Crea tragicamente e poetica-mente un ritmo musicale schiacciante, verosimilmente, vicino all'oratorio sacro, e più concretamente vicino alla *Passione secondo Matteo* di J. S. Bach.

Non dobbiamo dimenticare che la musica attraversa tutta *La Storia*; le canzoni, le ninne nanne, i canti popolari colmano la vita dei suoi personaggi. In questo senso si mostrano significativi i referimenti ai canti degli uccelli e dei loro scherzi lungo i diversi passaggi o microsezioni dei capitoli ...1943 e ...1947, momenti allegri dove Useppé, nel suo dialogo universale con gli animali, all'interno della radura del bosco, si avvicina alla felicità (Martínez Garrido, 2016: p. 154-160).

Eppure negli esempi analizzati, il possibile approccio verso le risonanze musicali del testo sono di natura diversa. Se la traccia mozartiana si lasciava sentire dietro i passaggi boschivi, adesso, nella stazione Tiburtina di Roma, data la narrazione terribile della cattura ebraica, sembrano ascoltarsi, trasversalmente e indirettamente, le modulazioni tragiche della *Passione secondo Matteo*.

## Bibliografia

1. Arendt, H. (2009) [1964] *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Milano, Feltrinelli.
2. Bardini, M. (1999) *Elsa Morante. Italiana. Di professione poeta*, Pisa Nistri-Lischi, 566–567.
3. Bardini, M. (2014) Elsa Morante e il cinema: *L'isola di Arturo* di Damiano Damiani, *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 21, Núm. Especial, 11–29.
4. Benjamin, W. (1982) [1940] *Tesi sulla filosofia della storia*, in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 60–83.
5. Cappuccio, Ch. (2014) *Lessico e idee musicali nella letteratura medievale italiana. ‘De sono humano in sermone’*, Napoli, Editoriale Scientifica.
6. Fabbri, N. (2021) *Dai ‘lamenti feroci’ alla ‘circulata melodia’. Viaggio attraverso la sonorità della Divina Commedia*, F. Camerota (a cura di), *Dall’inferno all’Empireo*, Città di Castello, Sillabe, 152–159.
7. Lázaro Carreter, F. (1968) *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos.

<sup>21</sup> Elsa Morante parla della *pietas* in rapporto alla poesia di Umberto Saba e riguardo alla narrativa di Giovanni Verga. Nel primo caso, nel saggio *Il poeta di tutta la vita* (1957) e nel secondo in *Sul romanzo* (1959). Oggi costituiscono il volume *Pro e contra la bomba atomica*, pubblicato nel 1968 (Morante, 1990a 1491:pp.1503–04).

*16 e 18 ottobre 1943 nella Storia di Elsa Morante:  
un infernale crescendo tragico di p/Passione*

8. Lucamante, S. (2012) *Quella difficile identità. Ebraismo e rappresentazione letteraria della realtà*, Roma, Donzelli.
9. Martínez Garrido, E. (2016) *I romanzi di Elsa Morante. Scrittura, poesia ed etica*, Lugano, Agorà.
10. Morante, E. (1990a) [1974] *La Storia*, C. Cecchi e C. Garboli (a cura di), *Opere*, Milano, Feltrinelli, 261–1032.
11. Morante, E. (1990b) *Pro e contro la bomba atomica*, C. Cecchi e C. Garboli (a cura di), cit., 1487–1494, 1495–1520.
12. Morante, E. (2012) *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, D. Morante (a cura di), con la collaborazione di G. Zagra, Torino, Einaudi.
13. Mortara Barabelli, B. (1988) *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani.
14. Naldini, N. (1992) *Pier Paolo Pasolini. Una vida*, Barcelona, Circe Ediciones SLU.
15. Rosa, G. (2014) La Storia Romanzo, P. Guaragnella e S. De Toma (a cura di), *L'incipit e la tradizione letteraria*, 4, *Il Novecento*, Lecce, Pensa Multimedia, 541–549.
16. Samonà, C. (1986) Elsa Morante e la musica, *Paragone*, 432, 13–20.
17. Sgavichchia, S. (2014) L'alibi della musica nella poesia di Elsa Morante, L. Sorrentino (blog on line) "Poeti da riscoprire", *Elsa Morante*, <https://www.luigiasorrentino.it>, consultato il 4 dicembre 2025.
18. Siti, W. (1994) Elsa Morante nell'opera di Pier Paolo Pasolini, *Studi Novecenteschi*, 21, 47/48, 131–148.
19. Solores, I. (2020) Reflexiones en torno a la semanticidad de la música: *La Pasión degún San Matteo* de J. S. Bach, *Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura*, 8(2), 25–44.

Elisa Martínez Garrido  
ERFITI. Facultad de Filología.  
UCM.

**16 AND 18 OCTOBER 1943 IN ELSA MORANTE'S HISTORY:  
A NOVEL: AN INFERNAL TRAGIC CRESCENDO OF P/  
PASSION**

*Summary*

Morante's novel *La Storia* (1974) is probably not a "true" historical work; however, it is evident that the writer intended to reflect on the tragic lives of innocent people during Europe's agony in the Second World War. The author arrives at conclusions similar to those of non-official historiography, because, through the memory of the victims and the history of the defeated, she attempts to act upon her present and upon the possible future. In this sense, the study of traumatic devastation in Morante's third novel highlights

the narration of the Jewish massacre and their deportation to the *Lager*, mainly presented in section seven of the chapter “1943”, one of the most tragic and mournful parts of the work.

Consequently, the main aim of this article is the analysis of the tragic and emotional construction of this narrative section, dedicated to the deportation of the Roman Jews on 16 and 18 October 1943. This section consists of only eight pages and is subdivided into ten micro-sequences. The empathetic effect of the text is based on the intensive *repetitio* of words belonging to the semantic field of vocal acoustics; throughout the ten thematic micro-sequences, a clear tragic and tonal crescendo develops, referring to Jewish suffering. The obsessive repetition of lexemes such as *voices*, *screams*, *laments*, *groans*, *choirs*, sustained by the narrative diachrony of the entire section, appears like a lament or an oratorio of passion and death.

The crescendo of voices tragically reveals the Jews’ torment and pain on their way to the extermination camps, in clear opposition to the silence of Rome’s Tiburtina railway station and to the indifference of the workers present there. The reflection on the banality of evil is thus introduced in *La Storia*. Elsa Morante activates the emotions of her readers through a rhetorical strategy that transcends mere textual elaboration. The author creates an overwhelming musical rhythm close to the oratorio form, and more specifically to J. S. Bach’s *St Matthew Passion*.

The music cross *La Storia*: songs, lullabies, folk themes fill the life of the main characters. In this sense it is important the reference to the bird *scerzi* along the chapters 1943 and 1947, happy moments for Useppe, when he dialogues with the animals, inside the forest clearing. However in the analysed examples the approach to the musical resonances of the text are of diverse character. If the Mozart’s traces are present in the wood scenes, in the deportation of the jews in the Tiburtina Railway Station seems to resonate in a indirect way the tragic modulations of Bach oratory.

► **Key words:** rhetoric, poetry, music, *crescendo*, Jew’s deportation, *La Storia*, Elsa Morante, Dante, Bach.

Preuzeto: 30. 9. 2025.

Korekcije: 8. 12. 2025.

Prihvaćeno: 15. 12. 2025.