

Résumé

Il poeta e la grazia. Una lettura dei manoscritti della Storia di Elsa Morante.

Il poeta e la grazia propose un itinéraire critique à travers les manuscrits d'Elsa Morante (Rome, 1912-1985), à partir du roman inédit *Senza i conforti della religione* (*Sans les réconforts de la religion*), commencé en 1957 et jamais achevé, jusqu'à *La Storia* (1974). Les archives d'Elsa Morante, conservées à la Bibliothèque nationale de Rome, permettent d'entrer dans l'atelier de l'écrivaine en montrant les processus d'écriture de ses œuvres et le rapport qu'elle entretient avec les sources historiques et littéraires. Grâce à l'étude des papiers autographes on peut reconstruire la genèse de *La Storia* à partir de *Sans les réconforts de la religion*, et identifier les étapes qui l'ont progressivement éloignée de ce premier projet de roman. Les réécritures, les remaniements et les impasses qui pointent le processus de composition permettent, en outre, d'observer de près les dispositifs narratifs de *La Storia*. En ressort l'importance du personnage de Davide Segre : son échec existentiel permet à Elsa Morante de dénoncer le « scandale qui dure depuis dix mille ans » et lui suggère le titre définitif du roman, *La Storia*. Le volume est accompagné par quelques-uns des péri-textes éditoriaux que l'écrivaine rédigea pour le lancement du roman et pour la préface de l'édition américaine (1977) : il s'agit de textes qui, dans une large mesure, sont inédits et nous offrent l'opportunité de relire à travers les mots de l'auteure même cet ouvrage célèbre qui, à l'occasion de sa publication, fit l'objet d'un vif débat.

BIT&S

7

BIT&S

Biblioteca Italiana Testi e Studi

La collana presenta testi e studi, frutto di rigore filologico e di accurati approfondimenti sul versante storico-letterario. L'ambito di indagine copre l'intero arco della tradizione italiana: i testi spaziano dal Duecento al Novecento, riguardano classici e opere da valorizzare, testi in latino e in volgare, pertinenti a diversi generi (dalla poesia al romanzo, al teatro, all'epistolografia), accogliendo in serie autonome anche edizioni complete di singoli autori.

Le edizioni critiche e i saggi sono resi disponibili attraverso tre diversi canali: l'edizione cartacea, pubblicata dalle Edizioni di Storia e Letteratura; il formato digitale e l'edizione on line, entrambi liberamente consultabili nel sito www.bitesonline.it.

Tutti i volumi della collana sono sottoposti a *peer review*

Comitato Scientifico

Giancarlo Alfano, Marco Berisso, Maurizio Campanelli, Andrea Canova, Roberta Cella, Francesca Ferrario, Maurizio Fiorilla, Giorgio Forni, Paola Italia, Giulia Raboni, Raffaele Ruggiero, Emilio Russo, Franco Tomasi, Andrea Torre, Massimiliano Tortora.

Redazione

Claudia Bonsi, Lorenzo Geri, Valeria Guarna.

Monica Zanardo

Il poeta e la grazia

*Una lettura dei manoscritti della Storia
di Elsa Morante*



ROMA 2017

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

Prima edizione: ottobre 2017

ISBN 978-88-9359-112-6
eISBN 978-88-9359-113-3

In copertina: dal manoscritto della *Storia*, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma,
Fondo Vittorio Emanuele 1618/1.3, c. 24r.

*Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Italia*



© 2017 BIT&S – Biblioteca Italiana Testi e Studi
Edizioni di Storia e Letteratura

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA
00165 Roma - via delle Fornaci, 38
Tel. 06.39.67.03.07 - Fax 06.39.67.12.50
e-mail: redazione@storiaeletteratura.it
www.storiaeletteratura.it

INDICE DEL VOLUME

Avvertenze	9
Introduzione	11
I. «LAVORO E GRAZIA: ECCO UNA COPPIA DAVVERO INVIDIABILE».	
ELSA MORANTE E I SUOI MANOSCRITTI	17
1. L'Archivio Morante alla BNCR	17
1.1. Breve storia del Fondo Morante	17
1.2. Metodi e mezzi	19
2. Come lavorava Elsa Morante	23
2.1. Dal canovaccio al dattiloscritto.....	23
2.2. Elementi macroscopici.....	29
2.3. Per una fenomenologia delle varianti.....	35
2.4. Il <i>verso</i> delle carte e i piatti dei quaderni.....	39
2.5. Prima della stampa: bozze e paratesti	42
3. «Tutto l'inventare è ricordare». Elsa Morante e le sue fonti ..	44
3.1. Dal manoscritto alla biblioteca: andata e ritorno.....	46
3.2. Postille e tracce di lettura: come "leggeva" Elsa Morante	58
II. «ELSA STA COMPLETANDO IL SUO LIBRO».	
INTORNO A <i>SENZA I CONFORTI DELLA RELIGIONE</i>	63
1. Un'idea di <i>Senza i conforti della religione</i>	63
1.1. La trama	63
1.2. I personaggi.....	73
2. Dal racconto alle riscritture del romanzo	79
2.1. I manoscritti.....	79
2.2. Il racconto: 1957-1959.....	81
2.3. La prima forma del romanzo: 1959-1962.....	82

2.4. La fase di stallo: 1962-1963	84
2.5. Il rimaneggiamento del testo	86
3. Una stazione anfibia: <i>Tutto uno scherzo</i>	88
3.1. T.U.S.: gli <i>Album1-4</i>	88
3.2. Questioni cronologiche	92
3.3. Intorno a <i>La Storia</i> : più redazioni sulla scrivania.....	96
3.4. Da <i>Senza i conforti della religione</i> a <i>La Storia</i>	102
3.5. Dentro <i>La Storia</i> : 1971-1974.....	109
III. «L'UTOPIA È IL MOTORE DEL MONDO».	
DAVIDE SEGRE.....	113
1. Il discorso all'osteria	113
1.1. Il discorso all'osteria: la stratificazione dei materiali....	119
1.2. L'era atomica	123
1.3. La tirata antiborghese.....	128
1.4. L'anarchia di Davide, la Comune Anarchica.....	141
1.5. Davide e la sua famiglia	145
1.6. Una «giornata di gala».....	152
1.7. Davide e Santina	157
2. La parentesi operaia	160
2.1. La stratificazione dei materiali.....	160
2.2. Verso la «paralisi dell'infelicità»	163
3. Le poesie di Davide	173
3.1. L'appendice inedita	174
3.2. La tenzone poetica tra Usepe e Davide.....	195
4. Il delirio di Davide: l'Ordalia.....	201
4.1. Il proposito di riscrittura.....	202
4.2. Temi e interpretazione	204
IV. «ECCOVI DUNQUE LA STORIA».	
CRONISTORIE, TITOLI, AUTOCOMMENTI.....	209
1. Le cronistorie.....	209
1.1. Giudizi critici e ruolo nell'economia del romanzo	209
1.2. <i>Iter</i> manoscritto e dattiloscritto	210
2. Storia di un titolo	215
2.1. <i>Tutto uno scherzo</i>	217
2.2. <i>Il grande male</i>	220
2.3. <i>La Storia</i>	224
3. Paratesti e autocommenti.....	225
3.1. La quarta di copertina.....	225
3.2. Il lancio editoriale.....	236
3.3. La prefazione all'edizione americana.....	238

APPENDICI

1. Siglario del <i>corpus</i> manoscritto e dattiloscritto	247
2. La biblioteca della <i>Storia</i>	251
3. Le poesie di Davide Segre	259
4. Descrizione del <i>corpus</i> manoscritto e dattiloscritto.....	267
4.1. Il fondo Vittorio Emanuele (V.E.)	267
4.2. Il fondo Archivi, Raccolte e Carteggi (A.R.C.)	280
Bibliografia	287
Indice dei nomi	301

AVVERTENZE

Alcuni capitoli di questo volume sono stati parzialmente anticipati, sotto diversa forma, in volume e in rivista:

- Una presentazione generale dei manoscritti e delle loro ricadute critiche è stata pubblicata con il titolo *Appunti sui manoscritti della “Storia” di Elsa Morante (con appendice di inediti)* su «Filologia e Critica» (n. 3, 2012);
- Il capitolo I.2 (*Come lavorava Elsa Morante*) è stato parzialmente edito nel contributo dal titolo *La scrittura “modulare” di Elsa Morante*, apparso su «Autografo» (n. 57, 2017);
- Il capitolo I.3 («*Tutto l’inventare è ricordare*». *Elsa Morante e le sue fonti*) è stato anticipato su «Strumenti Critici» (n. 2, 2015) con il titolo *Nella biblioteca della Storia di Elsa Morante* e nel volume miscelaneo (a cura di E. Palandri e H. Serkowska) *Le fonti in Elsa Morante* (Venezia, Edizioni Ca’ Foscari, 2015) con il titolo *La biblioteca della Storia attraverso lo studio dei manoscritti: alcuni esempi di utilizzo delle fonti*;
- Il capitolo III («*L’utopia è il motore del mondo*». *Davide Segre*) è stato in parte presentato al Congresso ADI del 2013 («I cantieri dell’Italianistica», Roma) e pubblicato negli Atti omonimi (a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri, F. Tomasi, 2014) con il titolo *Davide Segre nelle carte manoscritte della Storia di Elsa Morante*;
- Il capitolo III.3 (*Le poesie di Davide*) è stato anticipato in «Cuadernos de Filología Italiana» (n. 20, 2013) con il titolo *Le poesie di Davide Segre: un’appendice inedita a La Storia*; la trascrizione delle poesie inedite (qui in *Appendice 3, Le poesie di Davide Segre*) si trova nel sopracitato articolo per «Filologia e Critica»;
- Il capitolo IV.3 (*Paratesti e autocommenti*) riprende e rielabora un contributo accolto nel catalogo della mostra «*Santi, Sultani e Gran Capitani in Camera mia*». *Inediti e ritrovati dall’archivio di Elsa Morante* (a cura di G. Zagra, Roma, BNCR, 2012) e un saggio apparso nel volume che raccoglie gli interventi presentati al Seminario di studi organizzato contestualmente alla mostra (“*Nacqui nell’ora amara del meriggio*”. *Scritti per Elsa Morante nel centenario della nascita*, a cura di G. Zagra e E. Cardinale, Roma, BNCR, 2013), rispettivamente con il titolo “*Un atto di accusa, e una preghiera*”. *Un autocommento a La Storia* e “*Per amore degli uomini, e a gloria di Dio*”: *autocommenti a La Storia*;

- Altri articoli e contributi intersecano in varia misura questo libro: *Tangenze micro e macroscopiche tra “La Storia” di Elsa Morante e “L’Idiota” di Dostoevskij* (pubblicato nella miscellanea “La Storia” di Elsa Morante, a cura di S. Sgavichia, Pisa, ETS, 2012), *Strategie narrative e comunicative nella Storia di Elsa Morante* (apparso nel numero monografico di «Studium» – a. 108 (2012), n. 6 – *Elsa Morante nel centenario della nascita*, a cura di G. Leonelli), e *Roma: 1941-1947. Nel cuore della Storia* (pubblicato nel numero monografico di «Mosaico Italiano» “*In rotta su itinerari stupendi*”: *i luoghi nei romanzi di Elsa Morante*, a cura di C. Oliva, 2015).

Questo libro riprende parte della tesi di dottorato su *I manoscritti per la stesura di “La Storia” di Elsa Morante* che ho discusso nel 2014 a conclusione del corso di Dottorato di Ricerca in *Filologia, Linguistica e Letteratura* presso l’Università di Roma *La Sapienza*, sotto la direzione della Professoressa Sonia Gentili.

Tanto la Tesi di Dottorato quanto gli articoli già editi sono stati rivisti, corretti, ricontestualizzati e ampiamente rimaneggiati. Tutto il resto è inedito.

Nel volume si fa riferimento a materiali autografi manoscritti e dattiloscritti conservati presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma utilizzando delle sigle, e non la collocazione archivistica: per il *Siglarlo* si veda *infra* l’*Appendice 1* (*Siglarlo del corpus manoscritto e dattiloscritto*). In alcuni casi vengono citati alcuni volumi appartenuti alla personale biblioteca di Elsa Morante, e ora conservati alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma: di tali volumi viene indicata la collocazione archivistica (F. MOR.).

Ringrazio Carlo Cecchi e Daniele Morante, eredi dei manoscritti di Elsa Morante, per aver messo disposizione degli studiosi le carte della scrittrice, e Giuliana Zagra, che ha promosso e valorizzato l’archivio morantiano tracciando solide direzioni di ricerca; ringrazio, inoltre, il Direttore Andrea De Pasquale e il personale della Sala Manoscritti e Rari della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma per la pazienza, la disponibilità e la professionalità con cui hanno agevolato il mio lavoro di ricerca. Ringrazio Sonia Gentili, che mi ha seguita nella redazione della tesi di Dottorato da cui è tratto *Il poeta e la grazia*, e Marco Bardini, per i preziosi suggerimenti e gli impagabili consigli. Un ringraziamento particolarmente sentito va a Paola Italia, che ha seguito il mio percorso di formazione e ricerca promuovendo sempre con fiducia i miei studi. Ringrazio, inoltre, tutti coloro che hanno concretamente contribuito (con suggerimenti, aiuti, revisioni e incoraggiamenti) alla realizzazione di questo libro: Claudia Bonsi, Renzo Bragantini, Giulia Cacciatore, Mario Caricchio, Alberto Casadei, Eleonora Cardinale, Silvia Ceracchini, Roberto Cerati, Christian Del Vento, Paolo Falzone, Francesca Ferrario, Leonardo Lattarulo, Giacomo Magrini, Michela Monferrini, Cecilia Oliva, Filippo Riniolo, Emilio Russo, Valentina Saraceni, Massimiliano Tortora, Francesco Venturi. Ringrazio, infine, la redazione di BIT&S per avermi dato l’opportunità di pubblicare questo libro nella loro collana, e per averne seguito con pazienza e attenzione la lavorazione.

INTRODUZIONE

Quando nel 1974 Elsa Morante pubblicò *La Storia* un intenso dibattito imperversò per mesi sulle pagine di quotidiani, riviste e rotocalchi. Tra sostenitori entusiasti e duri detrattori, vi presero parte letterati, critici, lettori comuni, con un minimo comun denominatore: i toni accesi ed estremi del giudizio. Elsa Morante restò ai margini delle polemiche, invitando gli interessati a cercare le chiavi interpretative direttamente nelle sue opere. L'ostinato silenzio nel quale si trincerò era in parte dettato dalla convinzione che il suo messaggio fosse a tal punto attuale da risultare in controtendenza rispetto al panorama contemporaneo, e di conseguenza refrattario a un'immediata comprensione; lo scrisse esplicitamente nel 1971 (mentre lavorava alla *Storia*), nella *Nota introduttiva* per la ristampa del *Mondo salvato dai ragazzini*: «la poesia di Elsa Morante è, ovviamente, di una terribile attualità. Però, grazie al cielo, l'attualità di libri come questo non si presta ad essere consumata all'istante come merce. Secondo l'autrice medesima, i suoi veri lettori saranno quelli che, oggi, non sanno ancora leggere».¹ In modo più esplicito, in una bozza inedita della presentazione della *Storia*, mostrò di aver intuito in anticipo l'accoglienza problematica che il romanzo avrebbe ricevuto: «Questo libro potrà essere inteso da tutti, fuorché dai letterati».² La percezione della propria asimmetria rispetto ai contemporanei la indusse a scegliere come destinatari d'elezione i lettori del futuro; ecco perché, ad oltre quarant'anni dalla pubblicazione del romanzo e trenta dalla morte dell'autrice, ci sentiamo oggi chiamati in causa, muniti della necessaria distanza critica e, soprattutto, con il sostegno di uno strumento straordinario: i manoscritti dei romanzi morantiani, con il corredo di note e appunti di cui sono costellati.

Con *Il poeta e la grazia* intendo proporre una lettura della *Storia* alla luce dello studio dei manoscritti che ne testimoniano la gestazione e la stesura: gesto critico implicitamente autorizzato dall'intenzione autoriale di donare i propri autografi

¹ Ora in Bardini, *Morante Elsa. Italiana*, pp. 689-693: p. 691.

² *Paratesti*, c. 2.

alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. La sfida da cui nasce questo lavoro è quella di servirsi dei manoscritti come di un piano prospettico privilegiato attraverso il quale osservare *La Storia* con l'aiuto delle parole dell'autrice stessa, in un dialogo costante tra le piste interpretative lanciate dagli autografi e il testo del romanzo edito. Non si tratta di dare voce a "un'altra *Storia*", che si affianchi o si sovrapponga al testo licenziato dall'autrice, bensì di interrogare un Archivio che sembrerebbe quasi essere intenzionalmente pensato per i posteri: Elsa Morante vi dissemina indicazioni ermeneutiche e chiavi nascoste, a volte indirizzando il filologo con impagabile didascalismo, altre volte depistandolo e confondendolo. Gli scavi filologici, dunque, come guida alla lettura, che induca e corrobori esiti critici e interpretativi.

Lo studio filologico e l'analisi critica sono strutturati in quattro sezioni, che si fanno eco tra loro nella costruzione di un percorso interpretativo omogeneo, inteso a far emergere il valore etico e morale, prima che estetico, attribuito da Elsa Morante alla scrittura: il Poeta (che tale l'autrice soleva definirsi) deve infatti «attraversare la prova della realtà e dell'angoscia, fino alla limpidezza della parola che lo libera, e libera anche il mondo dai suoi mostri irreali».³

La prima sezione si concentra sul laboratorio di Elsa Morante e sul suo metodo di lavoro, con particolare attenzione agli aspetti filologici di interesse per *La Storia*. Ne emerge un approccio alla letteratura severo e intransigente, volto a contrastare, con la grazia della scrittura, la *pesanteur* dell'esistenza.⁴ Si tratta di un metodo di lavoro che Elsa Morante individua nella produzione pittorica di Bice Brichetto:

Lavoro e grazia: ecco una coppia davvero invidiabile, e che raramente si concede alla frequentazione dei mortali nostri contemporanei. Ma per quei felici (pochissimi), che si degna di frequentare, essa è capace perfino di miracoli. Per esempio, nella compagnia di questa coppia beata, si può ancora oggi dipingere un quadro col sistema usato da Bice Brichetto, e cioè: disporsi davanti a una tela bianca, coi sette colori naturali della scala e le loro combinazioni; e là umilmente, disperatamente, cercare di tradurre in linguaggio reale visibile quanto il mondo dei sensi offre alla vista; finché la materia comune e superficiale della tela non si trasformi nella intimità preziosa, tenera e parlante della vita unica e indivisibile.⁵

³ *Il poeta di tutta la vita* (1957), ora in *Pro o contro la bomba atomica*, pp. 33-39: pp. 38-39.

⁴ Sull'opposizione tra *grâce* e *pesanteur* in Elsa Morante, si veda la *Prefazione* di Cesare Garboli, in *Pro o contro la bomba atomica*, pp. XI-XXVII.

⁵ *Brichetto*, p. 726 (prefazione per il catalogo della mostra di Bice Brichetto, Galleria S. Croce di Firenze, 16-30 gennaio 1965).

Sfogliando gli autografi morantiani è possibile percepire la presenza di questa coppia «invidiabile» e «beata» (lavoro e grazia), che guida la penna della scrittrice, dai primi brogliacci alle bozze di stampa. Anche Elsa Morante tratteggia i suoi romanzi «coi sette colori naturali della scala, e le loro combinazioni»: la modularità della scrittura (o gioco combinatorio) si rispecchia tanto in un continuo riciclo auto-intertestuale, quanto nel rapporto spregiudicato con le proprie fonti (filosofiche, narrative, storiche, poetiche, musicali, cinematografiche, o artistiche). I manoscritti morantiani esibiscono il processo della creazione letteraria, alimentato dal colloquio costante con i volumi postillati della biblioteca personale della scrittrice, a sua volta acquisita dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Nelle scritture private raccolte sotto il titolo *Diario 1938* (ovvero, le *Lettere ad Antonio*), una giovane Elsa Morante osserva che «tutto l'inventare è ricordare»: ricordare un'intuizione o un sogno; ma, per estensione, ricordare – e tradurre in narrazione – la propria vita, le opere lette, i film visti, la musica ascoltata, privilegiando la verità psicologica rispetto alla realtà evenemenziale. Per *La Storia*, in particolare, la mole di riferimenti si fa vertiginosa, in funzione di un romanzo volutamente «di piglio epico»⁶ e colossale: un gesto poetico in cui documento e *fiction* si mescolano in modo indissolubile.

La seconda sezione è dedicata a *Senza i conforti della religione*, un romanzo incompiuto rimasto tra le carte della scrittrice, ma vero e proprio preludio alla *Storia*. Annunciato a più riprese a partire dal 1957, nel corso degli anni Sessanta Elsa Morante ne promette continuamente la pubblicazione. Critici e lettori sapevano che «Elsa sta[va] completando il suo libro»,⁷ ma non ne porterà mai a termine la stesura, e di *Senza i conforti della religione* non ci rimane che un disordinato e confuso intrico di carte sciolte. Sono numerosi i motivi che possono aver portato all'abbandono del progetto narrativo (questioni personali, il mutato contesto socio-culturale, difficoltà elaborative). Un dato certo, però, è che esso non rimase del tutto improduttivo: la linfa vitale di *Senza i conforti della religione* alimenterà la produzione morantiana successiva, dal *Mondo salvato dai ragazzini* ad *Aracoeli*.

Lo studio dei manoscritti, in particolare, mostra che le dinamiche di riscrittura, rifacimento e rifiuto intersecano in modo significativo la nascita e l'elaborazione della *Storia*. Se le dichiarazioni di Elsa Morante sull'identità dei due romanzi e sulle tempistiche di elaborazione sono ambigue – per non dire contraddittorie e a tratti mistificanti – gli autografi ci suggeriscono una verità complementare: *La Storia* è certamente un romanzo «pensato e scritto in tre anni» (come recita la quarta di copertina della prima edizione), ma esso eredita, tuttavia, personaggi, temi ed episodi di *Senza i conforti della religione*, iniziato oltre quindici anni prima: il libro che

⁶ Siciliano, *La guerra di Elsa*, p. 21.

⁷ Massari, *La sua patria è l'isola di Arturo*, p. 95.

Elsa Morante «sta completando» nel 1960 non vedrà la luce che nel 1974, con una fisionomia nettamente diversa.

La terza sezione del libro ha per protagonista Davide Segre: personaggio controverso e dibattuto, il giovane (unico intellettuale colto, ebreo, borghese, e anarchico non-violento del romanzo) è oggetto di un corposo ripensamento interno all'elaborazione manoscritta della *Storia*. Nella partitura della narrazione, Davide assume un peso progressivamente maggiore fino a diventare il controcanto cupo alla festosa melodia di Useppe; è un personaggio in cui sono evidenti proiezioni autoriali, che ne giustificano in parte le difficoltà elaborative. Nella *Nota* alla ristampa del *Mondo salvato dai ragazzini* (1971), infatti, Elsa Morante scrive di sé:

Attualmente vive sola a Roma. A chi le domandi il suo ideale politico, risponde che è un'anarchia, dalla quale si escluda ogni forma di potere e di violenza. Essa non ignora naturalmente che si tratta di un'utopia, ma è convinta, d'altra parte, che l'utopia è il motore del mondo e la sola, reale giustificazione della Storia.⁸

Anche per Davide Segre «l'utopia è il motore del mondo», ma proprio nello sforzo volontaristico di trovare una giustificazione razionale all'utopia di una felicità impossibile si tematizza l'incapacità di trovare una «giustificazione della Storia», e si consuma il suo fallimento esistenziale. Davide, scrittore mancato, è il poeta saturnino, non sorretto dalla grazia e irrimediabilmente condannato alla tristezza degli «Infelici Molti».

La quarta e ultima sezione prende avvio e slancio proprio dal mutato peso specifico che Davide assume nell'economia della *Storia*: la ridefinizione del personaggio si ripercuote, infatti, sull'insieme del romanzo, e comporta una serie di cambiamenti che ne modificano la fisionomia. Le cronistorie che aprono i vari capitoli narrativi si irrobustiscono, e il titolo (originariamente *Tutto uno scherzo*, poi *Il grande male*) approda all'opzione definitiva: *La Storia*. Lo slancio del romanzo si fa universale, e le vicende dei suoi protagonisti diventano il campione particolare di un assoluto esistenziale:

Col presente libro, io nata in un punto di orrore definitivo (ossia nel nostro Secolo Ventesimo), ho voluto lasciare una testimonianza documentata della mia esperienza diretta, la Seconda Guerra Mondiale, esponendola come un campione estremo e sanguinoso dell'intero corpo storico millenario. Eccovi dunque la Storia, così come è stata fatta e come noi stessi abbiamo contribuito a farla.⁹

⁸ Ora in Bardini, *Morante Elsa. Italiana*, pp. 689-693: p. 693.

⁹ *Cronologia*, p. LXXXIV.

Sono queste le parole con cui Elsa Morante presenta il romanzo nella prefazione all'edizione americana (1977). *La Storia* vorrebbe riscattare l'Irrealtà del XX secolo attraverso l'Arte e la Poesia, unici antidoti al «drago dell'irrealtà»: è il passaggio festoso di Usepepe, è la possibilità di incontrare la grazia anche nella più totale degradazione. «Un libro scritto è sempre un segnale allegro, e non importa se la sua storia risulta, inevitabilmente, triste. È il secolo che è tale»:¹⁰ in queste parole (tratte dai materiali – in buona parte inediti – per i paratesti della *Storia*) trova spazio la presa di distanza dell'autrice da un secolo di cui è tragicamente figlia. Come già ammonivano i Felici Pochi del *Mondo salvato dai ragazzini*: «La vostra guerra non è la nostra. Noi siamo per l'allegria / e la grazia, ossia / la felicità».¹¹ Solo i piccoli, protagonisti del romanzo, testimoniano l'allegria e la grazia della poesia; gli altri (i grandi della *Storia*) restano ancorati al loro secolo: «Essi appartengono al secolo Ventesimo / ma io arrivo a tutti i secoli»¹², scriveva Elsa Morante traducendo liberamente alcuni versi di Marina Cvetáeva.

Dichiaratamente antifascista, refrattaria a prese di posizione ideologiche, ostile ai dotti e ai savi sordi alla verità, Elsa Morante risponde al «drago dell'irrealtà» opponendovi la vitalità creativa della Poesia: «la vita, nella sua realtà, sta tutta e soltanto dall'altra parte».¹³ Il compito dello scrittore che, nel vocabolario dell'autrice, «vuol dire prima di tutto, fra l'altro, poeta»,¹⁴ è dunque quello di «rispecchiare nel proprio linguaggio la limpidezza della verità», a dispetto delle incomprensioni di quei critici che «non riconoscono (perché nascosto, come il segreto stesso della vita) quello che (oggi, in ispecie), è il lavoro più difficile, o la grazia più rara»:¹⁵ testimoniare, attraverso la poesia, la realtà e l'integrità della coscienza.

¹⁰ *Paratesti*, c. 1.

¹¹ *Il mondo salvato*, p. 135.

¹² *ScartiA*, c. 23.

¹³ *Cronologia*, p. LXXXIV.

¹⁴ *Pro o contro la bomba atomica*, p. 97.

¹⁵ *Sul Romanzo*, in *Pro o contro la bomba atomica*, pp. 41-73: pp. 56-57.

«LAVORO E GRAZIA: ECCO UNA COPPIA DAVVERO INVIDIABILE»

ELSA MORANTE E I SUOI MANOSCRITTI

1. *L'Archivio Morante alla BNCR.*1.1. *Breve storia del Fondo Morante.*

Elsa Morante lasciò in eredità i suoi manoscritti a Carlo Cecchi, Daniele Morante, Tonino Ricchezza e Lucia Mansi esprimendo il desiderio che le proprie carte venissero affidate, per loro tramite, alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (BNCR). Già all'inizio del 1970, infatti, fu contattata su iniziativa di Emidio Cerulli, allora direttore della BNCR, nell'ambito di una più ampia campagna di acquisizione di archivi novecenteschi, destinata a nutrire le collezioni della Biblioteca, allora in fase di trasferimento verso la nuova sede di Castro Pretorio.¹

Sebbene i primi autografi morantiani siano stati acquisiti dalla BNCR nel 1989, la loro schedatura e catalogazione non iniziò che nel 1993. La prima notizia viene data da Giuliana Zagra,² ed è seguita da una più dettagliata presentazione nelle pagine di «BVE Quaderni» che rende conto della consistenza del fondo e dei criteri di schedatura.³ Questa prima *tranche* dell'Archivio, collocata nel fondo Vittorio Emanuele (V.E.) include le carte dei quattro romanzi di Elsa Morante e del *Mondo salvato dai ragazzini*.

L'informazione passò, tuttavia, pressoché inosservata, e nonostante l'accessibilità delle carte va a Marco Bardini il merito di averne offerto un primo studio organico⁴ con il corposo volume *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, che entra nel vivo dei manoscritti di *Menzogna e sortilegio* e *L'isola di Arturo* utilizzan-

¹ Cfr. Cardinale, *Il direttore scrive agli scrittori*, in particolare le pp. 219, 224 e 227.

² Zagra, *Il fondo Morante della BNCR*.

³ Zagra, *I manoscritti di Elsa Morante alla BNCR* e Breccia Fratadocchi, *Criteri di schedatura*.

⁴ Già nel 1996, invero, Alba Andreini fa riferimento ai manoscritti per *L'isola di Arturo* nella redazione del capitolo dedicato al romanzo del 1957 per la *Letteratura italiana* diretta da Alberto Asor Rosa (cfr. Andreini, *L'isola di Arturo*). Il primo esempio di utilizzo diffuso dei manoscritti di Elsa Morante [= E. M.] è costituito, tuttavia, dal saggio di Bardini.

doli come strumenti critici per l'intelligenza dei due romanzi.⁵ La monografia di Bardini rimane un punto di riferimento imprescindibile, a livello metodologico, per l'approccio ai manoscritti di Elsa Morante, dimostrando le consistenti ricadute critiche e interpretative di scavi filologici condotti con rigore e l'opportunità di una ricostruzione genetica dei romanzi morantiani. Risale al 2003, inoltre, il volume *Leggere Elsa Morante* di Concetta D'Angeli, che raccoglie una serie di studi condotti negli anni precedenti e in buona parte basati sui manoscritti di *Aracoeli* e sullo studio dei *Cahiers* di Simone Weil postillati dalla Morante.⁶

Sostanzialmente, fatto salvo il caso di Marco Bardini e Concetta D'Angeli, le potenzialità del Fondo Morante continuarono a restare ignote a buona parte degli studiosi almeno fino al 2006,⁷ quando Giuliana Zagra e Simonetta Buttò portarono l'attenzione sui manoscritti di Elsa Morante organizzando alla BNCR la mostra «Le stanze di Elsa». Il Catalogo della mostra⁸ offre un'attenta ricognizione delle carte morantiane, individuando i nodi filologici principali e tracciando solide direzioni di ricerca. Da allora il panorama critico ha iniziato a riassetarsi, grazie alla disponibilità degli eredi Carlo Cecchi e Daniele Morante e per merito soprattutto della dedizione di Giuliana Zagra, a tutti gli effetti un'apripista degli affondi filologici su Elsa Morante.

A seguito della mostra del 2006 la BNCR ha acquisito parte dei volumi della biblioteca morantiana e una seconda *tranche* dell'archivio (collocata nel fondo Archivi, Raccolte e Carteggi: A.R.C.) che include le carte di *Alibi* e sostanziosi apporti inediti, tra cui il romanzo incompiuto *Senza i conforti della religione* e materiali afferenti a vario titolo alle collaborazioni di Elsa Morante con il mondo cinematografico.⁹ Nel 2012, in occasione del centenario della nascita di Elsa Morante, la BNCR ha esposto questi manoscritti nella mostra «Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia», corredata anch'essa di un Catalogo¹⁰ e accompagnata da un seminario di studi sulle carte della scrittrice.¹¹ Queste due occasioni hanno portato alla luce un nuovo capitolo della critica morantiana, maturato in anni di silenziosi e attenti studi filologici, conquistando ai manoscritti un posto d'onore nel panorama delle ricerche su Elsa Morante.

Una terza donazione, risalente al 2013, ha avuto per oggetto il materiale epistolare raccolto da Daniele Morante, inclusi numerosi documenti, ad oggi ancora

⁵ Bardini, *Morante Elsa. Italiana*.

⁶ D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*.

⁷ Salvo rare eccezioni, quali Cives, *Appunti sul paratesto del manoscritto*.

⁸ *Le stanze di Elsa (Catalogo)*.

⁹ Questi ultimi studiati e pubblicati in Bardini, *Morante e il cinema*.

¹⁰ *Santi, Sultani e Gran Capitani (Catalogo)*.

¹¹ I contributi del seminario sono raccolti in *Scritti per Elsa Morante*.

inediti, che non sono stati inclusi nel volume *Lamata* (2012). Nel 2015 Carlo Cecchi ha donato infine alla BNCR un'ulteriore (corposa) parte dei volumi della personale biblioteca di Elsa Morante, cui si è aggiunta la discografia, nonché parte dell'arredo originario dello studio della scrittrice. Consapevole che per completezza, accentrato e potenzialità critiche l'Archivio morantiano costituisce un patrimonio culturale di indubbio pregio, Andrea De Pasquale, direttore della BNCR, ha voluto valorizzarlo dedicando alla scrittrice e ai suoi manoscritti *La stanza di Elsa*: un'esposizione permanente ideata e curata da Giuliana Zagra, e allestita all'interno del museo della Biblioteca *Spazi900*, dove è stato ricostruito l'ambiente di lavoro di Elsa Morante con gli arredi originali del suo studio (ivi inclusi alcuni quadri di Bill Morrow).

1.2. *Metodi e mezzi.*

Elsa Morante era solita controllare e verificare in modo maniacale i propri scritti, sorvegliando scrupolosamente ogni passaggio: ne dà testimonianza la cura con cui vengono corrette le bozze di stampa (attestate nell'Archivio Morante) e l'attenzione riservata anche a elementi apparentemente marginali del testo: spaziature, maiuscole, ecc. Lo conferma anche la consultazione della corrispondenza tra l'autrice e l'editore Einaudi, oltre agli scambi epistolari con il suo agente letterario Erich Linder: le raccomandazioni di Elsa Morante sono frequentissime, mentre eventuali refusi sono oggetto di severi rimproveri, rendendo la sua pignoleria per la correzione delle bozze addirittura proverbiale.¹²

A monte di questa cura per la forma in cui le sue opere circolavano, v'è un approccio alla scrittura serio e severo, con inesausti rifacimenti che possono occupare anche più pagine per la stesura di una singola frase (magari successivamente espunta nella versione definitiva) al fine di raggiungere il più perfetto equilibrio tra significante e significato, e di saggiare le risposdenze musicali del periodo. A livello macroscopico, tale attitudine corrisponde al proliferare di progetti narrativi intrapresi e poi abbandonati, rimescolati, ripensati, riadattati. Nulla di quanto edito da Elsa Morante è casuale: struttura, messaggio e lingua sono altamente studiati, e la volontà d'autore è certa, determinata e incontestabile. Tale premessa incoraggia il ricorso ai metodi della filologia d'autore per lo studio del *corpus* morantiano.¹³ L'Archivio Morante presenta, inoltre, una peculiarità che sfida il filologo: sfogliando le carte si ha l'immediata impressione di un Archivio esplicitamente pensato per i posteri, ricco di precise indicazioni autoriali sulle stratificazioni compositive,

¹² Cfr. Bardini, *Morante Elsa. Italiana*, pp. 80-82 e Cadioli, *Le diverse pagine*, pp. 137-138.

¹³ Per un inquadramento della disciplina (evoluzione storica, problemi posti, modalità e limiti di applicazione) rimando a Italia-Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*.

sulla collocazione dei materiali, sulle intenzioni comunicative delle opere. Se l'abitudine di conservare i propri scritti, anche quelli rifiutati, è da collegare alla prassi morantiana di ripensare progetti pregressi in funzione di realizzazioni diverse (ricontestualizzando nuclei concettuali e tematici nell'ambito di nuove coordinate), si ha parallelamente l'impressione che in alcuni casi la scrittrice si sia premurata di indirizzare gli studiosi (o a volte depistarli) fornendo loro indicazioni su come gestire le sue carte. Accanto a una volontà d'autore, dunque, (che corrisponde alla *princeps* dell'opera) nel caso di Elsa Morante emergerebbe anche una *intenzione d'archivio* volta alla conservazione e allo studio postumo dei suoi manoscritti. L'autrice, infatti, fu contattata già all'inizio del 1970 per sondare la sua disponibilità a donare i propri manoscritti alla BNCR: in occasione del trasferimento della Biblioteca verso la nuova sede del Castro Pretorio, Emidio Cerulli, allora Direttore, avviò una campagna di acquisizione di epistolari e manoscritti del Novecento; guardando in particolare all'esempio francese, prese contatto con i principali esponenti della letteratura contemporanea, per garantire alla BNCR una mole consistente di fondi novecenteschi.¹⁴ Non possiamo escludere che la consapevolezza della futura destinazione delle proprie carte alla BNCR abbia indotto Elsa Morante a organizzare e riassetare il suo archivio, veicolando tramite i propri autografi una sorta di immagine postuma del proprio lavoro e della propria figura autoriale, attraverso un processo di dissimulazione di alcuni documenti e, parallelamente, attraverso la disseminazione di chiavi di lettura intenzionalmente esibite.

Gli scavi d'archivio permettono di mettere in luce l'incongruenza tra alcune dichiarazioni dell'autrice e una verità diversa (o complementare) raccontata dalle carte. In altre parole, le carte autografe permettono di studiare l'intenzionale costruzione di un'autobiografia letteraria controllata e parzialmente manipolata:¹⁵ si pensi alle vicende che interessano gli scritti giovanili (ad esempio la pubblicazione dello *Scialle andaluso*, che supera e cancella la prova d'esordio del *Gioco segreto*), ma si pensi soprattutto alla dispersione di molti testi "preistorici" e, come vedremo, all'ambiguità di alcune dichiarazioni autoriali sulla scrittura e riscrittura dei romanzi. Questo processo di auto-promozione e – a tratti – di mistificazione è particolarmente produttivo a seguito della notorietà conseguita con la vittoria del Premio Strega per *L'isola di Arturo* e si accompagna «a un intenso bilancio del proprio lavoro letterario, una sorta di revisione globale della produzione retrospet-

¹⁴ Cfr. Cardinale, *Il direttore scrive agli scrittori*, in particolare le pp. 219, 224 e 227.

¹⁵ Ricordiamo il noto ed eclatante esempio delle false dichiarazioni dell'autrice sulla sua data di nascita: cfr. in merito l'auto-presentazione per Accrocca, *Ritratti su misura*, dove la data di nascita è posticipata per sottolineare la "precocità" della scrittrice. La scheda è riportata e commentata in Bardini, *Morante Elsa. Italiana*, pp. 563-564 e 711-712.

tiva che fa da complemento al suo ritratto di scrittrice».¹⁶ Elsa Morante, inoltre, manipola la propria immagine pubblica anche «attraverso un'accorta gestione delle informazioni personali poste negli apparati editoriali e peritestuali dei suoi libri» per «costruire una sorta di “autobiografia esistenziale” che accompagna i lettori verso una ‘apertura chiarificante’ delle sue opere».¹⁷

Quanto alle modalità di approccio, la vastità dei materiali e il carattere pionieristico di questi studi portano a escludere, per il momento, l'ipotesi di un'edizione critico-genetica o di trascrizioni dettagliate che rendano conto in modo minuzioso del susseguirsi di singole varianti. Questo libro si pone come obiettivo una ricognizione preliminare sui manoscritti della *Storia*, ovvero la collazione, la datazione e il riordino del *dossier* genetico del romanzo, che apra eventualmente la strada a un'edizione completa dello stesso. Sono tuttavia convinta che sia sicuramente auspicabile, in futuro, l'applicazione dei ritrovati informatici allo studio di queste carte, essendo l'edizione digitale l'unico strumento in grado di fornire all'utente la possibilità di seguire e cogliere i mutamenti macroscopici e le intersezioni tra progetti narrativi, assieme a una rappresentazione delle carte morantiane coerente con la formalizzazione intrinsecamente ipertestuale delle stesse.¹⁸

Criteri di trascrizione. Come abbiamo visto, questo studio ha per oggetto gli aspetti macroscopici e macrotestuali, e non la rappresentazione minuziosa di tutti i singoli dettagli delle carte (correzioni, ripensamenti, rifacimenti).

Per poter meglio apprezzare questi movimenti macroscopici non sono previsti apparati critici o di segni diacritici volti a rendere conto di cassature, mende, inserzioni interlineari, ecc. Eventuali correzioni di rilievo critico e tematico verranno indicate ed esplicitate a suo luogo, come pure l'individuazione di campagne correttive avvenute in momenti cronologici distinti, o l'utilizzo di penne diverse.

Tale opzione sacrifica in parte la puntuale rappresentazione della diacronia scrittoria, a favore di una più agevole leggibilità del testo; non si tratta di una scelta rinunciataria, ma dell'intenzionale volontà di isolare dei punti fermi nel contesto di

¹⁶ Zagra, *Ritratto della scrittrice*, p. 10.

¹⁷ Bardini, *Esporsi al pubblico*, p. 8, n. 8; cfr. pure Bardini, *Morante Elsa. Italiana*, cap. 5, pp. 555-616.

¹⁸ Della stessa opinione Claude Cazalé Bérard che rileva l'opportunità di un'edizione digitale dei manoscritti morantiani e, segnatamente, di *Senza i conforti della religione*, dal momento che «un supporto elettronico dalla capacità di memorizzazione potenzialmente illimitata consentirebbe di registrare, trattare ed interrogare in modo pressoché esaustivo tutti i segni e testimoni testuali necessari per ricostruire il lavoro *in fieri* nelle successive stesure e quindi fornire una testimonianza autentica del processo creativo e dell'evolversi dell'intenzione autoriale» (Cazalé Bérard, *Il romanzo impossibile*, p. 77).

un processo variantistico che è, a livello microscopico, insistito e articolato, spesso ai limiti della ridondanza.

Le trascrizioni riprodotte nelle prossime pagine presentano tutte, salvo indicazione contraria, l'ultima lezione ricostruibile del testo. In caso di varianti alternative, viene messa a testo la lezione soprascritta, che nella prassi scrittoria di Elsa Morante è nella maggior parte dei casi quella poi promossa a testo. Qualora fosse di rilievo critico la lezione di base, successivamente oggetto di varianti evolutive, la precisazione avviene nel presentare il frammento autografo trascritto.

Nelle trascrizioni si incontreranno in più luoghi parentesi quadre. Esse sono sempre d'autore, e accolgono quasi sempre varianti alternative (soprattutto se interessano termini apposti in interlinea) o, qualora in rigo, indicano normalmente intenzione di cassatura, per quanto meno decisa del frego a penna.¹⁹ Trattandosi di una prassi, tuttavia, non sistematica, ho stabilito di riprodurre dette parentesi quadre nella trascrizione del testo. In altri casi – e segnatamente nel *verso* delle carte – l'autrice inserisce tra parentesi quadre auto-commenti, promemoria, indicazioni bibliografiche e altri materiali eterogenei di carattere non narrativo: anche in questo caso, la trascrizione conserva le parentesi quadre d'autore.

Elsa Morante nelle carte manoscritte utilizza la sottolineatura con finalità diverse. Nel testo narrativo essa indica la corsivazione o, qualora sottolineatura ondulata o tratteggiata, evidenzia aspetti da rivedere o dubbi da verificare. Negli appunti a margine del testo la sottolineatura indica meramente enfasi o, nel caso di riferimenti bibliografici, il titolo dell'opera citata. Nella trascrizione ho mantenuto sempre la sottolineatura continua degli autografi, senza scioglierla con il *corsivo*, e ho riprodotto le sottolineature ondulate o tratteggiate attraverso il sottolineato tratteggiato.

Ho corretto gli errori solo in caso di evidenti *lapsus calami*, conservando però errori nello *spelling* di nomi (ad esempio Erwin *Leizer* per *Leiser*) o di titoli di opere, indicando la forma corretta in nota. Ho corretto, inoltre, eventuali errori di concordanza (di genere, di numero, ecc.) sopraggiunti a seguito di varianti che interessano segmenti testuali prossimi.

L'utilizzo delle maiuscole non è sempre coerente nel testo manoscritto, soprattutto nel caso di nuclei testuali oggetto di correzioni molteplici. Ho normalizzato sistematicamente le maiuscole dei nomi propri e a seguito del punto fermo, mentre ho mantenuto la forma del testo originale negli altri casi.

Ho mantenuto l'utilizzo asistematico delle virgolette e delle parentesi, ad esempio la presenza frequente, soprattutto negli appunti marginali, di virgolette e di parentesi (tonde o quadre) aperte e non chiuse.

¹⁹ Bardini, *Morante Elsa. Italiana*, p. 8.

Non si fornisce indicazione degli a-capo riga meramente grafici. L'a-capo semantico (quasi sempre chiaramente individuato nei manoscritti e dattiloscritti attraverso uno spazio grafico prima dell'inizio di paragrafo, o attraverso un rientro del testo) viene indicato con la sbarretta verticale (|) per le trascrizioni riprodotte in corpo del testo, mentre viene riprodotto andando a capo nelle trascrizioni riportate a blocchetto. In caso di porzioni di testo versificate, l'a-capo è indicato con la sbarretta obliqua (/). Il passaggio alla carta successiva viene indicato con la doppia sbarretta verticale (||).

La numerazione autografa viene segnalata in *corsivo* e solo se rilevante per il riordino diacronico degli interventi d'autore sul testo; essa è tuttavia precisata nella descrizione dettagliata del *corpus* che si trova in *Appendice 4*. Altri elementi filologicamente rilevanti (come l'utilizzo di penne diverse, le aggiunte marginali, o i segni di richiamo) sono eventualmente segnalati in nota o nella descrizione del frammento che viene citato. Per agevolare la lettura del testo, i materiali oggetto di analisi sono nominati con una sigla "parlante", che richiami la tipologia di supporto: il *Siglarlo* è riportato in *Appendice*.²⁰

2. Come lavorava Elsa Morante.

2.1. Dal canovaccio al dattiloscritto.

All'effettiva stesura manoscritta di un testo Elsa Morante fa precedere una lunga fase non documentata – o scarsamente attestata – nell'Archivio. La zona sommersa di ideazione del canovaccio è talvolta testimoniata da appunti o ritagli, a volte vergati di getto nelle carte appartenenti ad altri romanzi, altre volte affidati a supporti più volatili (pagine di agendine, il retro di cartine argentate di sigarette, fogli sciolti), ma più spesso non viene conservata dall'autrice.

Generalmente nel momento in cui approda al quaderno ciascun segmento testuale presuppone già i successivi sviluppi, e il progetto del romanzo è chiaramente presente alla scrittrice.

Questo è vero in modo particolare per *La Storia*, fatto salvo, come vedremo, il legame con *Senza i conforti della religione*. Altri romanzi, invece, come *Menzogna e sortilegio* o *Aracoeli*, presentano stesure dissimili tra loro. Quanto al primo romanzo, la discontinuità è legata all'interruzione della stesura negli anni della guerra.²¹ Le redazioni di *Aracoeli* sono invece molteplici: le datazioni autografe del romanzo collocano la prima redazione nel settembre del 1975, la seconda nel febbraio del

²⁰ Cfr. *infra* *Appendice 1 (Siglarlo del corpus manoscritto e dattiloscritto)*.

²¹ Per una disamina del rapporto tra la prima e la seconda stesura del romanzo, e di entrambe con l'abbozzo originario *Vita di mia nonna*, cfr. Palli Baroni, *Sulle tracce di Menzogna e sortilegio*.

1977 e un ulteriore rifacimento nell'ottobre del 1980.²² Tra la prima e la seconda redazione ha luogo il viaggio in Andalusia per visitare El Almendral, che spinge Morante a ripensare quanto già scritto. Resta tuttavia vero che, nell'omogeneità delle varie redazioni, non si ha mai l'impressione di trovarsi di fronte a un lavoro *in fieri*, bensì a un sistema le cui coordinate sono già chiaramente stabilite.

Se non sono attestati piani generali delle opere preliminari alla stesura delle stesse, sono conservate alcune scalette che, in corso d'opera, precisano il susseguirsi degli eventi, assieme a *note* più approfondite, come ad esempio embrionali stesure di descrizioni o dialoghi.²³ Talvolta le scalette sono molto precise, e anticipano lo svolgimento di episodi singoli. Una delle più approfondite riguarda il finale del romanzo:

Seguito – da qui fino alla fine –
 Vanno a casa.
 Sonno di Usepe (piccoli lamenti)
 Mattina Ida esce. Avverte la portinaia (all'ultimo ha deciso di non chiudere l'uscio)
 Telefona dalla scuola. Nessuna risposta.
 Corre a casa. Lamento di Bella attraverso l'uscio
 Corpo di Usepe nell'ingresso
 (è vestito. Forse voleva uscire?)
 Lo porta sul letto. Lei e Bella aspettano il sorriso
 Il sorriso appare invece sulla bocca di Ida impazzita
 Sui giornali:
Titolo Madre impazzita presso il corpo del figlioletto
 ultima frase Si è reso necessario abbattere la bestia
 (Al colpo Ida ha trasalito
 Il colpo che ha abbattuto Bella è forse l'ultimo stimolo a cui Ida ha reagito
 Da allora è rimasta sempre col suo sorriso
 (stato catatonico)
 Ha vissuto ancora parecchi anni. (Rapida descrizione di qualche compagna nel manicomio?) Ma in realtà questi anni per lei sono passati come un attimo (essa era fuori del tempo). In realtà essa è morta insieme col suo adorato bambino
 Appendice
 Dal Quaderno di poesie di Davide Segre.²⁴

²² Cives, *Elsa Morante "Senza i conforti della religione"*, p. 60.

²³ Una scrittrice, dunque, à *programmation scénarique*: «Il y a des écrivains qui ne peuvent travailler qu'avec un canevas précis selon le principe d'une écriture "à programmation scénarique" ("écriture à programme") qui anticipe sur la textualisation en lui assurant le guidage d'un plan initial» (Biasi, *Génétique des textes*, pp. 74-75).

²⁴ *QuadXVI*, c. 46v.

Queste scalette sono una testimonianza preziosa del metodo di lavoro di Elsa Morante, dal momento che ci confermano quanto saldamente l'autrice dominasse l'architettura del suo romanzo. Quando un segmento testuale viene depositato nelle pagine dei quaderni manoscritti, esso mette a fuoco un'idea già definita dall'autrice. Chiaramente la programmazione dello scenario può andare incontro a successive modifiche, con conseguenti correzioni retroattive, riscritture, o rifacimenti: è proprio in questi movimenti macroscopici che si nascondono le più feconde chiavi interpretative.

La prima stesura del testo è sempre manoscritta, e avviene su quaderni (per *La Storia*: quattro Album – *Album1-4* – e tredici quaderni – *QuadI-XVI*),²⁵ sulle cui pagine viene apposta una numerazione autografa progressiva solo sul *recto*; il supporto utilizzato costituisce di per sé un indizio per il filologo (è il caso, come vedremo, di *Senza i conforti della religione*),²⁶ dal momento che:

Nel corso degli anni i quaderni variano per tipologia e sempre legano le loro caratteristiche esterne al romanzo per il quale sono stati adoperati. Tanto questo legame tra l'opera e il manufatto su cui si sviluppa è rilevante nell'archivio morantiano, che [...] il manufatto stesso diventa strumento prezioso per interpretare le fasi di scrittura, precisare le datazioni, individuare gli innesti di un romanzo sull'altro.²⁷

Le modalità di stesura dei romanzi ci vengono descritte dall'autrice stessa, che dichiara: «scrivo sempre a mano, e procedo molto lentamente, e solo quando il periodo mi è venuto ben chiuso e calettato e le parole sono quelle che devono essere e non altre suggerite dalla fretta, solo allora passo ad altro periodo. E lo stesso faccio con i capitoli».²⁸ I manoscritti confermano questa prassi scrittoria: nel vergare il testo del romanzo Elsa Morante procede per brevi nuclei, depositati unicamente sul *recto* delle carte; questi mini-nuclei sono composti di poche frasi, sulle quali procede con un lavoro di affinamento e perfezionamento quasi maniacale, nel susseguirsi di varie stesure che interagiscono tra loro, fino a giungere ad un testo stabile. Ciascuna riscrittura contiene un gran numero di correzioni interlineari, e viene riquadrata e cassata con fregghi verticali una volta rifatta e nuovamente corretta, in un susseguirsi di stesure e cancellature che può investire anche più pagine per poche frasi.

²⁵ Per l'apparente incongruenza della numerazione I-XVI per i tredici Quaderni, cfr. *infra* § II.3.1 (T.U.S.: *gli Album1-4*).

²⁶ Cfr. *infra* § II.3.2 (*Questioni cronologiche*).

²⁷ Zagra, *Appunti sul laboratorio di scrittura di Elsa Morante*, p. 7.

²⁸ Monelli, *Elsa Morante*, p. 118.

Riportiamo, a campione, un esempio tratto dal celebre episodio in cui Ida e Ueseppe, inseguendo Celeste Di Segni attraverso le vie di Roma, si ritrovano alla Stazione Tiburtina, dove stazionano i carri bestiame nei quali sono rinchiusi gli ebrei rastrellati dal Ghetto di Roma il 16 ottobre del 1943. Avvicinandosi alla stazione, Ida percepisce un brusio, che si rivelerà essere il coro lamentoso degli ebrei catturati: «Verso la carreggiata obliqua di accesso ai binari, il suono aumentò di volume. Non era, come Ida s'era già indotta a credere, il grido degli animali ammuccati nei trasporti, che a volte s'udiva echeggiare in questa zona».²⁹

L'elaborazione manoscritta della frase, nel settimo quaderno manoscritto (*QuadVII*, c. 28r) è intensa e articolata. In prima istanza, Elsa Morante scrive «Superata la breve massicciata d'accesso il suono aumentò di volume», ma cassa con frego verticale la frase e la scrive in altra forma: «Il suono aumentò di volume all'inizio di una rampa obliqua, che serviva per l'accesso degli autocarri alla zona di manovra». Ricorretto “manovra” in “smistamento”, e cassata la seconda parte della frase, che riformula in rigo in «rampa obliqua, adibita all'accesso degli autocarri», Elsa Morante riquadra queste prime forme e le cancella con frego verticale. Seguono tre ulteriori riformulazioni, la cui lezione – al netto di correzioni immediate in rigo, qui non segnalate – è:

- 1) «Attraverso la massicciata verso l'interno, il suono aumentò di volume. Là incominciava una rampa obliqua, per l'accesso degli autocarri alle zone di smistamento e di manovra, più in basso. Quella era la direzione del suono, e Ida seguì la sua traccia invisibile. Non era, come lei poteva credere all'inizio»;
- 2) «Di là dalla massicciata del piazzale d'accesso, verso la rampa obliqua per il passaggio degli autocarri, il suono aumentò di volume. Non era»;
- 3) «Attraverso la massicciata del piazzale d'accesso, il suono aumentò di volume. Non era, come Ida aveva potuto credere all'i».

Questi rifacimenti di un unico nucleo testuale (che, come possiamo osservare, sono spesso lasciati in sospenso) vengono interamente riquadrati con pennarello rosso, e cassati con freghi verticali e diagonali, per essere riscritti di seguito in una forma già prossima alla definitiva.

Un numero variabile di questi mini-nuclei costituisce poi un blocco narrativo maggiore, ricavato dall'autrice accostando le ultime forme di tali frammenti di un singolo episodio, che trascrive al termine del lavoro di rielaborazione micro-testuale. Su questo blocco narrativo intervengono fasi correttive ulteriori, a volte molto stratificate e individuabili per l'utilizzo di penne di diversi colori, che corrispondono talvolta a una riscrittura pressoché integrale. Nel caso in cui il processo di riscrittura investa un numero eccessivo di carte, esse vengono tagliate, strappate o

²⁹ *La Storia*, p. 243.

estratte dall'autrice, che le conservava separatamente (originariamente in cartelline apposite, attualmente in faldoni contenenti gli Scarti manoscritti e dattiloscritti – *ScartiA-C*): è il caso, per *La Storia*, della cena con Nino, Asso, e il sedicente Carlo Vivaldi (*alias* Davide Segre) nello stanzone di Pietralata, o delle diverse redazioni dell'*incipit* del romanzo. Sarebbero, infatti, almeno sei le riscritture dell'*incipit* della *Storia*, prima dell'approdo al dattiloscritto. Secondo la ricostruzione di Alba Andreini³⁰ le prime due forme, inizialmente vergate nel primo degli *Album* manoscritti, vengono tagliate dall'autrice e conservate tra gli scarti (rispettivamente: *ScartiA*, cc. 98-100 e *ScartiA*, cc. 101-103); la terza e la quarta forma si possono leggere in *Album1* (cc. 2 e 3) che, a seguito dell'estrapolazione delle prime carte, risulta acefalo; la quinta versione si ha, invece, in *QuadI* (dove l'autrice riscrive interamente *Album1*, rifiutato) e sarà la base per la sesta riscrittura, dattiloscritta.

Tanto la prassi di tagliare alcune carte dei quaderni manoscritti, quanto l'abitudine di marcare in modo netto (generalmente con pennarello rosso) le porzioni di testo superate da riscritture successive, sono da ricondursi, con buone probabilità, alla necessità di rendere leggibili le carte in funzione del passaggio alla trascrizione dattiloscritta, limitando almeno in parte la frammentazione e dispersione della stesura manoscritta, facilitando così il processo di revisione complessiva del testo.

Una campagna correttoria successiva, infatti, (e talvolta plurime campagne) viene condotta prima del passaggio al dattiloscritto (*Datt1-2*), che coincide, secondo le dichiarazioni autoriali, con il completamento di un capitolo: «insiste sullo stesso capitolo finché non la soddisfi, la prima stesura è già abbastanza curata perché non ha l'abitudine di buttare giù le frasi come le vengono, ma le elabora dentro a lungo. Quando supera lo scoglio e un episodio, un capitolo, le sembrano riusciti, lo copia a macchina, da sola».³¹ La consultazione dell'Archivio suggerisce tuttavia che la copiatura a macchina – quantomeno nel caso della *Storia* – avvenisse soltanto a romanzo ultimato, ovvero dopo la revisione complessiva. Spinge verso questa ipotesi l'assenza di copie dattiloscritte per *Senza i conforti della religione*, romanzo incompleto, ma del quale pure esistono dei capitoli conclusi;³² per *La Storia*, inoltre, la lezione di base del dattiloscritto – anche nel caso di carte dattiloscritte successivamente scartate e superate da ulteriori rifacimenti – ripropone l'ultima lezione dei quaderni manoscritti, inclusiva di tutte le correzioni apposte in fase di revisione.

³⁰ Cfr. Andreini, *Nel laboratorio della Storia*, a cui rimando per la descrizione e trascrizione delle carte in questione.

³¹ Massari, *L'isola di Elsa*, p. 15.

³² Cfr. in merito anche Marco Bardini, che descrivendo le carte di *Senza i conforti della religione* rileva che «la totale assenza di carte dattiloscritte è il segnale attendibile, nella prassi di E. M., che il racconto, nella sua elaborazione, non è mai giunto, compositivamente, a quella che lei definiva la seconda stesura» (Bardini, *Morante e il cinema*, p. 197, n. 2).

Nel caso della *Storia*, infatti, la copia dattiloscritta (battuta a macchina solo sul *recto* delle carte) rappresenta per Elsa Morante una trascrizione in pulito pensata già per la destinazione editoriale: non soltanto le varianti tra l'ultima lezione del manoscritto e la copia dattiloscritta sono – qualora presenti – minime ma, e soprattutto, il testo dattiloscritto si discosta raramente, e in misura solo marginale, dal testo definitivo a stampa. Lo statuto non provvisorio del dattiloscritto è confermato dall'abitudine di produrre la copiatura a macchina in molteplici copie (quattro per *La Storia*), proprio in quanto finalizzata alla revisione ultima per la consegna all'editore: le eventuali correzioni manoscritte sul dattiloscritto, infatti, vengono riportate in ciascuna delle copie, come non è infrequente trovare nei margini la riscrittura manoscritta di porzioni di testo poco perspicue perché interessate da numerose correzioni.

Lo statuto pressoché definitivo del dattiloscritto rende particolarmente significativi gli eventuali rifacimenti dattiloscritti: essi si configurano come risposte a modifiche effettuate in altri luoghi del testo o come ripensamenti successivi, permettendo di individuare le diverse forme progressivamente assunte dal romanzo. Talvolta un rifacimento che interessi una porzione di testo già dattiloscritta viene ribattuto direttamente a macchina, e questo avviene quando i cambiamenti apportati non sono di particolare rilievo: in questo caso, la riscrittura risponde spesso a un'esigenza di più agevole leggibilità. Qualora, invece, la porzione di testo sia oggetto di modifiche più sostanziali, si procede a un'ulteriore stesura manoscritta su altro supporto che non sia il quaderno sui cui è vergato il testo di base, come ad esempio altri quaderni – *AlbumD* –, agendine – *AgA-B, Rubr.* –, oppure fogli A3 ripiegati a fascicolo, e fogli sciolti (ora conservati in *ScartiA*).

La presenza tra gli Scarti di numerosi rifacimenti dattiloscritti di un episodio è chiaro indice di una difficoltà di elaborazione e di ripensamenti relativi all'episodio stesso o, meglio, di una rimodulazione della programmazione dello scenario: per la *Storia*, come vedremo, è il caso del discorso di Davide all'osteria, i cui rifacimenti (tanto manoscritti quanto dattiloscritti) occupano buona parte dei faldoni che raccolgono gli scarti.³³ La numerazione autografa dattiloscritta, sempre apposta dall'autrice, facilita l'individuazione di aggiunte successive, con serie numeriche che facciano seguire al numero arabo lettere dell'alfabeto o numeri romani.

Si può inoltre osservare che talvolta anche parti dapprima scartate vengono successivamente reintegrate: anche dopo il passaggio al dattiloscritto, il supporto manoscritto che lo ha preceduto non perde la propria vitalità.³⁴ Elsa Morante vi ritorna, recupera porzioni di testo prima cassate, o ripercorre gli appunti depositati

³³ Cfr. *infra* § III.1.1 (*Il discorso all'osteria: la stratificazione dei materiali*).

³⁴ Ad esempio, in uno dei quaderni manoscritti l'autrice si ripropone di rivedere le «correzioni a matita segnate sul dattiloscritto prima copia nell'episodio della farina» (*QuadIX*, c. 62v).

a margine del testo contestualmente alla stesura del segmento narrativo in questione, eventualmente lo ricolloca in luoghi diversi. Vedremo quanto questo processo di rilettura e recupero sia significativo per le intersezioni tra *Senza i conforti della religione* e *La Storia*.³⁵ Il manoscritto diventa così un oggetto dinamico, difficilmente collocabile in un momento cronologico preciso perché diacronicamente stratificato, in un movimento di “andata e ritorno” che gli conferisce uno statuto ipertestuale.

La natura magmatica e stratificata del manoscritto è palesata dall'estetica dell'oggetto: le carte sono ricche di segni di richiamo (per *La Storia* troviamo croci, asterischi, punti cerchiati, stelle di David), talvolta di disegni (autoritratti o immagini dei propri gatti in *Menzogna e sortilegio*, mappe dei percorsi dei personaggi o della distribuzione nello stanzone di Pietralata nella *Storia*, ecc.) e soprattutto coloratissime: in ciascun supporto è possibile individuare la presenza di cinque o più penne diverse, spesso pennarelli colorati (rossi, verdi, viola, blu), a conferma della stratificazione diacronica testimoniata dai quaderni.

Il dattiloscritto, ulteriormente rivisto e ricontrollato, e integrato di rifacimenti e aggiunte, per *La Storia* viene raccolto in singole cartelline per ogni capitolo e infine rinumerato a penna dall'autrice immediatamente prima della consegna all'editore, così da sostituire – a una numerazione spesso incongruente a seguito di aggiunte, soppressioni e spostamenti – una numerazione, invece, progressiva. Pertanto, la presenza di carte dattiloscritte che riportino una numerazione autografa *dattiloscritta* già coerente con la numerazione finale indica chiaramente una loro elaborazione tardiva, non anteriore, per *La Storia*, al 1973.

2.2. Elementi macroscopici.

a) *Migrazioni dall'uno all'altro progetto narrativo*. Con una felice immagine, Giuliana Zagra ha paragonato l'approccio di Elsa Morante ai suoi scritti a quello di «un'abile sarta, che tesse, disegna, imbastisce, taglia». ³⁶ Il suggestivo accostamento si attaglia perfettamente alle operazioni di spostamento di materiali tanto all'interno di scritture omogenee, quanto tra progetti narrativi diversi. Se vi sono più casi, nell'arco della sua produzione letteraria, di romanzi annunciati e mai editi, non bisogna credere che gli abbozzi o le stesure parziali di questi testi non abbiano avuto in qualche modo seguito.³⁷

Ricordiamo, ad esempio, il progetto di romanzo *Nerina*, che Elsa Morante annunciava di voler pubblicare assieme alla storia di Arturo in un dittico dal

³⁵ Cfr. *infra* § II.1.2 (*I personaggi*) e § II.3.3 (*Intorno a La Storia: più redazioni sulla scrivania*).

³⁶ Zagra, *Appunti sul laboratorio di scrittura di Elsa Morante*, p. 6.

³⁷ Cfr. Zagra, *Ritratto della scrittrice*.

titolo *Due amori impossibili*. Il romanzo, mai portato a termine, fornirà materiale narrativo per *Lo Scialle andaluso* e per *Donna Amalia*, non senza echi e risonanze su *Alibi*.³⁸ Dei *due amori impossibili* solo quello di Arturo troverà una compiuta narrazione romanzesca; quanto a Nerina, il manoscritto (incompiuto) testimonia la progressiva emancipazione di un filone narrativo a partire da un progetto che, abbandonato, resterà tuttavia produttivo:

L'esame delle carte mostra come il romanzo si sia interrotto proprio nel momento in cui il personaggio di Andreuccio entra in scena, e come la narrazione retrospettiva della sua infanzia e della sua adolescenza si dilati al punto da perdere il legame con la storia principale. Giuditta e Andreuccio si staccano dal contesto narrativo originario dando luogo al lungo racconto de *Lo scialle andaluso*: pochi anni dopo anche il personaggio di Donna Amalia subirà lo stesso destino uscendo dal romanzo per costituire un racconto autonomo.³⁹

Anche l'inedito quaderno di *Narciso*, nel quale pare individuabile un progetto editoriale di silloge poetica anteriore ad *Alibi*, ha poi informato – a distanza di anni – la raccolta per Longanesi, sebbene assumendo sfumature ben diverse nel ripensamento dell'impianto generale e in un diverso movimento di inclusione ed esclusione dei testi.⁴⁰

È noto, inoltre, come il lungo apprendistato pubblicista di Elsa Morante sia diventato terreno fertile per i romanzi successivi, dal momento che alcuni racconti editi in rivista ma mai raccolti in volume offrono lo spunto tematico per personaggi o episodi delle opere maggiori.⁴¹ L'attività di "riciclo" di Elsa Morante è continua: un'idea ritenuta valida e produttiva può essere scartata nell'immediato (in risposta alla nota intransigenza con cui l'autrice viveva la scrittura) ma quasi sempre essa riacquista vitalità in contesti e momenti successivi; persino i tentativi non riusciti di collaborazione con il cinema dialogano con la produzione narrativa come dimostra, con raffronti puntuali, Marco Bardini.⁴²

Quanto alla *Storia*, il suo legame con *Senza i conforti della religione* è un dato acquisito dalla critica: passando attraverso *Il mondo salvato dai ragazzini* il romanzo primigenio fornisce alla *Storia* non soltanto spunti narrativi (come il bombardamento di San Lorenzo), ma anche personaggi (Blitz e i due fratelli Nino e Ueseppe, anti-

³⁸ Cfr. Fontanella, *Nerina, fiore sottile* e Ceracchini, *Alibi*, p. 116.

³⁹ Zagra, *Ritratto della scrittrice*, p. 16.

⁴⁰ Si vedano in merito Ceracchini, *Alibi*, p. 114, Cardinale, *Prime osservazioni sul quaderno di Narciso*, pp. 94-95, Cardinale, *Nuove osservazioni sul quaderno di Narciso*, pp. 26-28.

⁴¹ Per una trattazione più estesa dell'argomento rimando a Porciani, *Lalibi del sogno*.

⁴² Bardini, *Morante e il cinema*, pp. 41-60.

cipando anche la protagonista dell'ultimo romanzo: Aracoeli).⁴³ L'apparentamento dei due romanzi, pur nella indubbia diversità di impianto generale e intenzioni comunicative, è denunciato dalla contiguità fisica delle carte, tale da far supporre con ragionevoli margini di certezza che i quaderni di entrambi i romanzi fossero presenti sulla scrivania di Elsa Morante mentre redigeva *La Storia*. Carte sicuramente afferibili alla *Storia*, per esempio, sono conservate tra i fogli di *Senza i conforti della religione*, che a sua volta nei quaderni del romanzo del '74 viene indicato come «vecchia versione del romanzo».⁴⁴

Tale prassi morantiana spinge dunque a considerare i suoi manoscritti come un *corpus* unico, composto da diverse sezioni che tuttavia intrecciano un reciproco costante dialogo; e impone altresì allo studioso il dovere di individuare corrispondenze e innesti, al fine di inquadrare l'evoluzione diacronica della visione del mondo di Elsa Morante, cogliendo le continuità e tracciandone i percorsi.⁴⁵ Già Marco Bardini ha sottolineato come parte del materiale espunto dall'*Isola di Arturo* confluisca poi in *Addio*:⁴⁶ analogamente, *Senza i conforti della religione* nutrirà, come avremo modo di vedere in seguito, *La Storia*.⁴⁷

b) Instabilità di segmenti narrativi, titoli. Assumendo come prassi il *modus scribendi* descritto nei precedenti paragrafi, le zone del testo oggetto di rifacimenti significativi anche sul piano tematico e narrativo vanno considerate con particolare attenzione. Nella *Storia* ciò avviene raramente, e quasi esclusivamente in funzione dell'approfondimento di Davide e in merito al primo sottocapitolo del romanzo, l'unico che, come vedremo, conosce una duplice redazione.⁴⁸

⁴³ Cives, Elsa Morante "Senza i conforti della religione", Cazalé Bérard, *Il romanzo in-finito*, Zagra, *La genesi della "Storia"*. Cfr. *infra* § II.1 (*Un'idea di Senza i conforti della religione*).

⁴⁴ Zagra, *La genesi della "Storia"*, pp. 132-135. Cfr. *infra* § II.3.3 (*Intorno a La Storia: più redazioni sulla scrivania*).

⁴⁵ Si noti che l'operazione non è oziosa, dal momento che ridimensiona l'opinione diffusa – indotta da una troppo rigida lettura di alcune suggestioni garboliane – che la vita e l'opera di E. M. siano segnate da uno spartiacque collocabile all'altezza degli anni Sessanta. Il ruolo di *Senza i conforti della religione* ammorbidisce questa posizione e rende più fluidi i confini tra le fasi della produzione morantiana, trattandosi di un testo iniziato alla fine degli anni Cinquanta e il cui punto evolutivo finale si colloca nel 1974, a cavallo, cioè, del presunto spartiacque. Numerose ormai le voci a favore della continuità: cfr. in particolare Bardini, *Morante e il cinema*; Bareil, *Ricomposizione e redistribuzione*; Cazalé Bérard, *Il romanzo impossibile*; Zagra, *Ritratto della scrittrice*.

⁴⁶ Bardini, *Morante Elsa. Italiana*, p. 621, n. 10.

⁴⁷ Cfr. *infra* § II.3 (*Una stazione anfibia: Tutto uno scherzo*).

⁴⁸ Cfr. *infra* § II.3.1 (T.U.S.: gli Album1-4).

Quando una porzione di testo diviene oggetto di una serie troppo corposa di rifacimenti, Elsa Morante ha l'abitudine, come abbiamo visto, di rimuovere le pagine del quaderno rifiutate collocandole in apposite cartelline riservate agli Scarti, per non appesantire la leggibilità del manoscritto.⁴⁹ Il materiale presente nelle cartelline degli Scarti è composto prevalentemente da carte tagliate dai quaderni e da materiali dattiloscritti contenenti un numero di refusi (o di modifiche) ritenuto eccessivo dall'autrice (e pertanto riscritti direttamente a macchina), oppure da fogli dattiloscritti superati da un'ulteriore stesura manoscritta o dattiloscritta. I fogli scartati, siano o meno rimossi dal loro contesto originario, sono spesso esplicitamente segnati con indicazioni sul *verso* delle carte, o a margine, o ancora di traverso sopra il testo di base, dove viene appuntato «da rifare» o «rifatto», con eventuale indicazione della sede del rifacimento.

Le riscritture di una porzione di testo non contestuali alla prima stesura dello stesso sono spesso vergate su supporti differenti: a tale scopo sono adibiti quaderni aggiuntivi, agende o gruppi di fogli sciolti, talvolta di fogli A3 ripiegati a quaderno. Nella *Storia* un intero album (*AlbumD*) e un buon numero di fogli sciolti sono dedicati ai rifacimenti del discorso di Davide all'osteria, mentre su agendine o quaderni di piccola dimensione si appuntano notazioni di carattere storico utili come promemoria nel corso della stesura del testo e, successivamente, per la compilazione delle cronistorie (*AgA* e *AgB*). Una rubrica è poi dedicata a promemoria di carattere vario, legati a personaggi, luoghi o episodi (*Rubr.*) in funzione della revisione del dattiloscritto.

Una zona del testo che in tutti i manoscritti di Elsa Morante si dimostra particolarmente instabile è l'*incipit*: si vedano il celebre esempio di Arturo, o il saggio di Alba Andreini sulla *Storia*⁵⁰. Altrettanto noto è il costante dubbio dell'autrice sui titoli: se *Menzogna e sortilegio* viene scelto tra un'intera pagina fittamente costellata di possibilità, costituendo il caso estremo,⁵¹ anche *La Storia* conosce dei precedenti titoli possibili: dal primigenio *Tutto uno scherzo*, passando per *Il grande male*, attestato fino a una fase cronologica tarda della stesura del romanzo.⁵²

c) *Spostamenti, soppressioni o aggiunte all'interno di uno stesso romanzo.* L'abitudine morantiana di lavorare per piccoli nuclei – successivamente agglomerati in segmenti maggiori e infine in episodi che, uniti, costituiscono un capitolo⁵³

⁴⁹ Cfr. *supra* § I.2.1 (*Dal canovaccio al dattiloscritto*).

⁵⁰ Rispettivamente Bardini, *Morante Elsa. Italiana*, pp. 87-105 e Zagra, *Il racconto di due prigionieri*, pp. 29-31 per *L'isola di Arturo*; Andreini, *Nel laboratorio della Storia per La Storia*.

⁵¹ Lattarulo, *La savia Elisa*, p. 88 n. 60 e p. 91.

⁵² Cfr. *infra* § IV.2 (*Storia di un titolo*).

⁵³ Cfr. *supra* § I.2.1 (*Dal canovaccio al dattiloscritto*).

– consente un'agevole individuazione di porzioni narrative a sé stanti, che godono spesso di un'identità autonoma. L'autosufficienza delle varie porzioni di testo favorisce il loro spostamento in zone diverse del romanzo, rendendo il manoscritto una struttura modulare in cui è possibile ricombinare i diversi elementi per il raggiungimento dell'immagine complessiva finale. Descrive la portata di questa forza creativa Pietro Pancrazi, affermando che «con tutta agevolezza [...] questa scrittrice sposta blocchi narrativi che ad altri scrittori richiederebbero una gru».⁵⁴

L'operazione (di spostamento, soppressione o aggiunta) è segnalata in modo esplicito dall'autrice (solitamente nel *verso* delle carte manoscritte, dove viene indicata contestualmente all'episodio da spostare e ribadita nel luogo di destinazione) e trova di prassi effettivo riscontro nella trasposizione dattiloscritta. In altri casi è la correzione apposta alla numerazione dattiloscritta a segnalare la migrazione di una porzione di testo, unitamente alle correzioni manoscritte apportate sul dattiloscritto al fine di un raccordo con il nuovo contesto narrativo.

Accade talvolta che alcuni episodi vengano prelevati dal loro sito originario per confluire in altre zone della narrazione: ad esempio nella *Storia* l'episodio dell'avanguardista Nino che scrive “W STALIN” su un muro nei pressi di Piazza Venezia⁵⁵ viene inizialmente raccontato dallo stesso Nino, che al termine della guerra vanta la bravata con la madre Ida;⁵⁶ successivamente viene riferito da Davide Segre a Santina,⁵⁷ e infine trova la sua collocazione definitiva non più come discorso riferito, bensì come evento descritto nel suo accadere.⁵⁸

Nel caso di “Viva Stalin” l'operazione di spostamento e ricontestualizzazione è tutta interna all'elaborazione manoscritta, e viene fotografata nella trascrizione dattiloscritta.⁵⁹ In altri casi, l'instabilità si protrae anche nelle fasi successive di revisione e, al limite, fino alle bozze di stampa. È il caso, ad esempio, di alcuni degli elementi di soglia, come la citazione dal *Vangelo secondo Luca* in epigrafe al romanzo, o i versi di Marina Cvetáeva in apertura del capitolo1947. La citazione da *Lc*: 10, 21 («...hai nascosto queste cose ai dotti e ai savi, e le hai rivelate ai pic-

⁵⁴ Pancrazi, *Fantasia e sortilegio*, p. 98.

⁵⁵ L'episodio è mutuato da Robert Katz: cfr. *infra* § I.3.1 (*Dal manoscritto alla biblioteca: andata e ritorno*).

⁵⁶ *ScartiA*, c. 137r, nel contesto della *Storia*, p. 401.

⁵⁷ *QuadX*, cc. 13-16, all'altezza della *Storia*, p. 359.

⁵⁸ *La Storia*, pp. 134-135.

⁵⁹ Come indicato da E. M. a suo luogo nei manoscritti. L'intenzione di anticipare l'episodio è segnalata in *Album3*: «[cfr. episodio di W STALIN in seguito] [metterlo qua?] cfr. volumi successivi» (*Album3*, c. 38v) e «Nino la notte, col moschetto? Cfr. (e aggiungere)? | v. pure nota a pag. precedente fronte» (ivi, c. 38v). L'avvenuto spostamento è confermato in *QuadX*: «messo altrove (v. Parte III dattiloscritto)» (*QuadX*, c. 15v).

coli... / ...perché così a te piacque»⁶⁰ nel testo definitivo è in epigrafe al romanzo e segue le parole del sopravvissuto di Hiroscima; in precedenza essa era collocata in apertura della prima cronistoria: inizialmente rivestiva dunque la posizione che avranno, nel testo edito, le *Lettere Siberiane*. Gli spostamenti di cui è oggetto la citazione evangelica fanno sistema con l'instabilità che interessa l'epigrafe tratta dalle poesie di Marina Cvetáeva. L'esplicita intenzione di inserire una citazione della poetessa russa nel proprio romanzo è attestata in *ScartiA*, c. 23: si tratta di un foglio manoscritto formato lettera che contiene diverse prove, con varie penne, di rielaborazione di alcuni suoi versi; la numerazione autografa di questa carta (*126ter*) denuncia che l'epigrafe sia stata in un primo momento pensata per l'apertura del capitolo1942, al quale tale numerazione corrisponde, mentre l'intenzione di spostare l'epigrafe all'altezza del1947 viene esplicitata in fase di revisione: «N.B. citazioni – epigrafi | portare quella del 1942 al 1947 e viceversa».⁶¹

Se l'episodio di “Viva Stalin” e la mobilità delle epigrafi costituiscono un esempio di come la composizione attraverso nuclei narrativi omogenei permette di spostare agevolmente episodi in luoghi diversi del romanzo, questo procedimento di scrittura “modulare” è favorevole altresì alle aggiunte di porzioni narrative anche molto lunghe, o di particolare rilevanza interpretativa. L'incontro di Ida con Vilma al termine della guerra,⁶² ad esempio, non compare nei quaderni manoscritti e, infatti, nel dattiloscritto si configura come aggiunta successiva.⁶³ In questo come in altri casi analoghi la numerazione autografa apposta dall'autrice alle carte manoscritte e dattiloscritte ci fornisce un valido aiuto nella ricostruzione delle dinamiche di taglio, spostamento e incremento: le correzioni nella numerazione, o la presenza di indicazioni quali *Ibis*, *1ter*, ecc. (che caratterizzano segnatamente le cronistorie)⁶⁴ sono un esplicito indizio per ricostruire la stratificazione diacronica dei materiali.

Che l'aggiunta dell'episodio avvenga in una fase di elaborazione tarda è confermato da un appunto depositato dall'autrice nella rubrica che utilizzò per la revisione del dattiloscritto finale: «VILMA | Nel corso del libro mettere il suo ultimo incontro con Ida. (ved. pag. 697 manoscritto) e anche (forse) mio incontro con lei che nutre i gatti | È muta. Solo i gatti papiscono le sue voci di muta, (animalesche)».⁶⁵ Con altra

⁶⁰ *La Storia*, p. 1.

⁶¹ *Rubr.*, c. 29.

⁶² *La Storia*, pp. 479-481.

⁶³ Si veda *Datt1.VII*, cc. 578-582. L'inserimento dell'episodio avviene contestualmente a una corposa serie di rielaborazioni relative al personaggio di Davide, dal momento che una prima stesura manoscritta è conservata in *AlbumD* cc. 47-51, dove inframezza delle riscritture del discorso di Davide all'osteria e della sua parentesi operaia: cfr. *infra* § III.2 (*La parentesi operaia*).

⁶⁴ cfr. *infra* § IV.1.2 (*Iter manoscritto e dattiloscritto*).

⁶⁵ *Rubr.*, c. 175r.

penna Elsa Morante aggiunge: «o meglio: | diventa muta. Ida la incontra, muta, nel periodo successivo al rastrellamento – ma prima della sua ultima andata al Ghetto». Segue l'indicazione, a matita, del capitolo di destinazione: «metterlo al finale del 1946» e, con altra penna, la precisazione delle pagine «a pag. 352-53? oppure 428».⁶⁶ Il personaggio di Vilma assume maggior peso, con evidenza, a stesura manoscritta ultimata: nel primo quaderno manoscritto le notizie sul destino degli ebrei vengono recepite da Ida da anonime donnette del Ghetto, e non sono attribuite alla gattara Vilma. L'intenzione di dare maggiore spazio a Vilma è segnalata nel *verso* delle carte, verosimilmente in fase di revisione,⁶⁷ e dialoga con *16 ottobre 1943* di Debenedetti.

I procedimenti di aggiunta e incremento costituiscono la modalità scrittoria più diffusa nell'elaborazione della *Storia*. Tra i casi più eclatanti testimoniati dai manoscritti anticipo almeno due esempi, sui quali mi diffonderò dettagliatamente in seguito: l'inserzione dell'*excursus* sull'infanzia calabrese di Ida⁶⁸ e il progressivo ampliamento del discorso di Davide all'osteria.⁶⁹ Si noti, tuttavia, che movimenti tanto macroscopici sono rari (e pertanto vieppiù significativi) all'interno di una redazione omogenea dei romanzi. Va rilevato, inoltre, che una peculiarità della *Storia* rispetto agli altri manoscritti consiste nell'assenza di espunzioni di rilievo, mentre gli auto-ammonimenti che costellano i manoscritti dei primi due romanzi consistono spesso in esortazioni ad alleggerire e sfrondare il testo.

2.3. Per una fenomenologia delle varianti.

Come abbiamo visto, un aspetto significativo del *modus scribendi* morantiano è costituito dal fatto che le primissime stesure sono pressoché stabili a livello tematico e narrativo: il processo correttorio riguarda principalmente elementi sintattici e lessicali, mentre raramente si incontra un'instabilità consistente degli aspetti narrativi e tematici.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Un primo riferimento si ha in merito all'affermazione che «fra loro le capitava pure d'incontrare qualche donnetta più cialtriera che, forse incoraggiata dai suoi occhi semiti, s'intratteneva a bassa voce con lei» (*QuadI*, c. 67r) all'altezza della quale con un asterisco E. M. segnala, a c. 66v «Wilma»; alla pagina successiva sono segnate a margine le funeste visioni sul destino degli ebrei, con l'indicazione di riscriverle dal momento che «queste notizie gliele darà l'ebrea Wilma (Vilma) [cfr. ultima visita di Ida al Ghetto]» (ivi, c. 67v).

⁶⁸ Cfr. *infra* § II.3 (*Una stazione anfibia*: Tutto uno scherzo). Non senza conseguenti revisioni retroattive. Ad esempio: «*N.B. Tutta questa parte del 1° e 2° segreto, toglierla di qui. Il 1° è già detto altrove. E il secondo, riportarlo, abbreviato, altrove (v. pag. 41 fronte)» «questo 1, 2, 3 dei segreti in fila è troppo. Dividerli nel corso precedente o seguente della storia!» (*Album1*, c. 52v).

⁶⁹ Cfr. *infra* § III.1 (*Il discorso all'osteria*).

Ne dà un saggio Alba Andreini studiando l'*incipit* della *Storia*: dopo aver individuato almeno sei diverse versioni dell'attacco del romanzo (ciascuna con numerose correzioni interne) rileva che:

È il primissimo incipit a stare agli altri come il seme sta all'albero e al progressivo espandersi della sua chioma. Nella compiutezza del breve testo originario non c'è quantitativamente, a fermarsi agli spunti narrativi, meno di quanto risieda negli incipit successivi, come la loro differenza di dimensione potrebbe far credere.⁷⁰

Si deve a questa peculiarità della scrittura morantiana la diffusa percezione, sfogliando i suoi manoscritti, di rileggere continuamente la trascrizione delle stesse frasi e dei medesimi episodi. La scrittura di Elsa Morante si costruisce attraverso scarti minimali e approssimazioni graduali all'idea esatta ricercata in una frase o in un episodio. Nello scrupoloso puntiglio con cui viene calibrata la narrazione, ciascun elemento è ponderato, verificato e soppesato saggiandone le risonanze ravvicinate e le risposdenze degli echi nel contesto più esteso.

Per tale motivo, se le stesure intermedie poco differiscono l'una dall'altra, i due estremi dell'elaborazione (il punto di partenza e il punto di arrivo) manifestano la loro alterità: la stesura parte da un'immagine già chiara all'autrice, ma che subisce una progressiva messa a fuoco fino ad individuare la prospettiva più adatta alla sua valorizzazione. Tale percorso non avviene attraverso balzi improvvisi o repentini cambi di rotta, bensì procedendo lentamente, in un'apparente immobilità o circolarità dei significanti.

Possiamo citare un esempio tratto dal discorso di Davide all'osteria di Testaccio. Parlando della propria famiglia, Davide critica il comportamento della propria sorella, suscitando la curiosità di uno degli avventri, che gli chiede se la ragazza sia carina:

«...Sì...» rispose Davide, interdetto, dopo un istante, «è *belina*...» E, in questa risposta, attraverso la sua voce imbronciata emerse involontario un compiacimento fraterno in cui tutte le sue durezza precedenti si scioglievano; mentre un vapore colorato gli fluiva nelle iridi, per subito rifluirne indietro, senza rimedio. Si trovava sospeso, a un tratto, in uno stato di fanciullezza vaneggiante, che lo trastullava con la sua consolazione impossibile, come rincorresse una nube: «...però, è stupida...» aggiunse, col tono di certi fratelli quindicenni che, per pudore, fanno mostra di canzonare.⁷¹

⁷⁰ Andreini, *Nel laboratorio della Storia*, p. 23.

⁷¹ *La Storia*, p. 582.

Prima di giungere alla versione definitiva di questa breve porzione di testo, Elsa Morante la riscrive e riformula in ben otto pagine manoscritte⁷² (seguite poi da ulteriori riassetamenti dattiloscritti). La prima lezione, al netto delle numerose cassature immediate, era:

«Sì», rispose Davide, «è carina...» E in tale sospensione si corrugò mentre che lentamente, e involontariamente, scioglieva la durezza del viso e ringiovaniva con l'accento di un ragazzo di quattordici anni che, argomentando sulla sorella bambina, per pudore maschera il proprio compiacimento fraterno sotto le canzonature trastullato da una consolazione impossibile: «...però stupida».⁷³

Sono già presenti nella prima forma del testo l'immagine dell' «involontario compiacimento fraterno» e della «durezza che si scioglie» nell'affermare che la sorellina è una bella ragazza, assieme alla «consolazione impossibile» (ovvero l'involontario uso del tempo verbale presente per parlare della sorella, morta in un campo di concentramento),⁷⁴ e al tono «canzonatorio» dettato dal «pudore».

Nella stesura della singola frase la progressiva messa a fuoco avviene, a livello microscopico, attraverso due movimenti variantistici: da una parte una continua alternanza tra due, massimo tre, termini interscambiabili, dall'altra una sorta di vertigine sinonimica.

Il primo movimento consiste nella «tendenza, che si registra di frequente, a iterare [...] ripetutamente, e poi cancellare, talora per innumerevoli volte, la stessa frase o un lembo di essa o un semplice termine, prima di salvarli».⁷⁵ Tra le riscritture dell'esempio che abbiamo preso in esame il passaggio dall'avverbio «involontariamente» al sintagma «emerse involontario un compiacimento» passa attraverso la ripetizione e cassatura di «involontariamente» per ben tredici volte, «involontario» per dieci volte e «involontaria» (*duplicità*) per sette volte.

Il secondo, opposto, movimento consiste nella «presenza di varianti adiafore, che può includere in alternativa anche più di un lemma, messo di solito fra parentesi quadre»;⁷⁶ contestualmente alla scrittura Elsa Morante include un campionario di alternative, riservandosi di trasegliere successivamente la più appropriata. Spesso l'indecisione si protrae per più stesure successive, con frequenti ritorni e ripensamenti, come a sondare l'effetto di ciascuna opzione nei vari giochi combinatori possibili. Si tratta, principalmente, di passaggi dalla forma aggettivale a

⁷² Per l'esattezza: *AlbumD*, cc. 33r, 34r-35v, 36v, 37v e 38r.

⁷³ Ivi, c. 34r.

⁷⁴ Cfr. *infra* § III.1.5 (*Davide e la sua famiglia*).

⁷⁵ Andreini, *Nel laboratorio della Storia*, p. 19.

⁷⁶ *Ibid.*

quella avverbiale (o viceversa) di un lemma, di alternanze nell'ordine delle parole, e di varianti sinonimiche. Ad esempio «...Sì...» rispose Davide [...] «è *belina*» passa attraverso numerose ricombinazioni tra le opzioni *é carina / l'è belina / è belina* e *rispose / disse / ammise*, e la loro posizione all'interno della frase: «“Sì”, rispose Davide, “è carina...”» (c. 33r), «“Sì” *rispose* rispose Davide “è carina...” [l'è belina...]» (c. 35r), «“Sì” disse Davide, “l'è *belina*...”» (c. 34v), «“Sì” ammise Davide “è *belina*...”» (c. 36v), «“Sì”² *ammise rispose* è belina...” *rispose al vecchio* *ammise in risposta*» (c. 36v), «“Sì, è *belina*...” rispose» (c. 36v), «“Sì” disse [*ammise*] Davide “è *belina*...”» (c. 35v), «“Sì” ammise Davide “è *belina*...”» (c. 35v), «“Sì, è *belina*...” *rispose* ammise Davide» (c. 38r), «“Sì, è *belina*...” rispose Davide» (c. 37v), «“Sì, è *belina*...” *rispose* ammise Davide» (c. 37v)...

Le variazioni sinonimiche sono forse da collegare alla presenza, in vari luoghi del manoscritto (ma più frequentemente nei piatti anteriori o posteriori dei quaderni) di lunghe liste di parole, vergate forse come serbatoio da cui prelevare i termini nel corso della scrittura o come promemoria per le successive elaborazioni: «sono la preparazione di un lessico di appartenenza, di una lista “controllata” di termini, di un vocabolario privilegiato da cui attingere in caso di necessità, tant'è che i termini più amati dalla scrittrice sono sottolineati».77 Non è da escludere che i due movimenti variantistici, giocati entrambi sulla modularità combinatoria, rispecchino l'approccio “musicale” dell'autrice alla scrittura: si può avanzare la suggestione che Elsa Morante rileggesse ad alta voce quanto scriveva per vagliare le modulazioni sonore delle frasi e individuare la soluzione lessicale più armoniosa a livello acustico.

Penso si possa affermare che tale ricerca meticolosa della perfezione a livello formale – sempre diversa in funzione degli intenti comunicativi dei vari testi – sia uno degli indizi più lampanti della funzione attribuita da Elsa Morante alla scrittura: non una mera finalità estetica, ma un effettivo strumento conoscitivo che, scandagliando il reale attraverso le parole, può approssimarsi alla verità. Si rispecchia, nella modalità di scrittura, la sua idea dell'Arte come antidoto all'Irrealtà, in un approccio alla letteratura ai limiti del misticismo:

⁷⁷ Cives, *Elsa Morante “Senza i conforti della religione”*, pp. 57-58. Una funzione analoga, dunque, a quella riscontrata da Giulia Cacciatore nei manoscritti di Gesualdo Bufalino: «dapprima lo scrittore annotava alla rinfusa una serie di lemmi su dei fogli sparsi, poi li elencava secondo l'ordine alfabetico e infine li accostava secondo una metodologia da lui definita “*ikebana*”, ovvero un'associazione ottenuta secondo un'affinità musicale, o un “*attrito*» (Cacciatore, *L'Opus perpetuum di Gesualdo Bufalino*, p. 201). Non è da escludere, tuttavia, l'ipotesi che queste liste di parole fossero per E. M. vere e proprie liste di occorrenza, vergate in fase di revisione per un controllo lessicale volto a limitare i fenomeni di ripetizione. Spingerebbero verso questa ipotesi la sede (i piatti dei quaderni) e l'utilizzo di penne diverse per i vari lemmi.

Così, al momento della sua massima attenzione verso le cose reali (al momento, cioè, in cui si dispone a scrivere) lo scrittore dovrà fare il silenzio intorno a se stesso, e liberarsi da ogni schermo culturale, da ogni feticcio, da ogni vizio conformistico. La sua coscienza provata e matura, in quel momento, dovrà raccogliersi e fissarsi su un unico punto: l'oggetto reale della sua scelta, inteso a confidargli la propria verità. Col sentimento avventuroso e quasi eroico di chi cerca un tesoro sotterraneo, egli dovrà ora cercare quell'unica parola, e nessun'altra, che rappresenta l'oggetto preciso della sua percezione, nella sua realtà. Appunto quella parola è la verità, voluta dal romanziere.⁷⁸

È possibile ricondurre a Elsa Morante stessa il metodo di lavoro che l'autrice attribuiva alla pittrice Bice Brichetto, nella prefazione al catalogo della mostra che si tenne a Firenze nel gennaio del 1965: «lavoro e grazia: ecco una coppia davvero invidiabile».⁷⁹ Anche Elsa Morante, davanti alla pagina bianca, si proponeva di «umilmente, disperatamente, cercare di tradurre in linguaggio reale visibile quanto il mondo dei sensi offre alla vista» al fine di dare voce alla «intimità preziosa, tenera e parlante della vita unica e indivisibile».⁸⁰

2.4. *Il verso delle carte e i piatti dei quaderni.*

Elsa Morante vergava il testo dei romanzi esclusivamente nel *recto* delle carte, lasciando preliminarmente bianco il *verso*. Esso costituisce una sede in cui vengono depositati materiali di natura eterogenea e afferibili a fasi cronologiche molto diverse della composizione del romanzo: ne dà conferma l'utilizzo di penne diverse.

In alcune occasioni nel *verso* vengono riscritte piccole porzioni di testo, in altre vi possiamo trovare brevi indicazioni progettuali su come proseguire la narrazione, o promemoria su aspetti da verificare e ricontrollare. Si tratta di note vergate nel corso della stesura di base o, più frequentemente, della sua prima revisione. In altri casi vi troviamo note apposte nell'ambito della revisione globale del romanzo, in funzione della coerenza complessiva del testo, con rimandi a episodi precedenti o successivi esplicitati dall'indicazione del numero di pagina (sovente dei quaderni stessi, ma talvolta anche del dattiloscritto) a cui ci si riferisce.

Non mancano indicazioni sulle intenzioni comunicative degli episodi (tra i tanti esempi, in *Aracoeli* l'appunto relativo al finale, che si vuole renda il senso dell'Apocalisse)⁸¹ o ai personaggi (come la necessità di evidenziare la *volgarità*

⁷⁸ *Sul romanzo*, ora in *Pro o contro la bomba atomica*, pp. 41-74: pp. 55-56.

⁷⁹ *Bice Brichetto*, p. 726.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Cives, Elsa Morante "Senza i conforti della religione"*, p. 65.

di Nino).⁸² Sempre nel *verso* delle carte vengono fornite indicazioni su eventuali spostamenti o innesti di blocchi narrativi, ribadite tanto nella sede primigenia dell'episodio in questione, quanto nel luogo di ipotetica (o effettiva) destinazione; anche dubbi o incertezze sull'eventualità di sopprimere o riscrivere alcune sezioni sono collocati in questa sede.

A livello tipologico, il materiale contenuto nel *verso* delle carte conosce alcune peculiarità che caratterizzano i diversi quaderni. In *Menzogna e sortilegio* sono frequenti le annotazioni di tipo autobiografico o le auto-esortazioni, talvolta corredate da date.⁸³ Nell'*Isola di Arturo* è di rilievo l'identificazione tra personaggio e scrittrice, che nei promemoria depositati sul *verso* delle carte si riferisce spesso al protagonista come a se stessa.⁸⁴ Quanto alla *Storia*, è caratteristica la mole poderosa di note di documentazione storica e bibliografica, finalizzate alla contestualizzazione del romanzo e successivamente serbatoio per la redazione delle cronistorie; ma vi troviamo pure traccia di informazioni raccolte personalmente a voce (con indicazione precisa del referente) o di sopralluoghi *in loco* nelle zone di ambientazione del romanzo.⁸⁵ Ad esempio, la filastrocca calabrese del lupo e la pecorella (ripresa nel finale della riduzione cinematografica della *Storia* realizzata da Luigi Comencini, e attestata nel romanzo)⁸⁶ è affiancata dall'indicazione, nel *recto*: «N.B. Così ascoltato dal vivo»⁸⁷ e dal promemoria, nel *verso*: «*cfr. ascoltando sul disco di Lomax».⁸⁸

Il *verso* delle carte nei quaderni morantiani viene dunque ad acquisire una fisionomia specifica a seconda del romanzo, ed è anche in questo senso indicativo della precisa identità di ciascuna opera. Analoga funzione eterogenea hanno i piatti anteriori e posteriori dei quaderni. Per il primo romanzo Elsa Morante sembra rivelarsi più sistematica, individuando diverse destinazioni per la copertina anteriore o posteriore: il piatto anteriore è generalmente riservato alle soglie del romanzo (epigrafi, dediche, titoli), ed è pertanto ricco di citazioni da diversi autori; quello posteriore è invece funzionale alla revisione del testo, e vi troviamo quindi note di contenuto, scalette sul proseguimento della narrazione o elenchi di parole: «I versi delle copertine rivelano anch'essi un uso differenziato e in qualche modo special-

⁸² *Album3*, c. 3v. Si tratta, come vedremo, di un'eredità di Alfio di *Senza i conforti della religione*; cfr. *infra* § II.1.2 (*I personaggi*).

⁸³ Cfr. Zagra, *Appunti sul laboratorio di scrittura di Elsa Morante*, pp. 25-26.

⁸⁴ Cfr. almeno Bardini, *Morante Elsa. Italiana e Zagra, Appunti sul laboratorio di scrittura di Elsa Morante*.

⁸⁵ Per la contestualizzazione della topografia delle vicende cfr. *infra* § I.3.1 (*Dal manoscritto alla biblioteca: andata e ritorno*).

⁸⁶ *La Storia*, p. 27.

⁸⁷ *QuadI*, c. 25r.

⁸⁸ *Ivi*, c. 24v.

stico: quello anteriore svolge senza dubbio una funzione introduttiva [...] Nel piatto posteriore e nelle ultime pagine del quaderno si sedimenta, invece, il lavoro di revisione del testo». ⁸⁹ Nei quaderni della *Storia* i piatti anteriori e posteriori presentano la medesima fisionomia del *verso* delle carte: vi troviamo riscritture, appunti, promemoria, documentazioni bibliografiche, note di regia, e simili. L'unica peculiarità delle copertine è la presenza delle liste di parole, raramente attestate all'interno dei quaderni, e comunque mai in misura considerevole come nei piatti (con una predilezione per quello posteriore).

Il *verso* delle carte di Album e Quaderni o, più spesso, i piatti anteriori e posteriori, sono la sede in cui Elsa Morante deposita appunti relativi alle citazioni. ⁹⁰ Alcune di esse riguardano zone interne alla narrazione: è il caso, ad esempio, del foglio di guardia (c. 11v) di *QuadVII*, dove vengono appuntati i testi delle canzoni *Reginella Campagnola* (uno dei dischi di Carolina) ⁹¹ accanto all'alternativa, poi non conservata, di *Luna Marinara*, e ai versi di *Mare perché*, motivetto cantato dai tre tedeschi vittime dell'agguato di Piotr e Quattro. ⁹² Non mancano anche alcune auto-esortazioni, per quanto con minore frequenza rispetto a *Menzogna e sortilegio*: ⁹³ in *QuadXII*, c. 80v, l'autrice prende a prestito le parole di Dante Alighieri (*Pd.*, I, 19-21) per invocare l'ispirazione: «Entra nel petto mio e spira tue / sì come quando Marsia traesti / dalla vagina delle membra sue | 19-7-'72». ⁹⁴

Ci sono, inoltre, appunti che rimangono più misteriosi: alcuni divengono impliciti nel romanzo («indiano: paramparia krama = verità segrete non scritte, trasmesse per via orale da maestro a allievo»), ⁹⁵ altri hanno uno statuto ambiguo, ed è possibile pensare che vi fosse il proposito di utilizzarli come esergo o in epigrafe ai capitoli. Ad esempio nel piatto anteriore di *Album4* leggiamo: «Little David play on your harp alleluja alleluja (canto [religioso] negro)» ma, soprattutto, l'autrice trascrive nel piatto anteriore di *QuadVII* una lunga citazione dai *Fratelli di Soledad*. ⁹⁶ La trascrizione è preceduta da una data («Roma – 30 sett. 1971»), il che parrebbe connotarla come semplice nota di lettura, o come riferimento a una

⁸⁹ Zagra, *Il racconto di due prigionieri*, pp. 24-25.

⁹⁰ Cives, *Elsa Morante "Senza i conforti della religione"*, p. 57.

⁹¹ *La Storia*, p. 184.

⁹² Ivi, p. 272.

⁹³ Cfr. Zagra, *Appunti sul laboratorio di scrittura di Elsa Morante*, pp. 25-26.

⁹⁴ È certamente possibile pensare a un appunto per i versi danteschi che Davide reciterà a Useppe nel suo terraneo (*La Storia*, p. 527), ma non vi è accenno a questi versi nell'episodio, e l'apposizione della data, unitamente all'oggetto della terzina, confortano il suo statuto extra-testuale di auto-esortazione.

⁹⁵ *QuadVIII*, c. 36v.

⁹⁶ Jackson, *I fratelli di Soledad* (F. MOR. 300 JACKG 1).

personale immedesimazione in quanto descritto. Ad ogni modo, non v'è alcun indizio del proposito di servirsi di questo testo per la costruzione romanzesca, né per gli elementi di soglia della *Storia*:

(dal carcere di Soledad – 17 ottobre 1967)

Caro Robert

il tempo scivola via da me. Sono circondato qui da idioti, degenerati e impostori. Subisco un bombardamento costante di assurdità da ogni parte.

Non c'è tregua nemmeno di notte. Per ventiquattr'ore al giorno i miei sensi devono sopportare l'urto di questo attacco da parte dei lunatici. Così mi metto i tappi nelle orecchie e mi seppellisco nei miei pensieri e nel mio lavoro. I giorni, anche le settimane, si sovrappongono gli uni agli altri, interminabilmente l'uno sull'altro [...] Se sono negligente ai miei doveri verso di te, perdonami. Sto vivendo in preda alla tensione [...]

[...] Mi limito ad aspettare. Il tempo è dalla mia parte. Ho ventisei anni adesso, e ne avrò ventisei quando me ne andrò di qui. Anche se questo dovesse accadere tra quarant'anni

George

(dai Fratelli di Soledad. Lettere dal carcere di George Jackson. Trad. Oddera. Pag. 125

Caro Joan in avvenire calcoleremo tutto il tempo dal giorno della morte dell'uomo-bambino (id.) pag. 283.⁹⁷

Le riflessioni sul tempo sono consonanti con la visione di Elsa Morante, in particolare nell'affermazione «ho ventisei anni adesso, e ne avrò ventisei quando me ne andrò di qui» (che ribalta in senso contrario le continue e pronunciate dichiarazioni di vecchiaia dell'autrice); ad esse si affianca il riferimento ad un contesto straniato e delirante che inquina e turba i sensi con le sue assurdità. Tali elementi spingono verso la lettura di questa citazione come segno dell'identificazione di Elsa Morante nelle parole di Jackson, forse anch'essa costretta a mettere «i tappi nelle orecchie» e seppellirsi nel proprio lavoro.

2.5. *Prima della stampa: bozze e paratesti.*

Una volta ultimata la revisione del dattiloscritto, nel momento in cui ha assunto la sua natura definitiva dopo gli eventuali rifacimenti o aggiunte, e quando le correzioni minimali sono state riportate a penna nelle diverse copie, esso viene rinumerato a penna e consegnato all'editore. Segue la lunga e laboriosa fase della correzione delle bozze, alla quale Elsa Morante si dedica con estrema cura.

⁹⁷ *QuadVII*, piatto anteriore.

La corrispondenza con Einaudi e con Erich Linder ci conferma la premura dell'autrice per la fedeltà assoluta alle sue indicazioni, anche relativamente alla punteggiatura e alle spaziature tra i paragrafi:⁹⁸ ciascun elemento, ogni singola virgola, è per Elsa Morante veicolo di senso, e il lungo e meticoloso lavoro di stesura del testo non deve essere vanificato da una stampa poco fedele.

La cura riservata dalla scrittrice a questa ultima fase correttoria è documentata dai materiali relativi alla correzione delle bozze conservati nell'Archivio Morante (*Bozze1-2*). Non mancano testimonianze di ulteriori interventi di natura variantistica, o dell'emendamento di sviste. Nella *Storia* alcuni aspetti vengono rivisti in fase di correzione delle bozze in funzione di una maggiore aderenza del testo alla contestualizzazione storica.

Si osservi, in particolare, che manoscritti e dattiloscritti non vengono accantonati nemmeno in fase di revisione delle bozze: la stratificazione degli interventi sul *corpus* manoscritto e dattiloscritto si spinge oltre il momento in cui il testo è licenziato. Se non stupisce che Elsa Morante possa ripercorrere gli appunti depositati nei manoscritti e dattiloscritti del romanzo, è semmai singolare che in taluni casi gli interventi correttori intervenuti sulle bozze di stampa siano riportati – a suo luogo – anche nel dattiloscritto in possesso dell'autrice. A titolo di esempio, si veda la seguente indicazione di rifacimento relativa alla pagina 157 delle bozze di stampa: «157 [ultimo capov] che non aveva potuto sputare, neanche col sangue – [Rifare la frase]»⁹⁹ sia seguita dall'effettiva riscrittura, con altra penna «non si poteva né sputare, né inghiottire» e, segnatamente, dalla precisazione: «riportare sui ms». Effettivamente a suo luogo il dattiloscritto¹⁰⁰ alla lezione di base «che non aveva potuto sputare, neanche col sangue» fa seguire la correzione, in risposta alla revisione delle bozze: «che non si poteva sputare né inghiottire». Una piccola testimonianza non soltanto della vertiginosa stratificazione correttoria di cui sono oggetto i manoscritti e dattiloscritti di Elsa Morante, ma anche dell'intenzione d'archivio a cui sono consegnati e, soprattutto, di quanto ciascuna carta mantenga uno statuto fluido e mobile fino all'ultimo e definitivo *bon à tirer*.

Anche i paratesti (risvolti di sovraccoperta, quarte di copertina, note introduttive) sono di mano dell'autrice.¹⁰¹ La loro prima redazione avviene già nel corso della stesura e revisione del romanzo: essi vengono elaborati su supporti disomogenei (fogli sciolti, piatti dei quaderni, spazi bianchi di fogli scartati, e simili), e in momenti cronologici

⁹⁸ Cfr. Rosa, *Il paradosso della Storia Romanzo* (in particolare le pp. 79-80 per il commento e la trascrizione di alcuni stralci di lettere) e Cadioli, *Le diverse pagine*, pp. 137-138.

⁹⁹ *Bozze2*, c. 16r.

¹⁰⁰ Con numerazione autografa 176, già 168.

¹⁰¹ Cfr. Bardini, *Morante Elsa. Italiana*, cap. 5, pp. 555-616, e relativa appendice, pp. 671-695.

diversi.¹⁰² La dispersività di tali materiali ne rende spesso laboriosa la collazione: in linea di massima, è individuabile la tendenza, che è una caratteristica precipua della compilazione dei paratesti, a procedere per nuclei più estesi che vengono successivamente ridotti in un grande sforzo di sintesi.

Per lo studioso tali materiali, nei quali l'autrice stessa spiega il senso e le intenzioni dei propri romanzi, forniscono indicazioni di lettura estremamente preziose a livello interpretativo, soprattutto nella fase più distesa – primigenia – della loro redazione. Nello specifico della *Storia*, in virtù delle peculiari modalità di lancio del romanzo (con l'ingente campagna di promozione che ne ha accompagnato l'uscita), disponiamo anche delle molteplici riscritture del testo che corredò la presentazione del romanzo dalle pagine del «Messaggero»; sono conservate, inoltre, le carte relative alla prefazione all'edizione americana della *Storia* (The First Edition Society, 1977), che riutilizzano e ricombinano (sempre nell'ottica del "riciclo" sartoriale a cui si accennava in precedenza)¹⁰³ quanto scritto per il lancio del romanzo e la quarta di copertina.

Vedremo nel capitolo dedicato ai paratesti¹⁰⁴ quanto la rivendicata asincronia di Elsa Morante rispetto al «secolo degli altri» abbia consegnato una più fedele lettura del romanzo ai suoi effettivi destinatari: gli *analfabeti*, intesi come coloro che, all'epoca, ancora non sapevano o non potevano leggere.

3. «Tutto l'inventare è ricordare». Elsa Morante e le sue fonti.

La presenza nell'Archivio Morante dei volumi che componevano la sua personale biblioteca costituisce un grandissimo potenziale, reso pienamente accessibile solo di recente da quando, nell'autunno 2015, la BNCR ha portato a termine l'acquisizione e schedatura della collezione libraria. Le ricerche sui postillati morantiani richiedono uno studio approfondito, sistematico e organico: in questa sezione farò riferimento a un limitato numero di testi,¹⁰⁵ presi a campione di procedimenti diffusi o particolarmente significativi. Il dialogo tra i manoscritti morantiani e la sua biblioteca personale permette di lanciare proficue piste d'indagine in merito al suo rapporto con le fonti, nel dialogo tra esogenesi ed endogenesi che accompagna la creazione letteraria.

¹⁰² Lo confermerebbe l'esistenza di una bozza di presentazione per *Senza i conforti della religione* (forse per una nota di sovraccoperta), romanzo che non è mai stato concluso dall'autrice. Per la trascrizione della nota, cfr. Bardini, *Morante e il cinema*, p. 199, n. 4.

¹⁰³ Cfr. *supra* § I.2.2 (*Elementi macroscopici*).

¹⁰⁴ Cfr. *infra* § IV.3 (*Paratesti e autocommenti*).

¹⁰⁵ Nello specifico, testi chiaramente utilizzati per la stesura della *Storia* ed esplicitamente indicati nei manoscritti morantiani.

È d'obbligo, tuttavia, il monito ad affrontare la questione con le dovute accortezze metodologiche, contestualizzando e datando accuratamente (grazie agli strumenti della filologia e del buon senso) i referenti esplicitamente chiamati in causa dall'autrice: non sempre gli autori e i testi citati negli autografi sono effettivamente stati letti e consultati da Elsa Morante,¹⁰⁶ e raramente è possibile stabilire con certezza se essi siano stati frequentati in modo più o meno assiduo durante la composizione del romanzo, e in quale fase (se, ad esempio, siano strumenti di verifica e revisione, o se siano alla base dell'ideazione narrativa).¹⁰⁷

Il dialogo della scrittrice con le proprie fonti può essere esemplificato attraverso il suo rapporto con la traduzione: gli autografi, infatti, permettono di sondare i meccanismi di "fagocitazione" dei testi di partenza messi in atto da Elsa Morante. Si pensi ad esempio alla genesi della poesia *Su Nerina*: come ha mostrato Silvia Ceracchini,¹⁰⁸ il componimento nasce come un omaggio all'amato Arthur Rimbaud. Nelle prime bozze alcuni versi sono sottolineati e accompagnati dalla chiosa autoriale: «Credo superfluo avvertire i miei lettori che le frasi in corsivo sono tradotte da *Enfance* di Rimbaud e che tutte queste strofe sono quasi delle variazioni intorno a frasi del poema suddetto». ¹⁰⁹ Nelle progressive rielaborazioni del testo, però, l'autrice si emancipa dal componimento di Rimbaud: l'omaggio è divenuto appropriazione, e la nota viene abbandonata.

Anche il *Cantico dei cantici* viene rielaborato dall'autrice, e attribuito a una confusa memoria infantile di Ida.¹¹⁰ Nel settimo quaderno manoscritto, in corrispon-

¹⁰⁶ Cfr. *infra* Appendice 2 (*La biblioteca della Storia*).

¹⁰⁷ L'avvertenza non è superflua. Ad esempio nel piatto posteriore di *QuadVI* E. M. appunta una lista di recuperi bibliografici, preceduta dall'indicazione autografa «Cercare [cfr. bibliografia in: Katz – the black sabbath]». Tra questi titoli, troviamo anche «Arendt H. Eichmann in Jerusalem – The Viking Press Inc. 1965». Il nome di Hannah Arendt non comparirà in altri *loci* dei manoscritti, e il volume non è tra i libri di E. M. conferiti alla BNCR. Considerando la datazione del quaderno (1971) questa indicazione bibliografica spinge a credere che, almeno fino al 1971, l'autrice non avesse letto il libro della Arendt; oppure che, possedendone la traduzione italiana (elemento al momento non verificabile) non avesse riconosciuto *La banalità del male* dietro al titolo in inglese (ma E. M., quando possibile, leggeva le opere inglesi e francesi in lingua originale). Pare dunque difficile basarsi proprio sul riferimento ad Hanna Arendt nel quaderno manoscritto per argomentare la portata dell'influenza di Hannah Arendt sull'ideazione e sulla nascita della *Storia* (cfr. Lucamante, *Quella difficile identità*, cap. 5, pp. 268-344 e Sgavicchia, *Fonti storiche e filosofiche*, in particolare le pp. 114-115).

¹⁰⁸ Ceracchini, *Il laboratorio segreto* e Ceracchini, *Le chiavi e le ispirazioni letterarie*, in particolare le pp. 88-89.

¹⁰⁹ Ivi, p. 89, n. 15; Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, A.R.C. 52 I 4/1 (1), c. 14r.

¹¹⁰ *La Storia*, p. 239.

denza dell'inserimento della riscrittura del *Cantico*, l'autrice appunta: «N.B. Ved. Cantico dei Cantici pag. 820 e sgg. e eventualmente sostituire, togliere aggiungere ecc. [migliorare la traduzione]». ¹¹¹ Un'esplicita dichiarazione della libertà con cui Elsa Morante si relazionava con le sue fonti. Anche nel caso di Marina Cvetáeva, da cui è tratta la citazione che apre il capitolo1947, Elsa Morante maneggia il testo con grande libertà: i manoscritti testimoniano una mobilità linguistica di cui sono fatti oggetto i versi della poetessa russa, approccio che conferma il rapporto non ossequioso che Morante intratteneva con i suoi autori di riferimento: trovandosi di fronte a un testo tradotto, l'autrice si sente autorizzata a rielaborarlo, a farlo proprio, e a renderlo in una forma rispettosa non di una fedeltà esteriore (linguistica, formale) bensì di una verità comunicativa più profonda (emotiva, tematica).

3.1. *Dal manoscritto alla biblioteca: andata e ritorno.*

Nei manoscritti della *Storia* sono numerose le annotazioni bibliografiche, e soprattutto quelle di tenore storico, spesso corredate da precisi riferimenti bibliografici che, non di rado, trovano un puntuale riscontro nei volumi appartenuti a Elsa Morante, molti dei quali sono ora consultabili in BNCR.

Possiamo osservare come la tipologia di citazione o annotazione riportata si caratterizzi per alcune peculiarità omogenee nei vari supporti. Negli Album e nei Quaderni dove l'autrice verga il corpo narrativo del romanzo compaiono prevalentemente note di verosimiglianza (storica, ambientale, dei personaggi) che, di prassi, vengono integrate nella struttura narrativa. Ad esempio:

Riferimenti nei manoscritti

Riformulazioni nella Storia

«Aggiungere qui o a pag. 924 segnato: L'anno 1947 (che, incominciato nell'assenza di Nino, doveva poi vedere la fine della famiglia Ramundo-Mancuso) fu accolto nelle strade con fracasso di petardi e bombe-carta. ecc. cfr. Alvaro pag. 488» (*QuadXII*, c. 74v, con riferimento ad Alvaro, *Quasi una vita*, F. MOR. 850 ALVAC 2).¹¹²

«La notte del 31 dicembre 1946, a Roma, la fine dell'anno fu salutata nelle strade con un fracasso generale di petardi e di bombe carta» (p. 483).

¹¹¹ *QuadVII*, c. 10v.

¹¹² Nel volume di Alvaro leggiamo, infatti: «È un dicembre romano pieno di esplosioni e bombe di carta che i ragazzi buttano sui marciapiedi e tra le gambe delle persone. Punteggiano ironicamente i ricordi della guerra e i timori della guerra civile» (Alvaro, *Quasi una vita*, p. 488).

*Riferimenti nei manoscritti**Riformulazioni nella Storia*

«Ricordare il grande sospiro nel corso delle crisi epil. | [cfr. Enciclop. medica Sansoni pag. 283] [cfr. pure A. Grasset *L'enfant epileptique* pag. 11] → (coma)» (*QuadXII*, c. 40v, con riferimento a Grasset, *L'enfant épileptique*, F. MOR. 610 GRASA 1).

«N.B. Qui e a suo luogo (precedentemente e in seguito) l'assalto del 22 ottobre degli abitanti di Pietralata non fu contro il Forte, ma contro la Caserma dell'8° Genio (cfr. se questa risiedeva al Forte?) ved. Piscitelli Storia della Resistenza Romana pag. 192. → Secondo S. Corvisieri (Bandiera rossa pag. 74) fu assalito il Forte Tiburtino (per l'ennesima volta)» «per Inverno 45-46 ved. Bandiera Rossa pag. 201» (*QuadVIII*, c. 40v, con riferimento a Piscitelli, *Storia della resistenza romana*, F. MOR. 940 PISCE 1, e a Corvisieri, "*Bandiera rossa*", F. MOR. 940 CORVS 1).¹¹³

«E Useppe, quasi calmato dal mormorio del proprio nome, ebbe un grande sospiro e si rilasciò in tutto il corpo» (p. 463).

«Questa volta, al momento che, dato un grande sospiro, Useppe riaperse gli occhi nel suo sorrisetto incantato, ci si trovavano, a riaccoglierlo, in due» (p. 497).

«Il 22 ottobre, ci fu una vera battaglia fra i Tedeschi e la folla al Forte Tiburtino. Più di una volta fino da settembre la folla armata del quartiere aveva assalito il Forte, portandone via non solo viveri e medicinali, ma anche armi e munizioni» (p. 250).

«Pare che cercassero il nascondiglio di alcuni *franchi tiratori* del posto, sfuggiti alla cattura dopo lo scontro al Forte» (p. 251).

«Questo suo ragazzo si chiamava Armandino, e i Tedeschi lo avevano arrestato sotto i suoi occhi, dopo che lei pure, quel giorno, come altre volte in precedenza, era stata all'assalto del Forte, sperando di rimediarcì della farina» (p. 289).

Su altri supporti, quali rubriche utilizzate in fase di revisione del testo (*Rubr.*), fogli sciolti manoscritti e dattiloscritti con liste di eventi e, soprattutto, agende e

¹¹³ Nella sua copia personale di "*Bandiera rossa*", infatti, Elsa Morante annota nella sguardia posteriore «Bande a Pietralata 73», con riferimento a p. 73 del volume. Alle pp. 73 e 74 segna con due tratti verticali a margine: «L'occasione venne il 22 ottobre quando alcune decine di partigiani, tutti abitanti a Pietralata e a San Basilio, e nella stragrande maggioranza organizzati da *Bandiera Rossa*, assaltarono per l'ennesima volta il Forte Tiburtino per prendere armi, viveri e medicinali» (Corvisieri, "*Bandiera rossa*", pp. 73-74; la sottolineatura è di E. M.). In *Storia della resistenza romana* l'autrice segna a margine con più tratti verticali: «Il 22 ottobre gli abitanti affamati di Pietralata assaltarono la caserma dell'8° genio, i cui magazzini-viveri e depositi di materiali non erano, o si presumeva che non fossero, vuoti» (Piscitelli, *Storia della resistenza romana*, p. 192).

quaderni appositi (*AgA*, e *AgB*), prevalgono le attestazioni bibliografiche di carattere strettamente storico (attestazioni che pure non mancano negli *Album* e nei *Quaderni*, ma che sono ivi presenti con minore frequenza). Appunti siffatti confluiscono normalmente nelle cronistorie. Ad esempio:

Riferimenti nei manoscritti

Riformulazioni nella Storia

«Piano Marshall e Sovietizzazione – ved. Deutscher pag. 818» (*AgB*, c. 19r, con riferimento a Deutscher, *Stalin*, F. MOR. DEUTI 2).¹¹⁴

«Attraverso il *Piano Marshall* gli Stati Uniti intervengono con aiuti economici massicci nelle crisi interne dei paesi del proprio blocco rovinati dalla guerra (compresi l'Italia e la Germania Occidentale); mentre ha inizio, da parte dell'URSS, la sovietizzazione imposta dall'alto ai paesi satelliti, e l'utilizzazione delle loro risorse materiali – già stremate – che vengono trasferite nell'Unione Sovietica» (p. 487).

«1944 agosto | rivolta di Varsavia | Dovunque i tedeschi in ritirata. Ved. Shirer pag. 1049 e sgg. | L'armata rossa ai confini della Prussia Orientale» (*AgB*, c. 5r, con riferimento a Shirer, *The Rise and Fall of the Third Reich*, F. MOR. 940 SHIRWL 2).

«la città di Varsavia, insorta contro i Nazisti, per rappresaglia viene distrutta e incendiata nei suoi ultimi resti» (p. 294).

«Sul fronte orientale, i Sovietici riprendono l'offensiva lungo la Vistola, costringendo i Tedeschi a lasciare Varsavia e il resto della Polonia, e raggiungono il confine della Prussia» (p. 363).

«Leningrado | 18 gennaio 1943 | spezzato il blocco di Leningrado | (Carell pag. 294)» (*ScartiA*, c. 42r, con riferimento forse a Carell, *Terra bruciata*).

«Sul Baltico, dopo 17 mesi di assedio, l'Armata Rossa libera Leningrado» (p. 141).

Quanto alla rielaborazione di testi i cui episodi sono poi reinventati narrativamente, è raro che ci sia un riferimento esplicito nel manoscritto, dal momento che essi non vengono trattati come fonte bensì come memoria interiorizzata, ed

¹¹⁴ A suo luogo nella propria copia del volume E. M. segna infatti con un tratto verticale a margine: «Ai partiti comunisti italiano e francese ora si chiedeva soltanto di ostacolare la realizzazione della dottrina di Truman e del piano Marshall, ma anche quel poco essi lo fecero male e senza coordinamento» (Deutscher, *Stalin*, F. MOR. 920 DEUTI 2, p. 818).

eventualmente contestualizzata attraverso documenti e testimonianze. Si tratta in particolare dei testi citati da Elsa Morante nella breve bibliografia posta in coda al romanzo: «qui devo limitarmi a citare – anche a titolo di ringraziamento – i seguenti autori, che con le loro documentazioni e testimonianze mi hanno fornito degli spunti (reali) per alcuni singoli episodi (inventati) del romanzo».¹¹⁵ Si tratta di Debenedetti, *16 ottobre 1943*, Katz, *Black Sabbath*, Levi Cavaglione, *Guerriglia nei castelli romani*, Piazza, *Perché gli altri dimenticano*, Revelli, *La strada del Davai* e Revelli, *L'ultimo fronte*, ai quali si aggiunge Poliakov, *Il nazismo e lo sterminio degli ebrei*, come riferimento esplicativo per il termine *Pitchipoi* dell'epigrafe al capitolo1943 e al campo di Drancy.

Elsa Morante stessa ci fornisce, dunque, delle indicazioni su una delle modalità di utilizzo dei propri volumi: una base documentaria e testimoniale che viene poi rielaborata narrativamente. La trasmutazione letteraria (ma molto fedele) di questi accadimenti è una denuncia di quanto la Storia possa dar luogo a eventi talmente Irreali da non poter essere superati dalla fantasia di uno scrittore: «difatti, nessuna immaginazione viva potrebbe, coi propri mezzi, raffigurarsi i mostri aberranti e complicati prodotti dal suo contrario: ossia dalla mancanza totale d'immaginazione, che è propria di certi meccanismi mortuari».¹¹⁶ L'autrice raccoglie queste testimonianze, se ne fa carico e le assimila per trasferirle in forma narrativa: insieme denuncia e consolazione poetica.

I testi maggiormente rielaborati e introiettati non trovano quasi mai, di prassi, un preciso riscontro nel *verso* dei Quaderni, o nei piatti anteriori e posteriori. Lo testimonia ad esempio l'utilizzo che l'autrice fa di *Black Sabbath* di Robert Katz. Nei Quaderni manoscritti e in una rubrica utilizzata in fase di revisione del romanzo (*Rubr.*) *Black Sabbath* viene citato quasi esclusivamente per riferimenti di tipo documentario: le date di riapertura delle scuole,¹¹⁷ la descrizione fisica del Ghetto,¹¹⁸ le condizioni climatiche,¹¹⁹ la topografia della stazione Tiburtina¹²⁰ o la situazione dei trasporti.¹²¹ Robert Katz, in quanto storico, risponde cioè alle necessità di certificazione documentaria che caratterizzano *La Storia*. Non è un caso che egli diventi, a sua volta, fonte bibliografica per Elsa Morante (si veda il piatto posteriore di *QuadVI*, dove la scrittrice appunta dei titoli da recuperare, alcuni dei

¹¹⁵ *La Storia*, p. 661.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 90.

¹¹⁷ *QuadVI*, c. 67v.

¹¹⁸ *QuadVII*, c. 3v.

¹¹⁹ *Ivi*, c. 4v.

¹²⁰ *Rubr.*, c. 159r.

¹²¹ *Ivi*, c. 170r.

quali effettivamente attestati nella sua biblioteca).¹²² Robert Katz è anche la fonte per almeno due episodi effettivamente integrati nel romanzo: il primo è il già citato episodio in cui Nino scrive W STALIN nei pressi di Palazzo Venezia,¹²³ e che migra in almeno tre diversi punti del romanzo prima di attestarsi all'altezza dell'effettiva narrazione delle sue scorribande da moschettiere avanguardista;¹²⁴ il secondo, che viene integrato con *16 ottobre 1943* di Debenedetti,¹²⁵ è la partenza del convoglio dei deportati dalla stazione Tiburtina. Robert Katz narra della presenza di due donne, su quei binari, in cerca dei loro parenti:

Ma qualcuno tentò di avvicinarsi attraverso lo stesso ingresso usato dai prigionieri. Una di queste persone fu Liliana Calò. Un suo figlio, che si trovava in casa dello zio la mattina della retata, era stato arrestato, mentre a casa sua sia lei che gli altri figli erano riusciti a scappare. Ora essa camminava lungo i binari alla ricerca del figlio prigioniero. Finalmente riuscì a trovarlo, mentre guardava

¹²² «Cercare [cfr. bibliografia in: Katz – the black sabbath]» (*QuadVI*, piatto posteriore). I titoli che trovano poi effettivo riscontro nei manoscritti, e furono dunque effettivamente recuperati da E. M. sono De Felice, *Storia degli ebrei italiani* (F. MOR. 320 DEFER 1) e Katz, *Death in Rome*. Per gli altri titoli, non presenti tra i volumi morantiani acquisiti dalla BNCR e non attestati altrove nei manoscritti, non è dato di sapere se l'autrice se li fosse effettivamente procurati. Si tratta di: Arendt, *Eichmann in Jerusalem*, Artom, *Diari* e Momigliano, *Storia tragica e grottesca*. La nota apposta in *QuadVI* ci fornisce soltanto un termine *post quem* per la lettura di quei testi. Diverso il caso di Berlinguer-Della Seta, *Borgate di Roma*: il volume è citato in Corvisieri, "Bandiera rossa", p. 51, n. 12; in tale sede, nella copia personale di E. M. (F. MOR. 940 CORVS 1), l'indicazione bibliografica è segnata a margine con una crocetta, e l'intenzione di recupero è ribadita sia nella sguardia posteriore del volume di Corvisieri sia, a suo luogo, nei quaderni manoscritti: «Cercare: Berlinguer-Della Seta Le borgate romane, Ed. Riuniti» (*QuadVIII*, c. 39v). Pur essendo nominato nei manoscritti unicamente come recupero bibliografico da effettuare, *Borgate di Roma* è presente tra i volumi morantiani donati alla BNCR (F. MOR. 300 BERLG 2).

¹²³ Nella sguardia posteriore della sua copia di *Black Sabbath* (F. MOR. KATZR 1) E. M. annota infatti «(VIVA STALIN | pag. 168» e, a suo luogo, segna con un tratto verticale a margine e un asterisco l'episodio relativo. Verosimilmente la rielaborazione dell'episodio ha interagito anche con la lettura di Cecchi Pieraccini, *Agendina* (F. MOR. 940 CECCPL 1).

¹²⁴ Cfr. *supra* § I.2.2.b (*Instabilità di segmenti narrativi, titoli*).

¹²⁵ Si veda il *Resciúú* indirizzato a Celeste Di Segni (*La Storia*, p. 245), che E. M. segna a margine nella sua copia di Debenedetti, *16 ottobre 1943*, (F. MOR. 940 DEBEG 1) p. 45, e che riporta anche nel piatto posteriore del volume. Oltre a fornire dettagli sui movimenti del treno dopo la partenza da Tiburtina, *16 ottobre 1943* contribuisce soprattutto all'elaborazione narrativa del personaggio di Vilma: cfr. *supra* §II.2.2.c (*Spostamenti, soppressioni o aggiunte all'interno di uno stesso romanzo*).

fuori dal finestrino di uno dei vagoni. Egli diede alla madre un'occhiata carica di amarezza, come se la ritenesse colpevole della sua sorte poi, dandole del Lei, in maniera formale, le parlò con gelida calma.

«A signò, e vada a casa, no? Vada a casa che ci ha l'altri bambini da crescere, lei...» La sua faccia scomparve dal finestrino e la donna se ne tornò a casa.

Un'altra madre, che riuscì pure ad arrivare sino alla banchina, si chiamava anch'essa, per pura coincidenza, Calò. Era riuscita ad avvicinarsi al treno nel momento in cui aveva luogo il trasbordo dei prigionieri. Gli agenti di guardia alla stazione avevano evidentemente approfittato di questo momento di calma per allontanarsi, poiché non si vedeva nessuno in giro, e il treno, anche se chiuso dall'esterno, era senza sorveglianza.

Il nome completo della signora Calò era Costanza Calò Sermoneta. Suo marito e i suoi cinque figli erano stati arrestati nel loro appartamento del ghetto la mattina del sabato, mentre Costanza si trovava in campagna, e soltanto il lunedì aveva avuto notizia della retata degli ebrei di Roma. Costanza era ritornata in città, dove aveva trovato il ghetto, la sua strada, il suo appartamento, completamente deserti e privi di vita. Si era messa a correre su e giù freneticamente, alla ricerca di notizie, che aveva raccolto qua e là, finché era arrivata alla stazione Tiburtina. Ora, sempre correndo, passava da un vagone all'altro, chiamando il nome di suo marito con voce alta e squillante.

Gli ebrei, dall'interno dei carri merci, continuavano a ripeterle di stare zitta.

«Vada via!» gridava qualcuno «se no prenderanno anche lei!»

Essa invece batteva coi pugni contro le pareti del treno. «*Fascisti*» gridava «*Fascisti!* Aprite! Voglio venire anch'io. Voglio andare con mio marito.»

Finalmente raggiunse il vagone dove si trovava la sua famiglia; suo marito le ingiunse di allontanarsi. Ma lei non volle dargli ascolto, e continuava a gridare «Aprite! *Fascisti*, aprite!»

Intanto i tedeschi erano ritornati. Videro e udirono la donna e tentarono di mandarla via. Ella li supplicò di lasciarla salire sul treno, e dopo un po', acconsentirono. Aprirono il vagone e l'accontentarono.¹²⁶

Su Costanza Calò Sermoneta è costruito, con evidenza, il personaggio di Celeste Di Segni che, nel romanzo morantiano, raggiunge trafelata la stazione Tiburtina e ottiene di raggiungere la propria famiglia nei vagoni piombati. Nelle pagine dedicate alla stesura di questo episodio, Elsa Morante segnala esplicitamente il riferimento al fatto (storico) cui si è ispirata: «N.B. Nell'episodio realmente accaduto

¹²⁶ Katz, *Sabato nero*, pp. 225-226. Questa citazione e le successive sono tratte dalla traduzione italiana, per quanto la datazione, la corrispondenza delle pagine e i riferimenti di E. M. confermino che si fosse servita dell'edizione inglese (Katz, *Black Sabbath*, F. MOR. 300 KATZR 1), effettivamente fitta di segni di lettura e di note di traduzione di alcuni termini.

a Roma (cfr. R. Katz “The black Sabbath) la donna si chiamava Sermoneta».¹²⁷ È suggestivo notare come in entrambi i casi – quello reale e quello riscritto da Elsa Morante – fossero due le madri presenti sulla banchina. Liliana, che si salva, viene sostituita nell’invenzione con Ida Ramundo:

tutto questo misero vocio dei carri la adescava con una dolcezza struggente, per una memoria continua che non le tornava dai tempi, ma da un altro canale: di là stesso dove la ninnavano le canzoncine calabre di suo padre, o la poesia anonima della notte avanti, o i bacetti che le bisbigliavano carina carina. Era un punto di riposo che la tirava in basso, nella tana promiscua di un’unica famiglia sterminata.¹²⁸

Ida assiste, impotente, al destino di questa «famiglia sterminata»: anche su di lei, indirettamente, ricade lo sguardo di chi pare ritenerla «colpevole della sua sorte»¹²⁹ ma la percezione del battito cardiaco di Ueseppe, che le stava in braccio, la riporta alla realtà, rompendo l’incantesimo magnetico che l’aveva portata a seguire come una morgana la folle corsa di Celeste Di Segni: come Liliana Calò, anche Ida «ci ha l’altri bambini da crescere».¹³⁰

Prima di andarsene, Ida raccoglie da terra un bigliettino lasciato cadere da uno dei prigionieri. Anche questo dettaglio è presente in Robert Katz, che trascrive la lettera, ritrovata nella banchina, di Lionello Alatri «il proprietario di un grande magazzino e membro del consiglio ebraico».¹³¹ Elsa Morante, coerentemente con l’impostazione “popolare” del suo romanzo, dà voce, invece, al messaggio sgrammaticato indirizzato a Efrati Pacifico,¹³² quasi a riscattare i tanti bigliettini che non furono raccolti e conservati.

I testi citati nelle *Note* finali della *Storia* sono, come dichiara l’autrice stessa, una ristretta selezione di una ben più ampia bibliografia. I manoscritti confermano questo aspetto: sono frequenti le attestazioni bibliografiche depositate dall’autrice nel *verso* delle pagine dei suoi quaderni manoscritti,¹³³ come le postille e tracce di lettura che fioriscono nei volumi – di tenore principalmente storico – della sua biblioteca personale. Ci troviamo di fronte a un esibito processo di finzionalizzazione della storia e di storicizzazione della finzione narrativa: procedimento comune alla redazione di romanzi storici, ma che in Elsa Morante – stante la non riconduc-

¹²⁷ *QuadVII*, c. 18v.

¹²⁸ *La Storia*, p. 245.

¹²⁹ Katz, *Sabato nero*, p. 226.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ivi*, p. 229.

¹³² *La Storia*, p. 249.

¹³³ Cfr. *infra* Appendice 2 (*La biblioteca della Storia*).

bilità della *Storia* al genere del romanzo storico *tout court* – innesca un significativo cortocircuito tra realtà poetica e verità storica.

Un esempio particolarmente rappresentativo mi pare il caso dell'*Istruttoria* di Peter Weiss. La *pièce* viene citata nel primo quaderno manoscritto, forse inizialmente pensata come possibile alternativa all'epigrafe su *Pitchipoi* che apre il capitolo1943¹³⁴ o, più probabilmente, l'autrice aveva ipotizzato una contaminazione con i versi di Weiss: Elsa Morante scrive, infatti: «[Vagone piombato – dialoghi di bambini – come agnelli]» e aggiunge: «[secondo il rituale ebraico] chi ci darà l'acqua per la morte (detto da qualche ebreo entrando nelle camere a gas)», cui fa seguire il promemoria «(v. Weiss *L'istruttoria*)».¹³⁵ La prima stesura dell'epigrafe, sulla scorta di questi appunti, diviene: «Dove andiamo? dove ci portano? / Al paese di Pitchipoi / Tra i vivi non posso più stare¹³⁶ / chi ci darà l'acqua per la morte?».¹³⁷

Il verso «tra i vivi non posso più stare» è tratto dall'*Istruttoria*: pur senza citarne la fonte, Elsa Morante, nel piatto anteriore del quattordicesimo quaderno, trascrive il passo più ampio in cui esso è contenuto: «E vidi / che qualcosa si muoveva tra i morti / Era una bimba / La portai fuori sulla strada / E chiesi / chi sei / Da quando sei qui / Non lo so / disse / Come mai sei qui in mezzo ai morti / chiesi / E quella disse / Tra i vivi non posso più stare».¹³⁸ La trascrizione dall'*Istruttoria*¹³⁹ perderà la sua funzione di esergo per essere riproposta in un altro luogo del testo, in modo più disteso e drammatico; la ritroviamo, infatti, riferita da Davide nel corso del suo monologo all'osteria di Testaccio:

D'un tratto disse sorridendo, con voce più sonora:

«Non so dove ho letto di uno che visitando un lager scorse qualcosa di vivo muoversi in una catasta di morti. E ne vide uscire una bambina: “Perché stai qua in mezzo ai morti?” E lei gli ha risposto: “Coi vivi non posso starci più”». «È un fatto vero di cronaca!» garantì in conclusione, con uno strano sussiego didattico, assai sforzato; e in così dire si abbatté con le braccia sulla tavola singhiozzando.¹⁴⁰

¹³⁴ Ma che fu inizialmente pensata come epigrafe alla seconda parte del primo capitolo, come testimonia lo spazio lasciato bianco da E. M. a suo luogo in *QuadI*. L'autrice, infatti, avrebbe inizialmente previsto di inserire delle citazioni in apertura di ciascun sottocapitolo.

¹³⁵ *QuadI*, c. 11v.

¹³⁶ Con la variante alternativa, soprascritta con altra penna: «[Non posso più stare tra i vivi]».

¹³⁷ *Ivi*, c. 12r.

¹³⁸ *QuadXIV*, piatto anteriore.

¹³⁹ Weiss, *L'istruttoria*, p. 49.

¹⁴⁰ *La Storia*, p. 594.

Peter Weiss scrisse *L'istruttoria – oratorio in undici canti* teatralizzando testimonianze reali ascoltate durante il Processo di Francoforte (10 dicembre 1963 – 20 agosto 1965): finzionalizzando, cioè, un materiale documentario. Trasponendolo nella finzione romanzesca della *Storia* Elsa Morante riconduce alla sua primaria funzione cronachistica l'aneddoto della bimba che rifiuta di tornare nel consorzio dei vivi: «È un fatto vero di cronaca», garantisce Davide agli astanti. Il cortocircuito tra cronaca, testimonianza, finzione e finzionalizzazione si fa vertiginoso: vengono fatte saltare le barriere tra realtà documentaria e verità artistica, con il risultato di attribuire allo scrittore una superiorità conoscitiva rispetto allo storico.¹⁴¹

Il gesto poetico compiuto da Elsa Morante, reso esplicito dal contrappunto cronachistico delle cronologie che aprono i capitoli del romanzo, si nutre di una poderosa mole di testi, che l'autrice utilizza per trarne informazioni di carattere storico, in due direzioni: l'ambientazione delle vicende e la formulazione delle cronistorie. Nel compiere questa operazione la scrittrice – come uno storico vero e proprio – verifica le informazioni incrociando più fonti.

Possiamo segnalare, a campione di un procedimento diffuso e capillare, alcuni esempi. Quanto all'ambientazione delle vicende, si veda come la nevicata su Roma nell'inverno del '45, cui si allude nel romanzo («A suo tempo, trascurai di dire che nell'inverno del 1945 a Roma era caduta la neve: che aveva rappresentato uno spettacolo insolito per Roma e straordinario per Ueseppe»)¹⁴² sia verificata su *Quasi una vita* di Alvaro. L'autrice ne dà precisa ed esplicita indicazione: «Ricordare a suo luogo: nell'inverno 1945 aveva nevicato a Roma (Cfr. Alvaro: *Quasi una vita*. Pag. 452),¹⁴³ che trova un preciso riscontro nel volume di Alvaro: «Nevica. Le ragazze sono uscite in pantaloni per la città».¹⁴⁴

Anche dettagli marginali, atti però a dare verosimiglianza, sono cercati nelle fonti: come «Fausto Iannotti, il quale – a quanto pare – fu arrestato e ucciso soltanto perché si trovava a transitare sulla via Tiburtina in bicicletta al momento dello scontro»¹⁴⁵ debitamente trasportato nel capitolo1943 della *Storia*:

¹⁴¹ Come scrive E. M. a Italo Calvino: «Si può essere molto più falsi facendo del realismo che scrivendo una favola. I fatti per uno scrittore, secondo me, sono solo dei simboli per esprimere dei sentimenti, e, insomma, per esprimere l'uomo, e la sua verità. Che questi fatti siano realistici o fantastici mi pare che sia proprio lo stesso – l'importante è che rispondano alla realtà di chi scrive e cioè che lui sia sincero e onesto con se stesso senza fare delle contorsioni per entrare in una forma che non è la sua» (*Lamata*, 231.u6, p. 286).

¹⁴² *La Storia*, p. 552.

¹⁴³ *QuadXII*, c. 62v.

¹⁴⁴ Alvaro, *Quasi una vita*, p. 452.

¹⁴⁵ Corvisieri, "Bandiera rossa", p. 74.

La condanna era stata eseguita fin dal giorno dopo lo scontro, in un campo nei pressi di Pietralata, dove subito i cadaveri furono sotterrati in una fossa. Ma quando, in seguito, la fossa fu scoperta, di cadaveri invero, ce n'erano undici e non dieci. L'undicesimo era un ciclista innocuo, capitato là di passaggio, e fucilato con gli altri perché ci si trovava.¹⁴⁶

La topografia della stazione Tiburtina, inoltre, viene controllata da Elsa Morante su più testi, verificata con una testimonianza raccolta a voce, e confortata da un sopralluogo: «Stazione Tiburtina | Verificare sul posto se nel 1942-43 esisteva il cavalcavia e la sistemazione attuale delle strade. | Si direbbe di no, secondo The black Sabbath di R. Katz (cfr. pag. 230 sgg)»¹⁴⁷ e, ancora:

N.B. Verificare esattamente la topografia dello Scalo Tiburtino nel 1943. → N.B! Non si tratta dello Scalo, ma del cosiddetto Fascio B., di là dal ponte a destra della stazione (verificare ancora sul posto, informandosi dal Sig. Valeri). E il cancello non dà sulla via stretta (dello Scalo Tiburtino) ma su uno spazio ampio! → N.B. In base alle verifiche, il Fascio B. è rimasto uguale al 1943.¹⁴⁸

Possiamo asserire che le verifiche di carattere storiografico impegnarono Elsa Morante durante tutta la fase di revisione del romanzo, ovvero nel corso dell'anno 1973. Alcune opere, chiaramente, dovettero precedere la stesura del testo e accompagnarne la costruzione. Lo testimonia, ad esempio, il seguente promemoria, in merito a una zona narrativa del primo capitolo del romanzo: «N.B. Questa è la traduzione letterale di quanto è scritto in *A Pictorial History of Nazi Germany* pag. 121 e sgg di Erwin Leiser¹⁴⁹ – modificare». ¹⁵⁰ L'appunto è riferito a un affondo storico sulla tragica notte dei cristalli, che verrà espunto nella versione definitiva del romanzo, dove l'autrice si limiterà a una rapida menzione nelle cronistorie. Per quanto marginale nell'*inventio* narrativa del romanzo, il riferimento a *A Pictorial History* di Leiser è prezioso per almeno due motivi: da una parte ci conferma, in modo quasi didascalico, che testi storico-documentari accompagnarono la costruzione del romanzo in tutte le sue fasi, nella sopracitata interferenza tra realtà documentaria e verità finzionale; dall'altra ci fornisce un'ulteriore conferma delle modalità con

¹⁴⁶ *La Storia*, p. 252.

¹⁴⁷ *Rubr.*, c. 159r. Ma anche: «ATTENZIONE In realtà, dal Fascio B, non si vede la strada principale. Cfr. pag. 383 fronte tornare a verificare meglio sul posto» (*QuadVII*, c. 40v). La pag. 383 fronte della numerazione autografa corrisponde a c. 27v.

¹⁴⁸ *QuadVII*, c. 27v.

¹⁴⁹ Leggi: *Leiser*.

¹⁵⁰ *QuadI*, c. 62v.

cui le fonti (e segnatamente attraverso la traduzione) vadano a costituire un'opera originale attraverso un costante procedimento di riciclo e risemantizzazione.

Vi sono poi altri testi che l'autrice consultò con l'unico scopo di ritrovarvi ulteriori informazioni e conferme sulla cronologia degli eventi. *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo* di De Felice, ad esempio, ebbe questa funzione. Si tratta di un recupero bibliografico indicato dall'autrice nel piatto posteriore di *QuadVI* sulla scorta della bibliografia di Robert Katz, e acquisito dunque non prima del 1972. Le postille al volume sono in questo senso significative, consistendo principalmente in notazioni cronologiche, o in conferme su verifiche incrociate.

È in questa fase di verifica che il *verso* delle carte dei Quaderni si infittisce di annotazioni di carattere storico, e che in *AgA* e *AgB* si iniziano a depositare liste di eventi che concorreranno alla composizione delle Cronistorie. In particolare, la consultazione dei testi di carattere storico fornisce a Elsa Morante buona parte dei virgolettati che puntellano *La Storia* e – segnatamente – i trafiletti storici. Virgolettati spesso sottovalutati e la cui fonte non è quasi mai sciolta dall'autrice, che tuttavia indica questa pista proprio nelle *Note* in coda al libro, esplicitando la fonte di una di queste citazioni: «una pagina di gloria della nostra Storia: così Himmler ha definito la “soluzione finale” in un discorso tenuto ai generali delle SS il 4 ottobre 1943 a Poznan».¹⁵¹ Con questa nota l'autrice ci segnala, per sineddoche, che gli altri virgolettati sono da ricercare tra affermazioni dei “grandi” della storia, le cui voci però – a differenza di quelle dei piccoli protagonisti – finiscono col confondersi nel voci degli eventi storici. A campione di come i virgolettati siano riconducibili a personaggi storici o pensatori, si vedano i seguenti esempi (nei casi riportati, il passaggio poi integrato nel romanzo è segnato a margine dall'autrice con tratti verticali nella sua copia personale dei volumi):¹⁵²

Virgolettato nella Storia

Fonte

«Al centro di tutti i movimenti sociali e politici stanno le grandi industrie, promosse, ormai da tempo, col loro enorme e crescente sviluppo, ai sistemi delle industrie di massa (che riducono l'operaio “a un semplice accessorio della macchina”» (p. 7).

«Questi diventa un semplice accessorio della macchina, un accessorio a cui non si chiede che un'operazione estremamente semplice, monotona, facilissima a imparare» (Marx-Engels, *Manifesto*, F. MOR. 330 MARXX 7, p. 66).

¹⁵¹ *La Storia*, p. 661.

¹⁵² Altri casi di virgolettati riportati nel romanzo riguardano ad esempio le citazioni anarchiche riferite dal padre di Ida (*La Storia*, p. 25) e puntualmente segnalate da Elsa Morante in *Il libro rosso degli anarchici* (F. MOR. 320 LIBRDA 1).

*Virgolettato nella Storia**Fonte*

«Adolfo Hitler, un ossesso sventurato, e invaso dal vizio della morte (“Lo scopo è l’eliminazione delle forze viventi”» (p. 9).

«La distruzione della Polonia è in primo piano – disse – lo scopo è quello di eliminare le forze vive, non quello di raggiungere una certa linea» (Russel, *Il flagello della svastica*, F. MOR. 940 RUSSEF 1, p. 18).

«E non tardarono a trovare un loro campione e strumento adatto in Benito Mussolini, arrivista mediocre e “impasto di tutti i detriti” della peggiore Italia» (p. 9).

«Lenin era il futuro, “l’iniziatore di un nuovo processo di sviluppo della [sic] storia”, Mussolini, il passato, ancorché dominante tuttora, “il tipo concentrato del piccolo-borghese italiano, rabbioso, feroce impasto di tutti i detriti lasciati sul suolo nazionale da vari secoli di dominazione degli stranieri e dei preti”» (Spriano, *Gramsci*, F. MOR. 330 SPRIP 2, p. 67).¹⁵³

In direzione inversa, nomi altrimenti poco noti vengono accolti nel romanzo: ad eccezione dei personaggi storici, non vengono mai nominate direttamente le persone reali; si scelgono, tuttavia, nomi di persone vicine alle vicende narrate, quasi a riscattarle nell'*inventio* narrativa. Vediamo ad esempio come Oreste Aloisi, che nella *Storia* Elsa Morante riferisce essere il vero nome di Quattro, richiama due partigiani deceduti in un'azione di sabotaggio come quella di cui fu protagonista Quattro: «in Sabina si incontra la banda di Poggio Moiano forte di 44 combattenti e 13 collaboratori. Questo gruppo che il 9 giugno ebbe quattro morti (Settimio Aloisi, Carlo Angeloni, Aurelio Mancina e Oreste Agamennone) combattendo contro i tede-

¹⁵³ La sottolineatura è di E. M. nella sua personale copia del volume. La pagina è segnata con una piega dell'angolo inferiore, e il passaggio è marcato a margine con una crocetta e un tratto verticale. Con una freccia, l'autrice rinvia al margine inferiore dove annota: «Definizione di Mussolini». L'intenzione di rifarsi alla definizione di Mussolini data da Gramsci è segnalata tra le carte autografe: «Pag. 4-II – Mussolini – modificare – | ricordare sua definizione data da Gramsci: “il tipo concentrato del piccolo-borghese italiano, rabbioso, feroce impasto di tutti i detriti lasciati sul suolo nazionale da vari secoli di dominazione degli stranieri e dei preti” | Gramsci detenuto nelle carceri di Turi di Bari: numero di matricola 7047 “nel mondo grande e terribile” (num. di matricola 7047) | Ved. Gramsci di Spriano» (*ScartiA*, c. 47r).

schì che volevano far saltare il tronco stradale Orvino – Poggio Moiano». ¹⁵⁴ “Aloisi” e “Oreste” sono sottolineati dall’autrice. Il campionario di esempi sarebbe copioso, e sarà indubitabilmente estendibile a seguito di uno studio sistematico e completo dell’intera biblioteca morantiana. Più che uno sterile elenco di fonti e di rimandi, ci pare interessante osservare come i manoscritti di Elsa Morante rivelino, con impagabile didascalismo, i procedimenti di prelievo, fagocitazione e rielaborazione originale che nutrono la creazione letteraria.

3.2. *Postille e tracce di lettura: come “leggeva” Elsa Morante.*

Elsa Morante sottolineava i propri libri con penne colorate, e segnalava i paragrafi di interesse con uno o più tratti verticali a margine (o su entrambi i margini), o con crocette, asterischi, stelline, ecc. Spesso marcava pagine di interesse (magari prive di tracce di lettura) piegando l’angolo superiore o inferiore della pagina, talvolta entrambi, o ancora, nel caso di volumi con più luoghi d’interesse, piegando longitudinalmente la pagina a metà. Si può osservare, tuttavia, una distinzione tipologica nel modo in cui Elsa Morante leggeva e postillava i suoi libri, distinzione legata alle diverse domande che ad essi poneva.

Nel caso di testi di documentazione storica, c’è un riscontro spesso puntuale tra il volume e i supporti manoscritti. A volte le note marginali esprimono chiaramente la futura destinazione delle informazioni: in *Il Papa di tutti* di Pellicani Elsa Morante annota, ad esempio: «[mettere nella cronologia | *L’Italia, osannata dalla Chiesa Cattolica, invade l’Etiopia]». ¹⁵⁵ Quando i testi venivano utilizzati per trarne informazioni storiche (date, eventi, prezzi, nomi, decreti, ecc.) Elsa Morante tende a ribadire nel libro i concetti di interesse e, spesso, a rubricarli anche nelle sguardie o nei piatti anteriori e posteriori, indicando le pagine di riferimento: ad esempio, sempre nel *Papa di tutti*, l’autrice annota nella sguardia posteriore «Fanfani ved. Pag. 88 109-136» e, nel piatto posteriore, «“Fin dalla prima ora l’Italia cattolica e il Sommo Pontefice hanno benedetto il Fascio” | Cardinale Schuster Arcivescovo di Milano 1929 (pag. 37)».

Queste “guide alla lettura” che appone ai testi sono atte a un più agevole recupero delle informazioni, da raccogliere poi in liste tematiche, successivamente aggiunte a suo luogo nei manoscritti, o selezionate per la compilazione delle Cronistorie. Un esempio di testo utilizzato per reperire eventi storici e di verosimiglianza è il volume di Enzo Misefari sul primo dopoguerra in Calabria, ¹⁵⁶ dove le annotazioni depositate nei margini inferiori e superiori, o laterali, si configurano chiaramente

¹⁵⁴ Corvisieri, “Bandiera rossa”, F. MOR. 940 CORVS 1, p. 151.

¹⁵⁵ Pellicani, *Il Papa di tutti*, F. MOR. 260 PELLA 1, p. 89.

¹⁵⁶ Misefari, *Le lotte contadine in Calabria*, F. MOR. 330 MISEE 1.

come guide alla lettura: «Tribunale di Cosenza» (p. 107), «impiegati di Cosenza» (p. 108), «maestri elementari di Paola» (p. 112), «eccidio di Paola» (p. 114); «5 agosto epidemia» (p. 118), ecc. Questi elementi, annotati nel volume di *Misefari* in riferimento a pagine ricche di sottolineature e tracce di lettura, vengono poi raccolti da Elsa Morante in una serie omogenea:

da inserire a Pag 27

Dopoguerra 1918-'22 (particolarmente in Calabria)

giugno 1919 – Carestia e fame scioperi e moti di piazza a La Spezia

Sciopero generale a Genova e Pisa

saccheggi di negozi a Forlì

Sommosse dovunque causa soprattutto il caro vita

[La spinta popolare rifluisce verso le elezioni del 1919]

In Calabria le agitazioni riguardano soprattutto i contadini.

Nell'agosto 1919 l'influenza (febbre spagnola?) si aggiunge alla

|| carestia. Ved. "Le lotte contadine" a pag. 118-119

1920 – epidemie a Cosenza. Scioperi in tutta Italia

Diminuzione forzata dell'emigrazione (per la smobilitazione industrie di guerra degli anglo-franco-americani)

N.B. A Reggio C. prevalevano i piccoli proprietari (poveri) molti dei quali facevano anche i braccianti

a Cosenza prevalevano i braccianti

Prima dell'abolizione dei beni feudali e ecclesiastici (1810-1860) i contadini

godevano degli usi civici. I borghesi poi si appropriarono di tutte

|| le proprietà già abolite

Storia delle usurpazioni dei terreni Op. cit. pag. 152

agosto-sett. 1919 occupazioni di terre in tutta la Calabria

N.B. le squadre di Mussolini finanziate dagli agrari (di Calabria come della Val Padana)

Il fascismo aiuta gli agrari e ne è pagato – pag. 172 op. cit.

*Patti di lavoro per i lavoratori e fittuari di uliveti pag. 177 op. cit. e sgg.¹⁵⁷

I dati storici, in questo caso, non confluiranno nelle cronistorie, ma verranno narrativizzati in modo più disteso e inseriti nel primo capitolo del romanzo, in merito alle condizioni di vita della famiglia di Ida.¹⁵⁸ Altri libri mostrano, invece, il rapporto dialogico di Elsa Morante con i testi. Nel *Manifesto del partito comunista*, ad esempio, gli appunti dell'autrice denotano un disincanto sarcastico. In riferimento all'affermazione secondo cui «Nella società comunista il lavoro accumulato

¹⁵⁷ *AgA*, cc. 42r-44r.

¹⁵⁸ *La Storia*, p. 33.

è soltanto un mezzo per rendere più largo, più ricco, più progredito il ritmo di vita degli operai»,¹⁵⁹ l'autrice commenta, nel margine inferiore: «E invece purtroppo oggi nei regimi "comunisti" il lavoro accumulato è un mezzo per fabbricare bombe e simili»; o, ancora, in merito all'affermazione che «Perciò, anche se gli autori di questi sistemi erano per molti aspetti rivoluzionari, i loro scolari formarono sempre delle sette reazionarie. Essi tengono fermo alle vecchie opinioni dei maestri, in opposizione al progressivo sviluppo storico del proletariato» Elsa Morante esprime il dubbio che forse «così può succedere anche nei riguardi di Karl Marx?».¹⁶⁰

Commenti di questo genere (ma ve ne sono altri nel *Manifesto*) confermano il modo critico con cui l'autrice leggeva (e rileggeva) i suoi libri, in particolare quelli di tenore politico e filosofico.¹⁶¹ Ricordiamo in particolare l'intenso dialogo inteso da Elsa Morante con i *Cahiers* di Simone Weil, anch'essi fittamente postillati e chiaramente presenti all'autrice nell'ideazione e stesura della *Storia*, come puntualmente mostrato da Concetta D'Angeli.¹⁶²

Dai pochi esempi riportati è possibile intuire come una più approfondita analisi delle caratteristiche di Elsa Morante *lettrice* siano foriere di significative ricadute per la comprensione dell'orizzonte culturale e politico di Elsa Morante *scrittrice*. Un orizzonte culturale da cogliere nella sua eterogeneità, che unisce a memorie letterarie anche scampoli musicali (preziosa, da questo punto di vista, l'acquisizione della discoteca morantiana da parte della BNCR) senza dimenticare allusioni al cinema. In particolar modo per la *Storia*, dal momento che, come sottolinea Marco Bardini, «sul piano dei referenti cinematografici (e fotografici), il libro è un'autentica babele» e che Elsa Morante «attinge a piene mani, in funzione espressionista, a un ricchissimo patrimonio visivo e filmico, sia italiano, neorealista e post-neorealista, che estero».¹⁶³

Nello specifico, i riferimenti iconografici, almeno per quanto riguarda *La Storia*, non sono da ricondursi a memorie generiche o inventate: essi hanno un preciso referente, che Elsa Morante ritrova tra le fonti documentarie di cui si serve. Nel romanzo, in particolare, vi sono due episodi significativi in cui si fa esplicito ricorso a materiale fotografico: dapprima Useppe, passando vicino a un'edicola, vi vede affissi degli scatti di guerra,¹⁶⁴ successivamente, in un foglio di giornale che invol-

¹⁵⁹ Marx-Engels, *Manifesto*, F. MOR. 330 MARXK 7, p. 79.

¹⁶⁰ Ivi, p. 109.

¹⁶¹ Bersaglio polemico prediletto sembra essere la chiesa cattolica. Alcuni esempi a campione: nel racconto di Debenedetti i camion carichi di ebrei razzati dal Ghetto si trovano a transitare per San Pietro; E. M. annota, a margine dell'episodio: «Affacciati Papa! Esci, va' con loro sui carri!» (Debenedetti, *16 ottobre 1943*, F. MOR. 940 DEBEG 1, p. 59).

¹⁶² D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*, cap. 2.

¹⁶³ Bardini, *Morante e il cinema*, p. 231.

¹⁶⁴ *La Storia*, pp. 369-370.

geva della frutta, si trova di fronte ad alcune immagini dei campi di concentramento.¹⁶⁵ I riferimenti diretti delle foto citate da Morante sono esplicitati nei quaderni manoscritti, dove l'autrice annota:

Per foto citate, cfr.

- 1) partigiani impiccati (v. episodio precedente Album Incenso e polvere di Prunas pag.
- 2) Mussolini impiccato (episodio precedente) – id
- 3) Ragazza collaborazionista (episodio precedente) Album Robert Kapa¹⁶⁶ – Images of War pag. 134
- 4) catasta di morti – (v. The trial of Adolf Eichmann – pag. 229)
- 5) mucchio di scarpe (v. The history of the Gestapo)
- 6) Scala della morte (v. Tu passerai per il camino) (di Pappalettera) Pag. 113
- 7) Prigionieri dei lager (memoria da rintracciare)
- 8) Esperimenti decompressione (memoria da rintracciare)¹⁶⁷

Aggiungendo con altra penna, in merito agli esperimenti di decompressione, una freccia e l'appunto «cfr. per qualcosa di simile The history of Gestapo fotografia g». Si tratta di immagini che non sono riprodotte nel volume, ma vi sono descritte dalla voce narrante (nel secondo episodio, peraltro, focalizzando sulla percezione di Usepe), e che grazie ai manoscritti possiamo ricondurre al preciso referente iconografico.¹⁶⁸

Si veda ad esempio come viene narrativizzata e descritta l'immagine della *Ragazza collaborazionista* che Elsa Morante recupera tra gli scatti di Robert Capa:¹⁶⁹

La rivista più in alto, in copertina, mostrava un'altra fotografia recente, senza impiccati né morti, però misteriosamente atroce. Una donna giovane, dalla testa rasa a nudo come quella di un pupazzo, con in braccio un bambino avvolto in un panno, procedeva in mezzo a una folla di gente di ogni età, che sghignazzando la

¹⁶⁵ Ivi, pp. 372-373.

¹⁶⁶ Leggi: Capa.

¹⁶⁷ *QuadX*, c. 28v.

¹⁶⁸ Rispettivamente Prunas, *Incenso e polvere*, Capa, *Immagini della guerra*, Russel, *The Trial of Adolf Eichmann*, Delarue, *The History of the Gestapo* e Pappalettera, *Tu passerai per il camino*.

¹⁶⁹ A Robert Capa si deve, tra l'altro, l'immagine di copertina scelta dall'autrice per la prima edizione del romanzo, significativamente accompagnata dalla didascalia, nella traduzione italiana dell'album fotografico: «e il più delle volte la bella speranza finisce così» (Capa, *Immagini della guerra*, pp. 40-41). Inizialmente, E. M. avrebbe pensato al celebre scatto del *Miliziano caduto*, per orientarsi in seguito su un quadro di Bill Morrow e decidersi, infine, per questa foto, afferente alla guerra civile spagnola. Cfr. Dell'Orca, *Le illustrazioni di copertina*, pp. 98-99.

segnavano a dito e ridevano sconciamente su di lei. La donna, dai tratti regolari, pareva spaventata, e affrettava il passo, faticando su certe scarpacce da uomo scalcagnate, preceduta e incalzata dalla folla. Tutti all'intorno erano, come lei, gente malmessa e povera. Il bambino, di pochi mesi, con una testina di ricci chiari, teneva un dito in bocca e dormiva tranquillo.¹⁷⁰



Fig. 1. *Collaborazionista; Chartres, 1944* (© Robert Capa © International Center of Photography/Magnum Photos).

¹⁷⁰ *La Storia*, p. 370.

II

«ELSA STA COMPLETANDO IL SUO LIBRO» INTORNO A *SENZA I CONFORTI DELLA RELIGIONE*

1. *Un'idea di Senza i conforti della religione.*

1.1. *La trama.*

Tra il 1957 e la fine degli anni Sessanta Elsa Morante annuncia a più riprese di avere in corso di preparazione un racconto (poi divenuto romanzo) intitolato *Senza i conforti della religione*, anticipando alcuni aspetti della trama, ed esplicitandone il tema.¹

Il romanzo, che non verrà mai concluso né pubblicato, si sarebbe svolto «a Roma, ai giorni nostri», nel quartiere Testaccio e avrebbe avuto per argomento «*il difficile rapporto fra le ragioni umane e le ragioni misteriose della realtà*».² Protagonisti di *Senza i conforti della religione* sarebbero stati due fratelli dall'indole molto diversa. Il fratello maggiore, Alfio, «di carattere esuberante e frivolo, e rozza-mente innamorato della vita»³ avrebbe incontrato precocemente e improvvisamente la morte; il fratello minore, Giuseppe, riflessivo e introverso, «religioso com'è, subirà un forte contraccolpo psicologico dalla morte del suo idolo», al punto che l'intero romanzo viene presentato come un approfondimento della psicologia di questo giovane di Testaccio.⁴

I manoscritti di *Senza i conforti della religione* confermano che i protagonisti del romanzo sono due fratelli, entrambi figli di una anonima maestra elementare (ma di due padri diversi) e originari del quartiere romano di Testaccio. Le vicende

¹ Per una ricostruzione più diffusa della trama rimando a Bardini, *Morante e il cinema*, p. 199, Cazalé Bérard, *Il romanzo in-finito*, pp. 14-16 e Cazalé Bérard, *Il manoscritto incompiuto*, pp. 82-83. Per le dichiarazioni autoriali sul romanzo in corso di preparazione e una più dettagliata ricostruzione dell'iter manoscritto, cfr. *infra* § II.2 (*Dal racconto alle riscritture del romanzo*).

² Puccini-Socrate, *Che cosa stanno preparando i nostri scrittori*, p. 17.

³ *Ibid.*

⁴ Chiesa, *È ambientato a Testaccio*, p. 3.

sono narrate in prima persona (come per i precedenti romanzi di Elsa Morante) per voce del fratello minore, Giuseppe, che riflette soprattutto sul suo rapporto con la religione e sul suo legame con il fratellastro Alfio Riccardi.⁵

Tanto la definizione della trama di *Senza i conforti della religione* quanto la ricostruzione delle vicende compositive che lo interessano sono complicate dalle operazioni di rimescolamento di cui sono fatti oggetto gli autografi: Elsa Morante, infatti, smembrò gli Album che accoglievano le primigenie stesure del romanzo e ne riposizionò le carte, sulle quali intervenne con riletture e campagne correttorie molto stratificate e difficilmente collocabili cronologicamente in modo certo. Il materiale conservato alla BNCR si compone di fogli sciolti e include cinque fascicoli che presentano un andamento narrativo organico (*SCR1*), assieme alle copertine tagliate dagli Album cui le carte appartenevano (*SCR4*), a due fascicoli di carte individuate dall'autrice come «scarti» e «prove» (*SCR3* e *SCR5*) e a un gruppo di carte isolate per un rifacimento successivo (*SCR2*).⁶

L'*incipit* del romanzo si rivela particolarmente instabile (disponiamo, infatti, di più redazioni alternative) e la narrazione si interrompe bruscamente: del finale di *Senza i conforti della religione* non abbiamo che qualche appunto. I capitoli centrali del romanzo, invece, sono attestati nell'Archivio in una stesura – per quanto non definitiva – omogenea.

Le prove dell'*incipit*, sebbene instabili, permettono di trarre preziose informazioni sulla caratterizzazione dei personaggi e in particolare di Giuseppe, protagonista e voce narrante. Una delle stesure⁷ descrive il legame di Giuseppe col suo quartiere natale: «Un disprezzo, forse troppo ostentato, misto a una inconfessata paura mi legava, da ragazzo, al miserabile quartiere dov'ero nato – alla periferia di Roma – vietandomi il centro splendido e misterioso della città»,⁸ presentandoci da subito il suo rapporto complementare con il fratello, maggiore di quindici anni («All'opposto di me, mio fratello trascorreva tutte le sue giornate in ambiziose scorribande al centro della città»),⁹ e sottolineando la sua precocità nell'apprendimento della lettura e della scrittura: Giuseppe, infatti, è un poeta.¹⁰ In un'altra versione

⁵ In *SCR2*, c. 11r, il cognome è diverso: «Mio fratello invece (figlio del vero marito di lei, che l'aveva lasciata vedova assai precocemente) si chiamava Bernardi. Alfio Bernardi».

⁶ Per una più dettagliata presentazione del *corpus* manoscritto afferente a *Senza i conforti della religione* cfr. *infra* § II.2.1 (*I manoscritti*).

⁷ Non fornisco un riordinamento cronologico delle varie prove di *incipit*, soprattutto perché, essendo le carte sciolte rimescolate, non vi sono al momento elementi sufficienti per stabilire l'ordine delle riscritture.

⁸ *SCR1*, c. 2r.

⁹ Ivi, c. 3r.

¹⁰ Cfr. *infra* § II.1.2 (*I personaggi*).

(*SCR1*, cc. 4-5) l'autrice lascia spazio, invece, all'auto-percezione negativa e svilente dell'io narrante:

Molte erano, nella mia esistenza di ragazzo, le cose di cui mi vergognavo. Mi vergognavo di sorridere, perché, invece della dentatura fiera, cruda e smagliante che mi sarebbe piaciuta, avevo denti minuti [e radi], che ricordavano la prima dentatura infantile. Mi vergognavo della mia statura che, pur senza essere troppo piccola, non era certo atletica come quella di mio fratello. E anche il colore delicato, un poco olivastro della mia pelle, e le mani e i piedi piccoli, quasi più adatti a una fanciulla che a un uomo, mi facevano onta.¹¹

L'intera fisicità, dai tratti minuti, è per Giuseppe motivo di vergogna: la statura, il colore delicato della pelle, la dimensione di mani e piedi; viene spesso soprannominato "il cinese", e la linea paterna della sua origine resta misteriosa: «Nei suoi superbi discorsi, mio fratello non esitava, talvolta, a ricordarmi la mia origine spuria».¹² Sono conservate a parte, tra gli scarti, altre prove di *incipit* – forse precedenti, come farebbe pensare la loro precoce declassazione a scarto – la cui forma più stabile recita:

Dare gli esami di "maturità", l'estate scorsa, è stata la mia ultima pazienza, o vigliaccheria. Ci sono andato come un sonnambulo che si orienta comicamente verso poli assurdi, dentro una notte esotica piena di sudore e di stupefazione: dispensato da ogni volontà, per fortuna. E credo che mi abbiano dato la licenza solo in ricordo del mio passato, giacché a scuola ero stato sempre bravo (questa è una delle mie vergogne).

Adesso però non sono più bravo, quella licenza mi basta, e da allora per me è vacanza: estate, autunno, inverno, e fra poco primavera... In autunno, mia madre m'ha iscritto all'Università, e può continuare per suo conto a iscrivermi regolarmente ogni anno fino all'Apocalisse, se ci tiene [prova gusto]. Ma per mio conto io, con la licenza liceale, ho dato l'addio a tutte le aule scolastiche, o accademiche, o altri simili centri [luoghi] edificanti.¹³

Giuseppe, continua, non è interessato a frequentare l'Università perché «Impegno o evasione, è sempre lo stesso imbroglio. E l'unica rivoluzione giusta sarebbe lo sciopero totale: passare le giornate dormendo senza interruzione di veglia... Ma allora, magari, [forse] non ci si salverebbe più da quell'altra maledetta

¹¹ *SCR1*, c. 4r.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ivi*, c. 141.

baraonda dei sogni, come [sospetta] frigna Amleto». ¹⁴ Altre stesure di *incipit* sono volte a segnare da subito la dicotomia tra amarezza del presente e ricordo di una perduta età felice:

Nella storia di ognuno, l'infanzia s'inventa le proprie leggende; e poi la maturità è provveduta a spiegarle, per distruggerle, conseguentemente, secondo natura. La distruzione precoce e inspiegata, però, è una violenza, che condanna forse ogni futura spiegazione... Ma certe violenze sono risapute.

E io sono ancora troppo lontano dalla maturità per tentare, oggi, di spiegarmi le mie leggende. La mia spiegazione sarebbe una sola (e più infantile delle leggende stesse): che io, per istinto, ero innamorato della felicità.

Il Si dice che le persone umane si dividono in due specie: gli amanti della felicità e gli amanti della virtù. Ma per me, spontaneamente, la felicità assumeva il valore della virtù stessa. Le persone naturalmente più felici mi sembravano le massime proclamazioni della nobiltà umana. E la speranza della felicità, proprietà intima e singolare di ogni persona, per me era il vero segno che nessuno è mortale e che ciascuno sarà beato! ¹⁵

Possiamo osservare che le trascrizioni sopra riportate sembrano avvicinare *Senza i conforti della religione* più ad *Aracoeli* che alla *Storia*: la voce narrante che rievoca un passato felice ormai perduto, mettendo in luce l'insensatezza del vivere e il disprezzo della propria fisicità, anticipa con evidenza alcuni tratti dell'infelice Manuele. Per ritrovare dei punti di tangenza con *La Storia* dobbiamo considerare un'altra prova di *incipit*, rielaborata a più riprese, che ha per oggetto il ricordo del bombardamento di San Lorenzo: esattamente come avverrà per Ida e Ueseppe, infatti, in *Senza i conforti della religione* Giuseppe e sua madre perdono la propria abitazione e Fritz (il cagnolino del fratello maggiore, antesignano di Blitz) il 19 luglio del 1943. ¹⁶ Le tangenze non finiscono qui: precipitati nella condizione di sfollati, i due trovano ricovero in uno stanzone sulla Casilina, ¹⁷ dove riceveranno la visita di Alfio che (proprio come sarà per Nino), partito per la guerra a sostegno dei fascisti, si era in

¹⁴ Ivi, c. 142.

¹⁵ *SCR3*, cc. 1r e 2r.

¹⁶ Cfr. *infra* § II.3.3 (*Intorno a La Storia: più redazioni sulla scrivania*).

¹⁷ In *Senza i conforti della religione* non viene dato molto spazio agli abitanti dello stanzone: i Mille e Eppetondo sono un'innovazione della *Storia*. L'attitudine di Alfio, invece, si traduce direttamente in quella di Nino: se Alfio «Appena fu dentro la stanza, girò intorno uno sguardo focoso; e, tratto di sotto i panni uno straccio rosso, in aria di sfida se lo mise al collo» (*SCR2*, c. 19r), così pure Nino «Appena messo piede nello stanzone, d'un gesto solo buttò a terra l'impermeabile tutto lustrante d'acqua; e tratto di sotto i panni uno straccio rosso, in aria di sfida gloriosa se lo mise al collo» (*La Storia*, p. 209). Si noti che nel corso dell'elaborazione

seguito arruolato nelle fila dei partigiani con il nome di Nembo.¹⁸ Il *focus* narrativo si concentra dunque su Alfio, protagonista delle memorie del fratello minore.

Sostanzialmente, la storia di *Senza i comforti della religione* dipinge la “corsa al benessere” del dopoguerra. Dopo una remunerativa parentesi da borsaro nero («Terminato, con la ripresa normale dei commerci, il periodo aureo della Borsa Nera»), Alfio si aggrega «a certi mediatori di macchine usate»,¹⁹ ma riesce, infine, a farsi assumere in una casa di Produzione Cinematografica. Il giovane allaccia una relazione sentimentale con Ginevra Hubermann, «la unica figlia ed erede di uno dei più ricchi industriali d’Europa».²⁰ Alfio, interessato alla ricchezza economica di Ginevra, da lui ritenuta la «grazia maggiore» della ragazza,²¹ decide di sposarla: l’idea lo entusiasma soprattutto perché la Società di Produzione Cinematografica per cui lavora versa in condizioni finanziarie difficili.

Il padre di Ginevra, tuttavia, si oppone al matrimonio, dapprima minacciando di diseredare lei e, in un secondo momento, offrendo ad Alfio la lauta somma di sessanta milioni di lire per lasciare la fidanzata: proposta che Alfio accetta con entusiasmo. Si trasferisce (assieme a una cagna, un lupo di nome Bella) ai Parioli, in un lussuoso appartamento dove riceve diversi personaggi del mondo cinematografico,²² e decide di investire la somma ricevuta dal padre di Ginevra per fondare la propria personale società:²³ la *Miliardo Film* che «Come prima

manoscritta della *Storia* sono frequenti le esitazioni dell’autrice sulla collocazione geografica (infine, il quartiere di Pietralata) dello stanzone degli sfollati.

¹⁸ «Svelò che da parecchi mesi ormai aveva abbandonato le squadre fasciste e si era unito ai Partigiani, fra i quali (confidò in disparte a mia madre e a me) era conosciuto col soprannome di Nembo. Anche il suo compagno, che presentò ai circostanti, era un partigiano come lui: proveniente, come lui, dai monti della Toscana, dove avevano guerreggiato insieme» (*SCR2*, c. 20r). Asso, che sarà invece lo pseudonimo partigiano di Nino, in *Senza i comforti della religione* è il nome del ragazzo tra i suoi compagni di gioco.

¹⁹ *SCR2*, c. 42r.

²⁰ *SCR1*, c. 28r.

²¹ «Non si curava affatto, insomma, di nascondere alla fidanzata che per lui la grazia maggiore, in lei, era la ricchezza; ma nel tempo stesso, le rinfacciava questa grazia come uno sfregio!» (ivi, c. 31r).

²² Cfr. Bardini, *Morante e il cinema*, pp. 195-218.

²³ «Si trattava del lancio di una nuova Società Cinematografica, finanziata, in parte, anche da lui, e della quale si doveva esclusivamente a lui la trovata del nome: Miliardo-film... “Che te ne pare, Villanueva? Non suona [spara] bene || MILIARDO FILM? È una cannonata! E io ci carico dentro tutta la mia GRANA!” All’accento che lui prendeva nel nominarla, si sarebbe detto che la SUA GRANA non consisteva di soldi comuni, dello stampo solito; ma di monete alfie speciali, Assi di Moneta miliardanti, capaci, con un colpo solo, di sbancare il mondo! E il suo capitale non era un malloppo balordo, come quelli ordinari

affermazione della sua importanza» «installò i propri uffici nella parte alta di Via Veneto». ²⁴ La casa di Alfio ai Parioli diviene teatro di incontri con scrittori e registi, cineasti e attricette, tra le quali una certa Aracoeli, che cofinanzia la società: «quasi fossero delle macchiette, tali comprimari sono caricaturati senza pietà, come, peraltro, sta già facendo, in quello stesso giro d'anni, la commedia all'italiana». ²⁵

Tra i soggetti da produrre, viene proposto un film dal titolo *Bikini* che dovrebbe avere come oggetto il pericolo atomico ma Alfio, dopo averne deriso il proponente, spiega che «già il titolo è la prima fesseria [fregnaccia]. Uno [magari] ci va di corsa, credendo di trovarci le ragazze in costume a due pezzi, e poi quando è là si vede appioppare questo mattone atomico». ²⁶ È evidente la sua predilezione per i soggetti frivoli e leggeri, disimpegnati: «sulla base del titolo BIKINI, noi ci possiamo impiantare un capolavoro che supererà BELLEZZE AL BAGNO!!!». ²⁷ La progressione narrativa si arresta a questa altezza del testo: non conosciamo il destino della *Miliardo film*, e la sorte dei personaggi non viene narrata.

Parallelamente alle vicende di Alfio, *Senza i conforti della religione* descrive l'attitudine introversa e contemplativa di Giuseppe, scrittore in erba. Tema centrale è il suo rapporto con Dio e con la composizione di poesie, che costituiscono per lui una forma di preghiera. Nella coppia Alfio / Giuseppe si palesa la dialettica tra vita attiva e vita contemplativa, quel «conflitto fra due innate, opposte esigenze: quella avventurosa, attiva, e quella contemplativa e religiosa» ²⁸ che Elsa Morante individua come contraddittori tratti della propria natura.

Giuseppe adolescente trascorre il suo tempo in una radura analoga alla «tenda d'alberi» che troveremo nella *Storia*: in tale luogo il ragazzo avverte la comunanza con la natura e la presenza del divino nella stessa, secondo un'ottica immanentista che spinge verso un approccio mistico. Nella tenda d'alberi Giuseppe – come poi Ueseppe – ascolta il motivetto dell'uccellino, che intona *è uno scherzo, è tutto uno scherzo*, e riconosce la presenza di Dio nel silenzio.

degli altri capitalisti: era una flotta miliardante d'oro, con le chiglie d'oro, gli alberi d'oro e i fusti d'oro, lanciata, dai venti alfi, verso piraterie strepitose!» (*SCR1*, cc. 61r-62r).

²⁴ Ivi, c. 96r.

²⁵ Bardini, *Morante e il cinema*, p. 205.

²⁶ *SCR1*, c. 115r. Si osservi come, attraverso le parole di Alfio, emerga una critica alla società del tempo e al mondo cinematografico: «Tanto, lo sappiamo che sei un po' cretino, e proprio per questo ci fidiamo in genere delle tue trovate: perché pure la gente è cretina, e dunque – CONSEGUENZA LOGICA! – più le idee sono cretine, e meglio vanno!» (ivi, c. 115r); cfr. pure Bardini, *Morante e il cinema*, pp. 216-218.

²⁷ *SCR1*, c. 123r.

²⁸ Si vedano i *Cenni sulla vita e sulle opere* nell'edizione mondadoriana dell'*Isola di Arturo* (1969), ora in Bardini, *Morante Elsa. Italiana*, pp. 682-688: p. 685.

È ripresa da *Senza i comforti della religione* l'immagine di Ueseppe che, con i due pugni sulla fronte, trascorre il suo tempo *pensando*: «N.B. Ricordare, nel corso del racconto (p. es. durante le scene con Ginevra) che ogni tanto io mi metto i due pugni sulla fronte (penso a Dio)» nonostante l'indicazione successiva di un cambio di rotta «no Inserire invece mie immagini pensate (significanti la continua presenza di Dio in me)».²⁹

Preziose indicazioni sul rapporto di Giuseppe col divino ci sono fornite da alcuni appunti depositati in uno dei piatti di copertina tagliati dagli Album di *Senza i comforti della religione*. L'autrice si ripropone di «N.B. Ricordarsi, durante tutto il racconto, in particolare negli episodi con A. di intercalare ogni tanto il mio pensiero di Dio»³⁰ e ribadisce: «N.B. In tutto il racconto, e particolarmente nei miei dialoghi con Alfio, inserire delle mie immagini poetiche pensate (riferimenti alla continua presenza di Dio in me)».³¹

In Giuseppe, dunque, la poesia e la preghiera coincidono, e la valletta dove trascorre i suoi pomeriggi e dove ode il motivetto dell'uccellino assume i connotati di un luogo sacro:

in quell'estate io scrissi molte poesie. Nella valletta pensavo le poesie-immagini (Dio = poesia ormai) e il tempo acquistava un valore diverso. Una immagine (= poesia) così infinita da significarmi l'eternità mi nasceva per miracolo in un attimo e a volte interi pomeriggi mi passavano in una rapidità incredibile e meravigliosa, senza che io me ne accorgessi, nella ricerca di una immagine (gioco divino).³²

La narrazione non giunge al definitivo compimento: sappiamo dalle dichiarazioni dell'autrice che Alfio era destinato a morire giovane di malattia, ma tale zona del testo non è stata elaborata. Disponiamo tuttavia di alcuni appunti che imbastiscono la sequenza delle vicende. Alfio, ricoverato in clinica, avrebbe dovuto ricevere la visita di Ginevra:³³

²⁹ SCR1, c. 34v. Il promemoria ritorna anche tra le carte che l'autrice segnalerà come «valide per rifacimento», e proprio all'altezza della permanenza di Giuseppe nello stanzone degli sfollati: «N.B. Ricordare, nel corso di tutto il racconto, in particolare nei dialoghi fra i due fratelli, che ogni tanto Alfio domanderà a Giuseppe: "Perché ti metti i due pugni sulla fronte?" (Giuseppe, in segreto, pensa a Dio: scegliere perciò le occasioni più adatte, nei relativi dialoghi)» (SCR2, c. 27v).

³⁰ SCR4, c. 1.

³¹ *Ibid.*

³² SCR1, c. 45v.

³³ Alfio stesso l'avrebbe dovuta informare delle proprie condizioni di salute: «amica di Ginevra. È a costei che la Friula, per incarico di Alfio, telefonerà alla fine» (ivi, c. 40v).

Appunti sul dialogo fra Alfio e Ginevra appena lei arriva alla clinica
 Appena A vede Ginevra (in clinica) «Si direbbe, a guardarti, che hai ricominciato a sognare i turchi e i somari»

E fece un sorrisetto quasi malizioso, come se stesse per dire: «Non c'ero che io, per farti vedere i bambini e le rose!»³⁴ Invece il sorrisetto si cambiò in una smorfia e disse:

«Hai molti fondi?»

«Sì ho l'eredità di mia madre»

«Allora liberami da questa scalogna. Non fare la tirchia. Qualunque spesa!»

«E tuo padre, che ne dirà? Sa che sono venuta qui e non si è opposto «Ah... non si è opposto segno che mi crede fregato, quel porcone! e non ha più paura. Ma quando guarirò per fargli dispetto sedurrò sua figlia le sue nipoti, e sfonderò il c. anche a lui!».³⁵

A questi appunti si fa riferimento anche in uno dei piatti di copertina, («ved. anche appunti nella busta»),³⁶ dove si precisano ulteriori aspetti dell'incontro:

Arrivo di Ginevra nella clinica.

Appena entrata, lo vede così trasformato (pure nel suo viso inespressivo, si tradisce lo sgomento e l'orrore). Ma goffamente gli dice: «come va?»

Primo dialogo fra Ginevra e Alfio nella clinica

Lui la guarda e dice unicamente «Si direbbe, a vederti, che hai ricominciato a sognare i turchi e i somari». Lei fa quel suo sorriso sperduto e arrossisce; e lui fece un sorrisetto, quasi stesse per dire: «Eh, c'ero solo io, per farti sognare i bambini e le rose!» Invece, il suo sorrisetto si cambiò in una smorfia di [amarrezza] quasi atroce

³⁴ Il riferimento è al seguente passaggio del romanzo: «Eh, se non è proprio una porca, essa dovrà considerarmi il suo benefattore per la vita! Mi [confidava] ha confidato lei stessa che tutti gli altri uomini, prima di me, le avevano sempre fatto paura: tanto che, fino dai primi tempi che incominciava a svilupparsi, le bastava trovarsi, per caso, accanto a un uomo per sentire un freddo nei capelli e mettersi a tremare come avesse la malaria. Se qualcuno, poi, le faceva proposte di fidanzamento, subito il corpo le si irrigidiva come dentro una camicia di gesso. E, dopo, alla notte, aveva sogni di tremenda paura; per esempio: sognava dei turchi con fez lampeggianti [e baffi enormi], che la inseguivano, cavalcando certi somari mostruosi, e agitando delle spade!» (ivi, c. 57r). Interrogato da Giuseppe su cosa avesse sognato Ginevra al momento di fidanzarsi con lui, spiega che «“Quella volta, invece” rispose Alfio, in un tono disinvolto, ma, tuttavia [discretamente], modesto, “ha sognato dei bei pupetti e delle belle rose.”» (ivi, c. 58r).

³⁵ SCR5, cc. 9.1r-9.2v.

³⁶ SCR4, c. v. L'intera collocazione SCR5 doveva essere contenuta all'interno di una busta recante l'intestazione «Appunti vari per Senza i conforti della religione | e altro» (SCR5, c. 1r).

Alla fine:

Non rivedrò mai più sulla terra quello sguardo (il famoso, di Alfio). Non esiste più, in nessun luogo.³⁷

Sappiamo, inoltre, che nella speranza di ottenerne un miracolo di guarigione Alfio parla con un prete, il quale, contrariamente alle sue aspettative, lo informa del destino di morte che lo attende:

Il prete

Alto, magrissimo, di un pallore infermo e grigio, con le spalle curve, ma gli occhi molto penetranti. Si dice che è un santo e lui lo riceve sperando che gli faccia il miracolo di guarirlo. E gli dice che vuole il miracolo. Riceve il prete in mia presenza, e sebbene il prete voglia rimanere solo con lui, lui dice che è inutile che io vada via, non deve dirgli niente di segreto: solo questo deve dirgli, del miracolo. Se lui può fare miracoli, perché non glielo fa? Il prete gli legge il pezzo di Cristo nel deserto. Gli dice poi che è venuto sì, per la speranza di un miracolo, benché di un altro genere di miracolo e fa capire di nuovo che deve parlargli da solo. A. con qualche speranza, mi dice di uscire, e di aspettare fuori nella stanza di attesa.³⁸

Con un segno di rimando, si aggiunge la precisazione, depositata sul margine inferiore, che «il prete gli dice che pure lui stesso (il prete) è molto malato, ma che non sono questi delle guarigioni i miracoli che lui vuole». Il destino di Alfio è segnato, e infatti l'appunto continua spiegando, per voce di Giuseppe, che «Io esco, e di lì a poco sento delle grida. Lui scaccia il prete in malo modo. Poi scoppia in pianto perché il prete gli ha detto che ha il male stesso di suo padre ecc.». Le note proseguono fino a definire la reazione della madre, e la scena finale:

La madre

Dopo la scena (scritta prima) io vado turbato e spaventato da mia madre (altra ispirazione dove andare non trovo). E lei si copre la faccia con le mani e affranta senza più volontà di resistenza con una voce di vecchia disperata dice piano: Non capisci? È vero è vero! – Poi mi dice Aiutami, Peppino. Ma che aiuto posso darle io? in quel momento, non bado nemmeno al Peppino ecc.

Scena ultima nella valletta

Ritorna il silenzio di Dio. Ma nel riposo, che mi torna con quel silenzio, stavolta c'è un dolore oscuro, immenso, senza spiegazione

³⁷ SCR4, c. v.

³⁸ SCR5, c. 10v.

In quel dolore un voce estranea piena di allegrezza incosciente si leva. È l'uccellino che canta:
ecc.³⁹

Il romanzo avrebbe dovuto concludersi, dunque, con il motivetto *tutto uno scherzo*, effettivo *trait d'union* con *La Storia*. Non sono esclusi dal finale il destino della madre, ridotta a una desolante vecchiaia, e le sorti di Giuseppe e di Bella.

La madre avrebbe consumato il resto della propria esistenza in un'apatica passività, anestetizzata dalla televisione: «(Fine) | E là, fra quegli oggetti incoerenti, dinanzi a quello schermo dalle ombre evasive, essa [mia madre] finisce le sue serate di vecchia».⁴⁰

Giuseppe, per fuggire all'opprimente condizione domestica, si sarebbe iscritto a un circolo politico:

La madre dice (quando io le domando se crede al Paradiso o sim:
«Il solo buon compenso a questa vita è [la certezza] che, dopo, non ci sia nessuna sopravvivenza. Nulla.»
L'unico sollievo a questa vita è la certezza che, dopo, non c'è più nessuna sopravvivenza. Nulla.
Alla fine (la sera, quando la madre guarda la telev.
Io frequentavo un circolo politico di sinistra, e la sera andavo là, anche per fuggire la tristezza della nostra casa.⁴¹

Quanto a Bella, si deduce che non avrebbe continuato a fare parte del nucleo familiare di Giuseppe: «Mia visita a Bella (nella villa dove ora è ospite) Io fuori del cancello. Lei al di là. Silenziosa per non dare l'allarme solo qualche piccolo gemito. Nostro colloquio sugli astri».⁴² L'eventualità che Giuseppe le reciti qualche poesia («? [Le recito una delle mie poesie?])⁴³ viene esclusa: «no – solo qualche immagine

³⁹ Ivi, c. 10r.

⁴⁰ SCR4, c. v. L'immagine della madre fissa davanti al televisore è ricordata anche altrove: «(fine) (con la telev. ered. da Alfio) | E là, fra quegli oggetti incoerenti, davanti a quello schermo dalle ombre evasive, mia madre [essa] finisce le sue serate di vecchia» (ivi, c. ii) e ancora, aggiungendo il riferimento alla proposta, avanzata ad Alfio dalla madre, di trasferirsi a casa: «(Fine) | E là, fra quegli oggetti incoerenti | (Quando la madre gli propose di trasferirsi a casa) Egli respinse quella proposta con ferocia disperata come se gli sembrasse la distruzione magica di tutti i suoi splendori, l'ultima tappa funesta che portava alla condanna» (SCR5, c. 9.3).

⁴¹ SCR4, c. iv.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

inventata lì per lì, ma con voce incerta dubbiosa (Dio non c'è più?)».⁴⁴ La morte del fratello e l'ingresso nell'età adulta avrebbero infatti sradicato in Giuseppe la memoria dell'Eden concessa «durante la primissima infanzia», prima che «l'albero della scienza del bene e del male stend[a] la sua ombra».⁴⁵ Si tratta del nucleo concettuale portante di *Senza i conforti della religione*: nel primo piatto di copertina leggiamo: «IMPORTANTE – Ricordare, che, dopo la prima fanciullezza io non prego più Dio per chiedergli qualcosa (questioni personali o altro). Dio è grande astratto, non si occupa di certe cose. Solo verso la fine, puerilmente per salvare Alfio torno a pregarlo».⁴⁶ La religiosità di Giuseppe è fortemente condizionata dalla morte del fratello: si veda l'accostamento di questi due appunti depositati sul primo piatto di copertina:

Principio della storia: Nella mia infanzia e fanciullezza, la leggenda di Dio e la saga di mio fratello Alfio s'intrecciano curiosamente.

...

E dopo:

[secondo la mia fede in Dio] tutti per me, intorno, erano immortali [tenere conto di questo in tutte le mie relazioni con gli altri, nel corso della storia].⁴⁷

È chiaro, dunque, in quali termini la morte inopinata del fratello Alfio scardini in Giuseppe l'attitudine religiosa: «Quando so che Alf. è condannato: (dubitando che nessuna preghiera serva più) Non osavo pensare più a Dio. Ogni tanto, il pensiero della esistenza di Dio mi balenava [tornava] con un brivido.» «[dopo la morte di Alfio] | (? cfr. nota pag. 101 verso)]».⁴⁸ Con la morte di Alfio sparisce l'ultimo residuo di puerile speranza di Giuseppe, rimasto anch'egli, definitivamente, *senza i conforti della religione*.

1.2. I personaggi.

Il nucleo familiare composto da una madre e due figli di padri diversi è conservato nella *Storia*. Per quanto riguarda la madre – della quale non si conosce il nome, mentre è noto il cognome Ramundo⁴⁹ – essa è un'antesignana di Ida, sebbene il peso specifico del personaggio cambi radicalmente: figura marginale nel primo progetto

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Il paradiso terrestre*, ora in *Pro o contro la bomba atomica*, pp. 19-20: p. 19.

⁴⁶ *SCR4*, c. I.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ivi*, c. IV.

⁴⁹ *SCR1*, c. 4r.

di romanzo, la donna è protagonista nella *Storia*. Maestra elementare, vedova del marito (morto del *male del secolo* come Alfio nella *Storia*), madre di due figli:

Era sempre vestita come una misera popolana [malvestita peggio delle popolane], sebbene portasse il cappello: un feltro ordinario e informe, da cui sfuggivano i suoi capelli sempre troppo lunghi e disordinati. Le sue scarpe erano infangate, perché insegnava in una scuola di periferia. E quando tornava, rauca, dalle lezioni, pareva una fiera che avesse corso la città cacciata per tutte le vie.⁵⁰

Come per Ida nella *Storia* «il suo corpo, in contrasto col pallore emaciato delle sue guance, era ingrossato in un modo penoso e difforme: non tanto, si sarebbe detto, per causa di un decadimento naturale, quanto, piuttosto, per una sorta di negazione del suo spirito».⁵¹ Non vengono esplicitate le sue origini, né la sua posizione religiosa, mentre alcune pagine di *Senza i conforti della religione* la presentano come scrittrice di poesie, che avrebbe in qualche occasione pubblicato in alcune riviste.⁵² Come vedremo, il ruolo più centrale attribuito a Ida costituisce un elemento fondativo della *Storia* in quanto progetto narrativo autonomo.⁵³ La figura materna di *Senza i conforti della religione*, nonostante alcune tangenze superficiali, è tuttavia lontana per molti aspetti da Ida Ramundo: viene presentata, infatti, come taciturna (per sospetto e non per timidezza), anaffettiva e litigiosa.

Alfio, invece, è chiaramente il prototipo per Nino, con il quale condivide il carattere esuberante, estroverso, capriccioso e volubile, oltre alla vitalità quasi aggressiva, e all'insofferenza verso regole, leggi e legami. Alfio, come Nino, è stretto al fratello da un rapporto di affetto profondo, privilegiato, e ne costituisce di fatto il doppio complementare: «Alfio era il mio Doppio luminoso, il mio riscatto contro ogni solitudine!».⁵⁴ Come Nino, si dimostra interessato agli aspetti politici solo in funzione delle possibilità di successo, passando con disinvoltura da fascismo a comunismo, per

⁵⁰ Ivi, c. 5r.

⁵¹ SCR2, c. 46r.

⁵² «“Anch'io” ella osservò appena, con una [certa] voce dura, e riluttante “scrivevo dei versi, da signorina...” Difatti, era vero. E i suoi versi erano stati perfino pubblicati, su certe riviste scolastiche. Alcune copie di quelle riviste si trascinano ancora, per i cassetti di casa; ed è un mistero la loro sopravvivenza, attraverso tante distruzioni: forse, consisteva là, il tesoro privato che mia madre si portava sempre dietro in una valigetta, le notti dei bombardamenti? Non molto tempo fa, ho riguardato quelle sue poesie: sono tutte poesie d'amore, piene di sospiri e gridi romantici. Sonetti, per lo più: di un genere sentimentale, e senza nessun valore, come ne scrivono le donne» (SCR1, cc. 167r e 168r).

⁵³ Cfr. *infra* § II.3.4 (*Da Senza i conforti della religione a La Storia*).

⁵⁴ SCR1, c. 70r.

approdare nel dopoguerra a posizioni a-politiche ma comunque filo americane. I due personaggi condividono, inoltre, il destino di morte. La malattia che avrebbe dovuto stroncare Alfio (un tumore, come il padre) diventa per Nino un incidente, e analoga preghiera sancisce il lutto nei loro confronti: come Ida prega affinché Nino possa infine morire del tutto,⁵⁵ così Giuseppe avrebbe dovuto chiedere a Dio:

Alfio: dopo morto. Non si staccava. Era là, intorno agli oggetti senza più poterli avere. Era escluso dalla terra, e da ogni stella di tutto l'innumerabile universo: era escluso dalla sua forma dal suo corpo dalla sua faccia. Ma non si adattava. E in quella sua terra di nessuno si aggirava avido di ripossederli di essere quella forma quella faccia avere le strade le cose le cravatte le automobili ecc.

E io mi aggiravo con lui in quella terra di nessuno. Niente esisteva più: la Persia dove dovevo andare con lui, l'America ecc.

E pregai Dio: Abbi pietà, fa' che muoia del tutto. Lui non accetta il Paradiso. Non può non ha la forza. Fa' che sia niente che riposi.⁵⁶

È Alfio a introdurre nel nucleo familiare i due cani, Fritz e Bella. La pastora Bella, che nella *Storia* avrà il ruolo di seconda madre di Useppe, è in *Senza i comforti della religione* «una lupa che aveva acquistato a una Esposizione canina a Milano, e che teneva in una villetta sul Lago di Como, da lui presa in affitto allora».⁵⁷ Alcuni tratti caratteristici di Bella nel primigenio progetto narrativo vengono segnati a margine dall'autrice, indice dell'intenzione di servirsene per la riscrittura del romanzo:

Ritta in piedi, essa raggiungeva quasi la mia statura; ma il suo cuore allegro era rimasto quello di un cucciolo, sebbene con me, lei, volentieri, assumesse delle maniere da madre. Era intelligente senza nessuna furbizia, famelica vorace, e rissosa per gioco, ma pietosa; consapevole delle cose più profonde, e anche

⁵⁵ «Iduzza non aveva mai creduto alla sopraesistenza di un qualche dio, anzi non le succedeva mai di pensare a Dio, né tanto meno di pregarlo. E questa fu la prima e credo unica preghiera che le uscì di bocca durante tutta la sua vita, uno di quei pomeriggi sul tardi, nella cucina di Via Bodoni: "Dio! Se non altro, adesso dàgli riposo. Almeno, fa' che muoia del tutto"» (*La Storia*, p. 473).

⁵⁶ *SCR5*, c. 11r. L'appunto viene trascritto, similmente, in uno dei piatti di copertina: «Alla fine, nella valletta (quando sento che il fratello morto si aggira senza poter morire del tutto) | Quello che lui cercava non era la felicità del Paradiso: era una felicità troppo tragica, difficile, impossibile per lui. Lui cercava voleva la sua felicità: i vanti, le cravatte, le cose della terra ecc. ecc. | allora io, tornando di nuovo alla vergogna della preghiera (vergogna perché puerilità) feci questa preghiera terribile: "Dio, lui non lo vuole il tuo Paradiso. Fa' che muoia del tutto" ecc.» (*SCR4*, c. v).

⁵⁷ *SCR1*, c. 25r.

indovina. Pure nella sua grandezza gigantesca, e nella sua barbarie di lupa, era graziosa e leggera come una ballerina, disarmata negli affetti. E La sua || bellezza era così risplendente, che il povero Fritz, ripensato vicino a lei, pareva, [nella memoria] un fiammifero vicino al sole. Ma il ricordo della piccola luce di Fritz – ormai spenta da secoli – non per questo mi era meno caro. Anzi, il mio sentimento era quasi geloso del piacere ch'io provavo con Bella: come di un tradimento a Fritz.⁵⁸

In entrambi i progetti narrativi il legame tra Bella e i due fratelli è molto forte, ma sono notevoli le differenze nella caratterizzazione dell'animale.

Il cagnolino Fritz, invece, che nella *Storia* prenderà il nome di Blitz, viene traspeso nella *Storia* senza modifica alcuna. In *SCR1*, c. 9r, viene segnata a margine con pennarello rosso la descrizione di Fritz:

Lui era un cagnetto di razza infima, incrociato di bastardi, piccolo di statura e con la testa grossa; di colore era tutto marrone, fuorché una pezzatura storta, bianca, in forma all'incirca stellata, che aveva sulla pancia e che però si vedeva solo quando lui si metteva a zampe all'aria. E non aveva nessun'altra bellezza né specialità. Muoveva la coda come tutti i cani, faceva le feste come tutti i cani, ecc.

Questa descrizione di Fritz viene trascritta, con lo stesso pennarello rosso con la quale è segnata a margine, in uno dei piatti di copertina staccati dagli Album di *Senza i conforti della religione*,⁵⁹ verosimilmente con l'intenzione di utilizzare tali appunti per le riscritture del romanzo. In *Senza i conforti della religione* l'autrice riporta il dolore del protagonista per la morte del cane: «Il punto più cocente del mio dolore era il pensiero di quella macchietta bianca stellata che lui aveva sulla pancia. Come se quell'unica eleganza della sua vita fosse anche la pietà suprema della sua morte!»;⁶⁰ anche questa zona del testo è segnata a margine con un doppio tratto verticale in pennarello rosso, e verrà debitamente recuperata nella *Storia*.

Il passaggio del nome del cane da Fritz a Blitz è segnalato in una carta estrapolata da *Senza i conforti della religione*: si tratta di un frontespizio che reca unicamente la firma dell'autrice e l'acronimo *TUS* e, nel verso, l'indicazione: «Blitz invece di Fritz»,⁶¹ definitivamente accolta a partire dagli *Album1-4* della *Storia*.⁶²

⁵⁸ *SCR1*, cc. 47r e 48r.

⁵⁹ *SCR4*, c. VIII.

⁶⁰ *SCR1*, c. 12r.

⁶¹ *Ivi*, c. 138v.

⁶² Ambigua la stesura alle cc. 9-14 di *SCR1*: inizia con *Fritz* (cc. 9-12), ma alla c. 14 riporta *Blitz* con la variante alternativa soprascritta *Fritz*.

Fritz e Blitz resteranno entrambi vittime del bombardamento di San Lorenzo, ulteriore punto di tangenza tra *Senza i conforti della religione* e *La Storia*. Giuseppe ricorda l'episodio come un momento centrale della propria esistenza, al punto che l'autrice, tra i vari *incipit* pensati per *Senza i conforti della religione*, presenta anche il ricordo di questo evento come punto di avvio del romanzo:

Sono nato nel maggio del 1939, e dunque avevo più di quattro anni la mattina d'estate del 1943 che il casamento del quartiere San Lorenzo, dove abitavamo mia madre e io, fu distrutto da un bombardamento [americano] alleato. Usciti dal rifugio nel mezzo della notte, al posto del fabbricato non trovammo che rovine. Ma non soltanto rovine! giacché non tutti gli inquilini del palazzo erano andati al rifugio. Come ogni notte, parecchi di loro (malandati, o stufi, o fatalisti, o indifferenti ecc.) erano rimasti a casa, incuranti della minaccia. Insomma, è sicuro che fra quelle rovine dovevano esserci anche dei morti: E CHE IO LI HO VISTI; però, non mi ricordo di loro. La natura, per qualche suo scopo [mira] interessato, li ha scancellati dalla mia memoria come un segreto oscuro. Ma, secondo me, certi riguardi della natura sono idioti e vigliacchi, lo stesso come le ipocrisie della gente. Sarebbe meglio farmi ricordare anche dei morti, giacché certamente li vidi! e mi ricordo di tutto il resto fuorché di loro, come in una copia espurgata.⁶³

Questa carta, esplicitamente segnalata dall'autrice come «valida per il rifacimento» è verosimilmente alla base della riscrittura che avviene nella *Storia*, e costituisce uno degli ultimi stadi di elaborazione di questo episodio, disseminati in altri luoghi del *corpus* di *Senza i conforti della religione*.⁶⁴ Nelle varie riscritture di questo ricordo viene descritta la scena del bimbo che chiama disperatamente il cane, perduto tra le macerie, come avviene al piccolo Useppe. Le carte di *Senza i conforti della religione*, segnate a margine con pennarello rosso, sono preziose perché precisano il significato dell'episodio, attraverso l'attribuzione di senso che il narratore in prima persona ne dà:

in un polverone di rovine andavo cercando Friz. Di voci, nel mio ricordo non c'è che la mia, che chiama: Friz! Friz!! Friz!!! con una urgenza impaurita: quasi che la ricomparsa del mio canuccio vivo e scodinzolante dovesse bastare a restituirmi, intatta, la mia ignoranza di prima. E nella mancanza di lui invece io fossi ormai inchiodato a ll questa conoscenza [definitiva] [incredibile] che per me cominciava là, in quel punto: perché prima di allora, in vita mia, io non avevo mai visto dei morti.⁶⁵

⁶³ SCR2, c. 1r.

⁶⁴ Cfr. SCR1, cc. 9-14 e c. 161. Le carte recano traccia di segni verticali a margine in pennarello rosso, indice di interesse dell'autrice a recuperarle.

⁶⁵ Ivi, cc. 10-11.

Le pagine di *Senza i conforti della religione* suggeriscono alcune piste di lettura per l'interpretazione del bombardamento di San Lorenzo nell'economia della *Storia*: il ricordo di Giuseppe adulto illumina le percezioni di Ueseppe bambino. È Giuseppe di *Senza i conforti della religione* a spiegarci, indirettamente, che è proprio l'incontro con la morte a minare l'integrità della coscienza, come avverrà, in termini ancor più tragici, per Davide.⁶⁶ In Ueseppe il progressivo incontro con l'Irrealtà della guerra e della morte è anticipato dal sospetto sul destino dei vitelli destinati al macello che incontra con Nino a Tiburtina, e conosce una progressione che *apparentemente* non lascia segni in lui: la perdita di Blitz, la visione dei morti tra le macerie, le foto degli orrori della guerra, la morte del fratello e la crudeltà di Davide: Ueseppe raccoglie in sé – senza tuttavia arrivare a comprenderli – tutti questi semi dell'Irrealtà.

L'immagine di Giuseppe che emerge da *Senza i conforti della religione* lo colloca lontano dal reame degli F.P., ovvero i «Felici Pochi» cantati nel *Mondo salvato dai ragazzini*: il romanzo presenta la sua coscienza lacerata e introversa, ben diversa dall'innata felicità del protagonista della *Storia*. La condizione di Giuseppe è legata alla convivenza, nel romanzo, di due momenti temporali distinti, segnati dalla morte di Alfio, vero spartiacque nella sua esistenza. Nella duplicità della propria personalità, Giuseppe presterà i suoi tratti caratteriali a due personaggi della *Storia*: Ueseppe e Davide, anticipando, inoltre, Manuele, protagonista di *Aracoeli*.

Latto di nascita di Ueseppe, la sua emancipazione da Giuseppe, è segnalata da un importante appunto che l'autrice deposita in due luoghi di *Senza i conforti della religione*, e che rivela l'intenzione di: «N.B. In tutta la storia, sopprimere, più che sia possibile, dal carattere di Giuseppe, gli elementi saturnini. Attenersi a questi caratteri del principio».⁶⁷

Questi «caratteri del principio» fanno riferimento alla rievocazione, da parte di Giuseppe, della propria adesione spontanea al mondo durante l'infanzia: significativamente, le prime parole di questa pagina recitano: «“ti ho amato, felicità!”». Con *La Storia* l'autrice decide, dunque, di rappresentare narrativamente l'infanzia felice, di mostrarla, mentre in *Senza i conforti della religione* l'età felice è presentata nella forma del ricordo: Giuseppe, come l'infelice Manuele di *Aracoeli*, ricorda in modo struggente e disincantato una felicità ormai impossibile: «Bisogna che uno sia proprio disperato, per mettersi qui a scrivere, pure avendo capito che, in realtà, perfino la coscienza dei ragazzini, riconosce l'imbroglio»,⁶⁸ «Difatti le parole sono tutte false. E sono indecenti. || Specialmente certe parole d'alto rango stonano senza rimedio con le voci umane; e qui nessuno più le potrebbe dire senza una

⁶⁶ Cfr. *infra* § III.1 (*Il discorso all'osteria*).

⁶⁷ SCR2, c. 3. La nota si trova anche in SCR3, c. 1, ed è all'origine di una riscrittura degli *incipit*.

⁶⁸ SCR1, c. 147r.

vergogna innata (VERITÀ FELICITÀ... ..DIO...))».⁶⁹ Il narratore Giuseppe che, cresciuto e disincantato, riesuma il ricordo di una agognata edenica felicità perduta, anticipa il romanzo *Aracoeli* e il saturnino Manuele. La coscienza lacerata e amara di Giuseppe, passando attraverso Davide Segre, si riversa, dunque, più in Manuele che in Usepe, e proietta un'ombra cupa sul destino di Usepe: la sua testimonianza di *F.P.* è resa valida dalla morte, ma l'età adulta avrebbe forse corrotto anche in lui l'adesione vitalistica alla Realtà.

Vedremo meglio nel capitolo dedicato a Davide Segre in quale modo questo personaggio si nutra anche di alcuni tratti distintivi di Giuseppe, esplicitando nella polarità Davide/Usepe la duplicità interna a Giuseppe di *Senza i comforti della religione*.⁷⁰ Possiamo asserire che l'eliminazione degli aspetti saturnini troverà il suo vero compimento nel momento in cui Elsa Morante annullerà la contraddizione interiore di Giuseppe, isolando e distinguendo in modo più manicheo il felice Usepe e l'infelice Davide.

2. *Dal racconto alle riscritture del romanzo.*

2.1. *I manoscritti.*

Il *corpus* manoscritto⁷¹ del romanzo incompiuto *Senza i comforti della religione* si compone di fogli sciolti estratti da cinque Album (*SCR1*) di formato oblungo con fogli mobili originariamente tenuti insieme da grosse viti d'ottone. Gli Album, analoghi a quelli che ritroveremo nel *Mondo salvato dai ragazzini* e nella *Storia*, sono stati smembrati dall'autrice e le carte rimescolate a più riprese: otto delle copertine (quattro anteriori, quattro posteriori) sono conservate separatamente (*SCR4*),⁷² non poche carte sono state tagliate o strappate e conservate, assieme ad altri appunti, tra i materiali di scarto (*SCR3* e *SCR5*) mentre un piccolo gruppo di 58 carte sciolte viene

⁶⁹ Ivi, cc. 145-146. Una riscrittura, conservata in *SCR2*, recita: «Bisogna proprio essere disperati, per mettersi qui a scrivere ancora, quando si è capito che le parole oramai sono scadute. E il loro fantastico valore, poi, non era altro che un imbroglio. Perché le parole, per principio, sono indecenti» (*SCR2*, c. 6r).

⁷⁰ Cfr. *infra* § II.3.4 (*Da Senza i comforti della religione a La Storia*).

⁷¹ Per una descrizione del *corpus* manoscritto e dattiloscritto di *Senza i comforti della religione* cfr. Pure Bardini, *Morante e il cinema*, Cazalé Bérard, *Il romanzo in-finito* e Cazalé Bérard, *Il manoscritto incompiuto*.

⁷² La presenza di otto piatti di copertina, quattro anteriori e quattro posteriori, porterebbe a quantificare in quattro gli Album utilizzati. L'analisi dei piatti di copertina (*SCR4*) induce però a quantificare in cinque il numero degli Album (coerentemente con la suddivisione del *corpus* di *SCR1* in cinque fascicoli), dal momento che vi sono un piatto anteriore e uno posteriore disomogenei tra loro per colore.

isolato a sua volta,⁷³ e costituisce un fascicolo di «pagine valide per rifacimento» (SCR2), come testimonia l'annotazione autografa.⁷⁴ Questo fascicoletto, in particolare, è costituito da «fogli che non presentano un andamento organico, con alcuni salti nella numerazione autografa che farebbero pensare ad una estrazione mirata dal volume in cui erano contenuti».⁷⁵

L'utilizzo di carte sciolte e l'abitudine morantiana di tagliare (o estrarre) e spostare fisicamente le pagine complica l'identificazione delle varie redazioni del testo. La numerazione autografa del manoscritto, discontinua, conferma il riposizionamento di cui sono state oggetto le carte, riordinate dall'autrice nel corso degli anni ad ogni nuova ripresa del testo al fine di accostare le stesure ritenute migliori (ad esempio, in SCR1, tra c. 8 e c. 9 la numerazione autografa salta da 8 a 64). Le prime 6 carte, relative a diverse stesure dell'*incipit*, sono datate tra il 30 aprile e il dicembre del 1958, mentre è difficile attribuire una datazione alle carte successive.⁷⁶

Le prime 137 carte di SCR1 sono suddivise in cinque volumi, come indicato dall'autrice (vol. I: cc. 1-17; vol. II: cc. 18-47; vol. III: cc. 48-79; vol. IV: cc. 80-127; vol. V cc. 128-137); la discontinuità nella numerazione autografa porta a ravvisare in questa disposizione un riordino effettuato a posteriori; le cc. 138-174, invece, sono narrativamente diverse dalle precedenti, e la numerazione autografa le configura come carte estrapolate da una redazione contigua precedentemente vergata sugli Album: le cc. 138-161 costituiscono prove dell'*incipit*, mentre le cc. 162-174 riguardano zone del romanzo analoghe a quelle trattate in SCR3, cc. 36-122.⁷⁷ Vi sono, infatti, diverse carte che hanno chiara natura di aggiunte successive: non solo sono vergate su supporto diverso (non fogli estratti dagli Album, bensì fogli scolti formato lettera, omogenei tra loro) ma soprattutto hanno numerazione autografa che fa seguire al numero arabo l'indicazione *bis*, *ter*, *quater*, ecc. Questa tipologia di supporto scritto e questa modalità di numerazione sono abbondantemente attestate in SCR3, costituito da un primo nucleo di carte estrapolate dagli Album (SCR3, cc. 1-36), e un secondo nucleo di carte su fogli scolti formato lettera (SCR3, cc. 37-122). Le carte contenute in SCR3, raccolte come materiale di scarto, costituiscono prove di rifacimento per aggiunte poi integrate a suo luogo nei cinque fascicoli di carte sciolte che compongono SCR1. Vediamo ad esempio come una sezione narrativa

⁷³ Come vedremo in seguito, non è da escludere che le carte di SCR2 siano state prelevate dal *corpus* di *Senza i conforti della religione* solo nel 1971, quando gli *Album* 1-4 erano già stati scritti. Cfr. *infra* § II.3.2 (*Questioni cronologiche*).

⁷⁴ L'indicazione è ribadita nel margine superiore di c. 1r e di c. 2r.

⁷⁵ Zagra, *La genesi della "Storia"*, p. 137.

⁷⁶ Cfr. Cives, *Elsa Morante "Senza i conforti della religione"*, p. 50.

⁷⁷ La numerazione autografa va da 55 a 61 per SCR1 cc. 162-168; la c. 169 è numerata 30, mentre SCR1, cc. 170-174 hanno numerazione autografa 142-146.

oggetto di numerosi rifacimenti in *SCR3*, cc. 37-91, presenti diverse riscritture con numerazione autografa da p. 103bis a p. 103sedecim, e sia poi inserita – nella sua ultima versione – tra le cc. 42-43 di *SCR1*, segnate archivisticamente cc. 42.1-16.

2.2. *Il racconto: 1957-1959.*

Senza i conforti della religione nasce, in realtà, come racconto:⁷⁸ l'informazione è ribadita in più interviste già all'indomani dell'attribuzione del Premio Strega per *L'isola di Arturo*,⁷⁹ e trova conferma nel carteggio tra Elsa Morante e l'editore.

Il 30 dicembre 1957 Elsa Morante scrive a Luciano Foà:

Nel corso dell'anno 1958 (spero entro l'estate) avrei intenzione di offrire a Einaudi – se a voi interessasse pubblicarlo – un ricco volume di miei racconti, e cioè tutti i migliori racconti che ho scritto fino a oggi. Il titolo sarebbe Lo scialle andaluso: e oltre al racconto così intitolato, il libro comprenderebbe fra l'altro, il racconto Il soldato siciliano, poi un lungo racconto a cui lavoro presentemente (intitolato Senza i conforti della religione), ecc. ecc.⁸⁰

Che Elsa Morante nel 1958 lavori a *Senza i conforti della religione* è confermato dalle datazioni autografe delle carte di *SCR1*: «Roma, 30 aprile 1958» (c. 1r); «Roma, 16 dicembre 1958» (c. 4r); «dicembre 1958» (c. 6r). Nel marzo del 1959 continua a parlare di *Senza i conforti della religione* come di un racconto, che prevede di ultimare entro l'estate: in una lettera del 10 marzo 1959, ribadisce:

Passando, ora, ai racconti per adulti: io come già ti dissi, lavoro sempre al lungo racconto di cui ti parlai, e che sarà, credo, la novità più importante della mia raccolta. La quale, secondo i miei calcoli, potrà essere ultimata, completa e pronta per la pubblicazione, verso la fine dell'estate.⁸¹

Previsione ottimistica, dal momento che la raccolta *Lo scialle andaluso* non verrà data alle stampe prima del 1963, e non è da escludere che l'autrice non intendesse

⁷⁸ Anche *L'isola di Arturo* nasce come racconto, per poi evolvere in romanzo. Si vedano le dichiarazioni dell'autrice in merito, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale V.E. 1620/A.1 e *supra* § I.2.2.a (*Migrazioni dall'uno all'altro progetto narrativo*).

⁷⁹ E. M. parla del racconto (pur senza indicarne il titolo) nell'intervista a Lino Del Fra del 1957: «Si tratta di un uomo a cui manca la fede religiosa. Giunto alla fine della sua vita, egli non può invocare alcun conforto» (Del Fra, *Elsa Morante e il Premio Strega*, p. 135).

⁸⁰ Torino, Archivio di Stato; Einaudi – Collaboratori Italiani 138 (Elsa Morante), fascicolo 2091, c. 177.

⁸¹ Ivi, c. 205.

licenziare il volume senza includervi *Senza i conforti della religione*. Il piatto di copertina del primo quaderno manoscritto di *Senza i conforti*, tagliato e conservato separatamente, conferma che il supporto scrittorio era pensato per la stesura di uno (o più) racconti, in funzione di ciò che diverrà *Lo scialle andaluso*. In *SCR4*, c. 1, l'autrice deposita, infatti, una serie di titoli pensati per la silloge, tra i quali riveste un particolare interesse un titolo che tornerà, a distanza di anni, tra i manoscritti della *Storia*; sotto una cassatura leggiamo: «Titolo del libro di racconti | Tutto uno scherzo». ⁸² Di certo, fino al febbraio del 1959 *Senza i conforti della religione* non aveva ancora una netta vocazione di romanzo: lo conferma un piano per la divisione della raccolta di racconti allora in preparazione che riporta, nell'ultima sezione, il proposito di inserirvi «senza i conforti della relig.» ⁸³ già identificato, tuttavia, come *romanzo breve*.

2.3. La prima forma del romanzo: 1959-1962.

La materia narrativa acquisisce progressivamente un peso sempre maggiore per l'autrice, che percepisce nella storia dei due fratelli di Testaccio le potenzialità del romanzesco: a distanza di soli cinque giorni dalla lettera inviata a Luciano Foà, viene pubblicata un'intervista rilasciata a «Italia Domani» (15 marzo 1959) dove si evince che il racconto lungo sta iniziando a prendere le dimensioni, e il respiro, di un romanzo:

Presentemente, io lavoro a un racconto (o piuttosto: romanzo breve) destinato a far parte di una mia scelta di racconti – editi e inediti – che conto di pubblicare presso l'Editore Einaudi per la fine di quest'anno. Esso s'intitola *Senza i conforti della religione* e ha per argomento la morte di un uomo giovane, di carattere esuberante e frivolo, e rozzamente innamorato della vita. Si svolge a Roma, ai giorni nostri. ⁸⁴

Il riscontro sul manoscritto ci segnala che nella primavera del '59 l'elaborazione narrativa era giunta almeno fino alla carta 23 (la cui numerazione autografa è 71): in *SCR1*, c. 23v Elsa Morante annota «20 apr. 1959». La fine del 1959, tuttavia, non vedrà né la pubblicazione della raccolta *Lo scialle andaluso* né tantomeno il compimento di *Senza i conforti della religione* che, a distanza di un anno, sarà ancora lontano da una forma compiuta ma, finalmente, svincolato dalla raccolta e consape-

⁸² Cfr. *infra* § IV.2.1 (Tutto uno scherzo).

⁸³ Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, A.R.C. 52, I, 7/4, c. 15r. Lo schema della raccolta è stato riprodotto in *Scritti per Elsa Morante*, fig. 3, e presentato dettagliatamente in Zagra, *Ritratto della scrittrice* (cfr. in particolare le pp. 11-12).

⁸⁴ Puccini-Socrate, *Che cosa stanno preparando i nostri scrittori*, p. 17.

volmente romanzo a sé stante.⁸⁵ All'altezza del 1960 *Senza i conforti della religione* ha assunto dunque, definitivamente, la fisionomia di un romanzo, come conferma l'autrice nell'aprile del 1960, intervistata da Adolfo Chiesa:

Elsa Morante mi parla del suo nuovo romanzo. Avrà per titolo «Senza i conforti della religione», ed è la storia di un ragazzo di Testaccio che vede morire un suo fratello maggiore, giovane, esuberante, pieno di vita. Il protagonista del libro, religioso com'è, subirà un forte contraccolpo psicologico dalla morte del suo idolo, avvenuta appunto «senza i conforti della religione»: e tutto il romanzo non è altro che un continuo approfondimento, mediante fatti ed esperienze, della psicologia del ragazzo tormentata da quella fine impensata.⁸⁶

La casa editrice Einaudi è informata del proposito di pubblicare il romanzo, ma Elsa Morante nell'aprile del 1960 ridefinisce i termini di consegna, comunicando che il nuovo romanzo richiederà ancora del lavoro e del tempo.⁸⁷ Sollecitata dall'editore a consegnare almeno la raccolta *Lo scialle andaluso*,⁸⁸ l'autrice risponde negando tanto la consegna dei racconti quanto quella del romanzo, ma garantendo la pubblicazione di quest'ultimo entro l'autunno dell'anno successivo:

A proposito di strenne, mi dispiace; ma la raccolta di racconti, così come si trova adesso, non ha ancora la completezza e compattezza che io desidero darle; e preferisco rimandare perciò la pubblicazione di questa raccolta a dopo l'uscita del mio nuovo romanzo Senza i conforti della religione. Quest'ultimo non solo ha preso la figura di un vero romanzo, ma anche di un romanzo (non fosse che per l'argomento che tratta) estremamente impegnativo. Non è impossibile che esso sia pronto, come tu mi dici, dentro la primavera del '61; anzi, dato il punto in cui ora si trova, questo è abbastanza probabile. Però, se tu mi domandi una

⁸⁵ Cfr. Accrocca, *Ritratti su misura*, p. 268, dove si parla infatti di un romanzo e una raccolta di racconti.

⁸⁶ Chiesa, *È ambientato a Testaccio*, p. 3.

⁸⁷ Per quanto, invece, nell'intervista a De Monticelli il romanzo sia dato per concluso: «Elsa Morante ha finito di scrivere un nuovo romanzo. Si intitolerà *Senza i conforti della religione*» (De Monticelli, *È moglie di Moravia*, p. 6).

⁸⁸ In una lettera del 27 aprile 1960 Luciano Foà incalza E. M. a consegnare almeno i racconti per una stenna natalizia: «visto che il romanzo tarderà a uscire, e mentre noi ci terremo a pubblicare qualcosa di tuo per Natale, non potresti darci a settembre i racconti? Tolto dal volume progettato il racconto lungo che si è sviluppato in un romanzo, tutto il resto dovrebbe essere già pronto o tutt'al più richiedere da parte tua un semplice lavoro di revisione» (Torino, Archivio di Stato; Einaudi – Collaboratori Italiani 138 (Elsa Morante), fascicolo 2091, c. 245).

data sicura, io posso garantirne la sicura consegna dentro l'estate del '61. Perciò il mio programma, che sottopongo alla vostra approvazione, sarebbe il seguente: Autunno del 1960 – Rilancio di Menzogna e sortilegio
 Primavera (?) o (più sicuramente) Autunno del 1961 – Pubblicazione del romanzo nuovo Senza i conforti della religione
 Natale del 1962 – Pubblicazione della raccolta di racconti (titolo: Lo scialle andaluso o altro da destinarsi) in volume strenna.⁸⁹

Intervistata da Giulia Massari nel maggio del 1960 Elsa Morante conferma pubblicamente l'identità romanzesca, e non di racconto, di *Senza i conforti della religione*, assieme all'intenzione di darlo alle stampe entro il breve periodo:

Elsa sta completando il suo libro: si chiamerà «Senza i conforti della religione», e doveva essere prima un racconto, e far parte di un libro di racconti, poi è diventato romanzo. «Ma come romanzo era nato,» dice. «Cioè, come qualcosa di definitivo, non parziale.» Protagonista del suo nuovo libro è un ragazzo del popolo che abita nel quartiere romano del Testaccio, che è magro e religioso, e nervoso come era un tempo Elsa, e vede morire il fratello adorato. [...] Il prossimo libro dovrebbe uscire entro la fine dell'anno. Cioè, abbastanza presto in confronto agli altri libri, che hanno richiesto più lavoro.⁹⁰

Nel marzo del 1961, tuttavia, il romanzo è ancora in preparazione, come dichiarato nel retro di sovraccoperta della ristampa di *Menzogna e sortilegio*, e come ribadito a Giuseppe Grieco, per «Grazia».⁹¹

2.4. *La fase di stallo: 1962-1963.*

Nel 1962 Elsa Morante manifesta un ripensamento nel proprio romanzo e parla a Andrea Barbato, il 7 ottobre, di una riscrittura: «Molti, purtroppo, il mio romanzo l'han dato già per finito, hanno annunciato che uscirà fra poco. E invece, chissà quanta fatica mi ci vorrà ancora... Dovrò riprenderlo, e gettar via le duecento pagine che ho già scritto, e cominciare tutto di nuovo».⁹² È possibile che le «duecento pagine» da gettare via corrispondano a una stesura racchiusa tra gli estremi cronologici che Elsa Morante indica in *SCR1*, c. 139r: «30 ottobre 1961 | 10 febbraio 1962», e siano riconducibili all'intera materia narrativa dei cinque fascicoli manoscritti.

⁸⁹ Ivi, cc. 246-247.

⁹⁰ Massari, *La sua patria è l'isola di Arturo*, p. 95; ma cfr. pure Grieco, *Elsa Morante*, p. 63.

⁹¹ Grieco, *Elsa Morante*, p. 63.

⁹² Barbato, *La mancanza di religione*, p. 11. Anche a febbraio aveva parlato del suo nuovo romanzo: cfr. Monelli, *Elsa Morante*, p. 120.

Il momento di stallo della produzione narrativa coinciderebbe con la primavera del 1962: in aprile muore Bill Morrow e, secondo le testimonianze di chi la frequentava in quel periodo, l'autrice subisce un forte trauma psicologico in seguito alla tragica morte del giovane. Le sue capacità di dedicarsi al lavoro ne risultano compromesse («in questi mesi, ora che sono così depressa e malata, ho smesso di lavorare») ma il proposito di portare a compimento il romanzo non viene meno, sebbene, chiosa Barbato, «di tutto quello che ha scritto finora forse resterà poco più del titolo, al quale Elsa Morante è affezionata».⁹³

Non possiamo dire se la morte di Bill Morrow sia all'origine del ripensamento di cui sarebbe stato oggetto *Senza i comforti della religione*, o se la luttuosa vicenda sia solo causa di un ritardo nel dare seguito ad una pregressa intenzione di rivedere il romanzo, al punto che in ottobre il rifacimento è ancora presentato a Barbato come un proposito per il futuro. Come vedremo nel prossimo sottocapitolo,⁹⁴ le carte manoscritte non danno prove concrete nemmeno dell'effettiva esistenza di una duplice stesura del testo. Il dato certo è che la scrittura di *Senza i comforti della religione* subisce una forte battuta d'arresto, mentre vengono dati alle stampe i racconti dello *Scialle andaluso* (1963). Secondo la testimonianza di Garboli:

Raccogliere questi racconti, ritornare su quelli vecchi e riscriverli, fu per lei un atto di sopravvivenza. Da molto tempo non pubblicava. Non aveva voglia di lavorare [...] Il progetto di un nuovo romanzo, dal titolo provvisorio «Senza i comforti della religione», che l'aveva tenuta occupata per qualche anno, era definitivamente abortito dopo la morte di Bill Morrow.⁹⁵

Le note biografiche contenute nel secondo risvolto di sovraccoperta dello *Scialle andaluso* (novembre 1963) ribadiscono che Elsa Morante «prepara attualmente *Senza i comforti della religione* (romanzo) e un volume di saggi». In due luoghi l'autrice appunta la data 1964: in SCR4, c. VI deposita la seguente nota: «Epigrafe da mettere sulla mia tomba | Qui giace | Elsa Morante | non satis | O morte | che la pazienza di averti aspettato | le meriti finalmente il sonno | Roma, 29 nov. 64», mentre in uno dei piatti di copertina è datato 1964 un appunto sul cane Blitz.⁹⁶

Quest'ultima datazione è apposta con un pennarello rosso a punta grossa che, come vedremo, viene utilizzato da Elsa Morante per evidenziare i passaggi di

⁹³ Barbato, *La mancanza di religione*, p. 11.

⁹⁴ Cfr. *infra* § II.2.5 (*Il rimaneggiamento del testo*).

⁹⁵ Garboli, *Nove immagini di Elsa Morante*, p. 111. Si noti che Garboli definisce «provvisorio» il titolo *Senza i comforti della religione*, per quanto l'autrice, nelle sue dichiarazioni pubbliche, non abbia mai messo in discussione il titolo.

⁹⁶ SCR4, c. VIII.

Senza i conforti della religione da recuperare per altri progetti narrativi (*La Storia* e *Aracoeli* in particolare);⁹⁷ entrambe le datazioni, inoltre, si trovano su piatti di copertina, deputati a promemoria e revisioni, e non a stesure omogenee. Questi elementi ci portano a pensare che già all'altezza del 1964 il progetto di *Senza i conforti della religione*, quantomeno nell'architettura narrativa che presenta in *SCR1*, sia ormai superato, e sia oggetto di un radicale ripensamento.

2.5. Il rimaneggiamento del testo.

Se intendiamo prestar fede a quanto dichiarato da Elsa Morante ad Andrea Barbato, in *SCR1* potrebbero essere individuabili almeno due redazioni diverse: la prima databile tra la fine del 1957 e l'inizio del 1962, la seconda successiva al 1962.

Il manoscritto, costituito da fogli sciolti, non agevola l'individuazione delle diverse forme del testo, soprattutto perché, stante l'abitudine autoriale di riutilizzare le vecchie stesure per trarne spunto e trascinare episodi validi, le carte di *Senza i conforti della religione* sono state rimescolate a più riprese dalla scrittrice stessa.

Non è possibile stabilire in quale momento l'autrice abbia smembrato gli Album: ciò che sappiamo è che la numerazione autografa non supera pagina 194 (assimilabile al riferimento alle «duecento pagine» di cui Elsa Morante parla nel 1962), per una carta conservata in *SCR3*, c. 35.⁹⁸ Difficile dire se nel lasso di tempo che va dalla primavera del 1962 al 1965 Elsa Morante sia intervenuta in modo sistematico su questi manoscritti. Nel 1963, intervistata nuovamente da Andrea Barbato, l'autrice afferma «Non ho ancora deciso se scriverò il libro in prima o in terza persona».⁹⁹ questa dichiarazione lascia intuire il proposito di un ripensamento *radicale* che le carte di *Senza i conforti della religione* non testimoniano. Il passaggio alla terza persona avverrà, come vedremo, a partire dagli Album intitolati *Tutto uno scherzo* (*Album1-4*), prima versione della *Storia*, la cui datazione non è agevole.¹⁰⁰

Possiamo avanzare l'ipotesi che l'elaborazione di *Senza i conforti della religione* proceda speditamente tra il 1957 e il 1961; dopodiché Elsa Morante avrebbe dapprima riscritto alcune zone narrative (in particolare legate al rapporto di Giuseppe col sacro, e alle sue riflessioni nella tenda d'alberi) su supporti diversi (*SCR3*, *SCR5*), interfogliandole poi agli Album (ora in *SCR1*); in seguito, dopo la primavera del 1962 avrebbe smembrato gli Album, riproponendosi di rivedere l'architettura complessiva del romanzo. Forse proprio tra la fine del 1963 e l'inizio del 1964 avrebbe vergato la

⁹⁷ Cfr. *infra* § II.3.3 (*Intorno a La Storia: più redazioni sulla scrivania*).

⁹⁸ Pure in *SCR1* la numerazione autografa raggiunge pagina 194, riportata nel *quinto fascicolo* (*SCR1*, c. 129).

⁹⁹ Barbato, *Attraverso occhi adolescenti*, p. 3.

¹⁰⁰ Cfr. *infra* § II.3.2 (*Questioni cronologiche*).

redazione di base dei quattro Album *Tutto uno scherzo*, percepita allora come nuova versione di *Senza i comforti della religione* (e come tale annunciata pubblicamente) e solo in seguito adattata a un diverso romanzo.

Nel frattempo altri progetti impegnano la scrittrice: la raccolta *Lo scialle andaluso* (pubblicata nel 1963), la conferenza *Pro o contro la bomba atomica* (febbraio 1965), e i poemi del *Mondo salvato dai ragazzini*. Quest'ultimo, in particolare, è iniziato a partire dal 1964: il piatto anteriore del primo quaderno della raccolta reca infatti la datazione autografa «Vulcano, 1964»,¹⁰¹ ribadita anche nella seconda cartella di fogli sciolti: «Vulcano, ottobre 1964».¹⁰² Non possiamo dire se l'autrice, durante la stesura del *Mondo salvato dai ragazzini*, continui a lavorare sul testo di *Senza i comforti della religione*. Verosimilmente torna su quei manoscritti e se ne nutre: i due testi sono riconducibili ad un'analoga temperie tematica, rinvigorita dal parallelo interesse politico, crescente in Elsa Morante a partire dagli anni Sessanta e concretizzatosi nella conferenza *Pro o contro la bomba atomica* (1965) e in altri interventi pubblici.

I manoscritti attestano, quantomeno, che Elsa Morante non abbandona il romanzo tra il '64 e il '65: ricordiamo la presenza di due appunti datati 1964,¹⁰³ cui si aggiunge l'esplicito riferimento a una rilettura del testo nell'autunno del 1965: «riletto fin qui ott. 65».¹⁰⁴ Questo appunto suggerisce, ad ogni modo, che all'altezza del 1965 gli Album fossero già stati smembrati dall'autrice: esso, infatti, non soltanto viene depositato con lo stesso pennarello rosso a punta grossa che l'autrice utilizza per una revisione complessiva del testo (volta a recuperare porzioni narrative poi assimilate nella *Storia*) ma, soprattutto, la datazione è collocata nello spazio tra i fori per le viti che tenevano originariamente insieme i fogli degli Album di *Senza i comforti della religione*. La topografia dell'appunto induce a pensare che questo foglio, nel 1965, fosse già stato estrapolato.

Se non possiamo stabilire con esattezza la diacronia degli interventi sul testo, è tuttavia certo che il progetto di riscrivere *Senza i comforti della religione* non viene abbandonato ma al più accantonato temporaneamente, per quanto, effettivamente, ne resti «poco più del titolo»:¹⁰⁵ nella nota biografica che accompagna l'edizione monodadoriana di *Menzogna e sortilegio* del 1966 Elsa Morante dichiara che «attualmente lavora ad un volume di saggi e a un romanzo (con il quale conta di chiudere il lavoro

¹⁰¹ Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, V.E. 1622/Qd.I, c. 43r. E. M. fu a Vulcano con Peter Hartman nell'ottobre del 1964. Alcuni versi confluiti poi nel *Mondo salvato dai ragazzini* furono vergati già a partire dall'estate (cfr. *Cronologia*, p. LXXVIII).

¹⁰² Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, V.E. 1622/Cart.II.

¹⁰³ Cfr. *supra* § II.2.4 (*La fase di stallo: 1962-1963*).

¹⁰⁴ *SCRI*, c. 19r.

¹⁰⁵ Barbato, *La mancanza di religione*, p. 11.

della sua vita)». ¹⁰⁶ Sempre nel 1966, il 1° ottobre, scrive a Linuccia Saba: «io se vivo abbastanza scriverò [finirò di scrivere] forse ancora un altro romanzo (questo, a cui penso da anni e a cui lavoro da tempo) e poi basta; ma questo romanzo qui, richiede ancora molte stagioni, non tutte proprio di lavoro ma di scavo». ¹⁰⁷ Inoltre, l'autrice parla nuovamente di *Senza i conforti della religione* nel maggio del 1968, quando viene dato alle stampe *Il mondo salvato dai ragazzini*: nella quarta di copertina dichiara che «dopo il presente libro avrebbe intenzione di pubblicarne ancora due: uno (già pronto) intitolato *Pro o contro la bomba atomica*; e un altro (in preparazione da anni) intitolato: *Senza i conforti della religione*. E poi basterà». ¹⁰⁸

L'ultimo annuncio pubblico di *Senza i conforti della religione* risale al 1969 quando, in ottobre, *L'isola di Arturo* viene ristampato per i tipi di Mondadori. I *cenni sulla vita e sulle opere* si concludono con la promessa «di pubblicare in seguito, ancora, altri due libri: un romanzo in prosa e in versi (*Senza i conforti della religione*) e una raccolta di saggi (*Pro o contro la bomba atomica*)». ¹⁰⁹

Da questo momento in poi, quando Elsa Morante alluderà al romanzo in preparazione non lo chiamerà più *Senza i conforti della religione*: il progetto narrativo sta virando in una direzione diversa. Nel 1971, nella ristampa del *Mondo salvato dai ragazzini*, l'autrice parlerà di un romanzo a cui sta lavorando, anticipandone la dedica ma senza indicarne il titolo: è già *La Storia*.

3. *Una stazione anfibia*: Tutto uno scherzo.

3.1. T.U.S.: gli Album1-4.

Sugli *Album1-4* della *Storia*, di formato omogeneo a quelli di *Senza i conforti della religione*, ¹¹⁰ Elsa Morante deposita una prima forma dei capitoli iniziali della *Storia*, alla quale si riferirà in seguito (a partire dal 1971) come «precedente stesura». ¹¹¹ Gli *Album*, non datati, sono intitolati *T.U.S.*, acronimo di *Tutto uno scherzo* che, come abbiamo visto, era uno dei possibili titoli pensati per la raccolta di racconti di cui

¹⁰⁶ Ora in Bardini, *Morante Elsa. Italiana*, pp. 679-681: p. 680. Nella stessa sede l'autrice dichiara di aver «appena terminato una singolare raccolta di poesie, tra la lirica e il dramma, sotto il titolo *Il campo spinato*», nella quale è da ravvisarsi *Il mondo salvato dai ragazzini*.

¹⁰⁷ *Lamata*, 341.t2, p. 398.

¹⁰⁸ Ora in Bardini, *Morante Elsa. Italiana*, pp. 681-682: p. 682.

¹⁰⁹ Ora in *ivi*, pp. 682-688: p. 685.

¹¹⁰ «Questi album sono ampiamente rappresentati nell'archivio della scrittrice, disseminati in diverse opere ma concentrati in un periodo compreso nel decennio 1955-1965, che va dall'ultima parte della stesura manoscritta dell'*Isola di Arturo* alla prima parte della composizione del *Mondo salvato dai ragazzini*» (Zagra, *La genesi della "Storia"*, p. 129).

¹¹¹ Cfr. *infra* § II.3.3 (*Intorno a La Storia: più redazioni sulla scrivania*).

Senza i conforti della religione avrebbe dovuto inizialmente fare parte, ma era stato anche pensato come sottotitolo per uno dei capitoli del romanzo.¹¹²

La materia narrativa dei quattro Album segna un forte scarto rispetto alla stesura di *Senza i conforti della religione* che abbiamo ricostruito sulla scorta dei cinque fascicoli di carte sciolte: la narrazione è in terza persona e apre sull'entrata in scena del soldato Gunther, assente nel precedente progetto narrativo. Vi è narrato lo stupro di Ida consumato a San Lorenzo, giustificazione della nascita «spuria e misteriosa» di Useppe; l'anonima maestra elementare, inoltre, viene tratteggiata con maggiori particolari rispetto a *Senza i conforti della religione*. Manca, in questa forma del testo, l'*excursus* sull'infanzia calabrese di Ida (la storia di Nora Almagià e Giuseppe Ramundo), ma possiamo leggerci l'adolescenza di Nino avanguardista, la nascita e prima infanzia di Useppe e l'arrivo del cagnolino Blitz, assieme ai primi allarmi aerei nella città di Roma, alle scorribande di Ida nel Ghetto, e al suo terrore di mezza ebrea.

Elsa Morante nella quarta di copertina della *Storia* colloca l'ideazione e nascita del romanzo nel 1971: un «romanzo pensato e scritto in tre anni (dal 1971 al 1974)»; inoltre, intervistata da Enzo Siciliano, separa nettamente il progetto narrativo della *Storia* dall'incompiuto *Senza i conforti della religione*.¹¹³ Tanto le dichiarazioni autoriali quanto la materia narrativa degli Album 1-4 spingerebbero cioè a datare al 1971 la redazione contenuta negli Album, e a distanziarla fortemente da *Senza i conforti della religione*. La consultazione delle carte, però, suggerisce una verità più fluida: questi quattro Album (prima stesura della *Storia*) sarebbero anteriori al 1971 e sarebbero inizialmente pensati come rifacimento di *Senza i conforti della religione*.

Ricordiamo in particolare che Elsa Morante nel '62 parlò ad Andrea Barbato di un ripensamento radicale del romanzo («Dovrò riprenderlo, e gettar via le duecento pagine che ho già scritto, e cominciare tutto di nuovo»),¹¹⁴ e un anno dopo non esclude di poter passare dalla narrazione in prima persona a quella in terza persona.¹¹⁵ Non deve dunque stupire che i quattro Album *T.U.S.* introducano significative innovazioni rispetto ai cinque fascicoli di *SCR1*. Essi risponderebbero, anzi, al proposito di

¹¹² Cfr. *supra* § II.2.2 (*Il racconto: 1957-1959*). L'acronimo compare anche nel piatto anteriore del quaderno che contiene i primi appunti di *Superman – un'autobiografia*, romanzo iniziato – stando alle datazioni autografe – il 27 agosto 1975. Cfr. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, A.R.C. 52 I 3/3.1, c. 1, e Cives, *Elsa Morante "Senza i conforti della religione"*, pp. 61-63. In *SCR4*, c. 1, si legge il seguente appunto «N.B. I capitoli troppo difficili intitolarli sempre Capitolo Proibito ai Filistei o ai letterati ai preti o sim» e, sotto una fittissima cassatura, la proposta alternativa «tutto uno scherzo».

¹¹³ Siciliano, *La guerra di Elsa*, p. 21.

¹¹⁴ Barbato, *La mancanza di religione*, p. 11.

¹¹⁵ Barbato, *Attraverso occhi adolescenti*, p. 3.

«sopprimere, più che sia possibile, dal carattere di Giuseppe, gli elementi saturnini»¹¹⁶ integrando, altresì, alcune delle intenzioni di modifica segnalate proprio tra le carte del progetto primigenio, tra le quali in particolare il cambiamento di nome di *Fritz* e *Alfio* rispettivamente in *Blitz* e *Nino*.

In uno dei piatti di copertina tagliati da *Senza i conforti della religione*¹¹⁷ leggiamo, infatti, nella metà superiore, la datazione 1964, seguita da alcuni appunti sul cane *Fritz/Blitz*;¹¹⁸ la metà inferiore è separata da un tratto orizzontale, ma vergata con la stessa penna e probabilmente nello stesso momento. Elsa Morante vi riscrive alcune caratteristiche dell'animale, precedute dalla curiosa datazione: «19-?». Gli appunti su *Fritz/Blitz* sono conclusi dal dubbio sull'eventualità di: «? N.B. Attribuire a Nino il dolore, dopo, per la pezzatura?».¹¹⁹

In *Senza i conforti della religione*, inoltre, il personaggio corrispondente a Nino della *Storia* viene chiamato Alfio, e assume stabilmente il nome di Nino a partire dagli *Album* 1-4. Il cambiamento di nome, tuttavia, è presentato già in una delle riscritture dell'*incipit* di *Senza i conforti della religione*,¹²⁰ ed è attestato pure in una stesura omogenea relativa a *Blitz* e alla sua morte.¹²¹ Il riferimento a *Blitz* e *Nino* parrebbe afferibile a una fase ibrida tra la materia narrativa di *Senza i conforti della religione* e quella che diverrà, poi, *La Storia* e induce a supporre che *Blitz* e *Nino* (eredi, come abbiamo visto, di *Fritz* e *Alfio*)¹²² esistessero già prima del 1971.

Per cercare di chiarire la diacronia compositiva della *Storia* e il suo legame con *Senza i conforti della religione* è opportuno approfondire la descrizione di alcune fasi compositive della *Storia* e le caratteristiche dei supporti scrittori interessati.¹²³

In *Album* 1 è conservata una stesura completamente superata da rifacimenti successivi: le carte iniziali dell'*Album*, tagliate, sono collocate nel faldone degli scarti¹²⁴ e contengono prove dell'*incipit*; le cc. 1-72 riguardano l'incontro di *Ida* con il soldato tedesco, fino alla morte di lui. Manca, in questa forma del testo, tutto l'*excursus*

¹¹⁶ SCR2, c. 3.

¹¹⁷ SCR4, c. VIII.

¹¹⁸ Gli appunti trascrivono quanto contenuto in SCR1, c. 9, e ivi segnato a margine con lo stesso pennarello rosso con il quale sono riportati nel piatto di copertina del quaderno.

¹¹⁹ Cfr. Cives, Elsa Morante "Senza i conforti della religione", p. 56.

¹²⁰ In SCR2, c. 2 il nome *Nino* corregge soprascritto la primitiva lezione *Alfio*. Ricordiamo però che le carte di SCR2 sono di complessa datazione, e che si tratta di carte riutilizzate e riviste in funzione della *Storia*: cfr. *infra* § II.3.2 (*Questioni cronologiche*).

¹²¹ SCR1, cc. 9-14.

¹²² Cfr. *supra* § II.1.2 (*I personaggi*).

¹²³ Cfr. in merito anche la preziosa ricostruzione in Zagra, *La genesi della "Storia"*, e in particolare le pp. 130-131.

¹²⁴ *ScartiA*, cc. 97-106.

sulle origini di Ida e sulla sua famiglia: la storia della donna è tratteggiata in modo sintetico, e lo stupro consumato a San Lorenzo viene narrato consecutivamente, senza la lunga interruzione del secondo sottocapitolo (le pp. 21-63 della *Storia*).

Sono incluse in *Album1* (del quale proseguono la numerazione archivistica) alcune carte tagliate da *Album2*, che coprono la zona narrativa del romanzo che va dall'inizio del secondo capitolo fino all'incontro con la levatrice Ezechiele.¹²⁵ L'*Album2*, a fronte dell'ingente taglio, consta di sole 18 carte, che coprono le pp. 93-104 del romanzo (fino all'arrivo di Blitz). Le 43 carte di *Album3* giungono fino all'inizio del capitolo1943, che si apre sulla descrizione della crescita improvvisa di Nino,¹²⁶ mentre *Album4* giunge fino alla narrazione della partenza di Nino per la guerra,¹²⁷ vergata nelle prime 37 carte, mentre le carte finali del supporto vengono lasciate bianche.¹²⁸

Quanto depositato negli *Album1-4* costituisce una redazione autonoma del testo, che viene successivamente rimaneggiata e ripensata, a partire dal primo dei tredici Quaderni (*QuadI-XVI*) afferenti alla *Storia*. Questi Quaderni, a differenza degli Album (non datati), presentano delle datazioni autografe che li collocano tra il 1971 e il 1972.

Possiamo asserire che nel 1971 Elsa Morante inizia una revisione complessiva degli Album, tagliando poi da *Album2* le carte iniziali (che confluiscono in *Album1*, cc. 47-72) per rifiutare infine l'intero Album, fittamente cassato e corredato dell'indicazione, sul frontespizio «da rifare!» e «rifatto»,¹²⁹ ribadita con la precisazione, cassata, della data del rifacimento: «nel 1971». La riscrittura di *Album1* avviene in *QuadI*, definito dall'autrice «Ultima versione | 1971 | poi nuovamente rifatta sul dattiloscritto».¹³⁰ In *QuadI* abbiamo, dunque, la riscrittura («ultima versione», appunto) delle carte di *Album1*, consequenziale all'aggiunta dell'*excursus* sull'infanzia calabrese di Ida, che si frappone tra l'incontro con Gunther e il suo ingresso nell'appartamento della donna.

Il Quaderno successivo (*QuadII-V*) prosegue la narrazione in modo consecutivo fino a c. 15, dopodiché si interrompe per accogliere al suo interno quanto scritto in *Album2-4*: Elsa Morante, infatti, non riscrive quella zona del romanzo, ma opera un'attenta revisione delle carte degli Album 2, 3 e 4, e ne corregge infine la numerazione autografa, per renderla consecutiva alla numerazione dei Quaderni. Nel secondo Quaderno, dunque, confluiscono tre degli Album (come esplicitato

¹²⁵ *La Storia*, pp. 81-93; *Album1*, cc. 47-72.

¹²⁶ *La Storia*, p. 147.

¹²⁷ *Ivi*, p. 167.

¹²⁸ *Album4*, cc. 38-47.

¹²⁹ *Album1*, c. 1r.

¹³⁰ *QuadI*, c. 1r.

dall'autrice a c. 16r), dopodiché la narrazione prosegue nello stesso Quaderno (a partire da c. 17) da dove si era interrotta in *Album4*: per tale motivo esso è denominato *QuadIII-V*. Da *QuadVI* a *QuadXVI* la stesura manoscritta prosegue in modo omogeneo.

Ricapitolando, la duplice redazione manoscritta del testo riguarda soltanto le carte di *Album1* (inclusive dei fogli staccati da *Album2*), mentre gli *Album2-4* vanno inseriti in *QuadIII-V*. Di questa operazione l'autrice rende conto in modo esplicito e meticoloso:

- 1) Nel frontespizio di *QuadIII-V* leggiamo: «comprende anche i volumi II - III e IV della precedente versione», riferita anche a c. 16r,¹³¹ dove si esplicita altresì la nuova numerazione delle carte degli Album: «Qui dentro vanno compresi i vol. II III e IV della precedente versione. | Da pag. già 76 – ora 108 a pag. già 172 – ora 205»;
- 2) L'indicazione è ribadita anche in ciascuno dei tre Album: «va ripreso con p. 107 della nuova versione 1971» (*Album2*, c. 1r); «[riprende qui da pag. 107 della nuova versione]» (*Album2*, c. 1r); «questo volume in aggiunta al II e al IV va compreso nella versione ultima 1971 (vol. II-V) come indicato ivi a suo luogo» (*Album3*, c. 1r) e «N.B! Questo volume, in aggiunta al secondo e al terzo va compreso nella nuova versione 1971 (dentro il vol. II-V) come ivi indicato a suo luogo» (*Album4*, c. 1r), con l'ulteriore precisazione: «[da qui riprende con la nuova versione (vol II-V) a Pag. 206» (*Album4*, c. 37v);
- 3) In *QuadII-V*, c. 17r, si indica nuovamente il punto di raccordo: «[riprende da qui con pag. 205 [vol. IV)]».

3.2. *Questioni cronologiche.*

Gli *Album1-4* costituiscono una stazione anfibia tra *Senza i conforti della religione* e *La Storia*: non è da escludere che Elsa Morante li percepisse, inizialmente, come una nuova versione di *Senza i conforti*, e non come una prima forma di un nuovo romanzo. Gli *Album1-4* non sono datati e, in assenza di dati certamente probanti, è possibile fornire solo prove indiziarie che, tuttavia, concorrono tutte ad avanzare l'ipotesi che il lavoro sugli *Album1-4* sia posteriore (in misura non quantificabile) al 1962 ma comunque antecedente al 1971.¹³² Le questioni cronologiche

¹³¹ Ma anche nel margine inferiore di c. 15r: «[da qui riprende con la versione precedente a pag già 76 ora 108]».

¹³² Sarebbero due le ipotesi di datazione: 1) I quattro *Album* potrebbero essere posteriori alla pubblicazione del *Mondo salvato*, ovvero collocabili tra il 1969 e il 1970; 2) I quattro *Album* potrebbero essere anteriori al 1964 (data di inizio di redazione del *Mondo salvato*), e sarebbero dunque ascrivibili indicativamente al 1963. Risponderebbero, cioè, alle

sono fondamentali per rilevare lo statuto di questi quaderni, ovvero come fossero percepiti da Elsa Morante stessa. Ricordiamo che Cesare Garboli dichiara che Elsa Morante iniziò a lavorare alla *Storia* nel 1971:

Durante le festività natalizie, tra il dicembre del 1970 e il gennaio del 1971 comincia *La Storia*. La prima idea del romanzo nasce a Roma, durante le feste. Aveva deciso di recarsi a Parigi da Goffredo Fofi, ma rinunciò. In quei giorni di esitazione tra l'andare e restare formulò l'idea del romanzo.¹³³

L'autrice stessa, inoltre, nella quarta di copertina della *Storia* parla di «un romanzo pensato e scritto in tre anni», affermazione ribadita in più luoghi; fino al 1969, inoltre, continua ad annunciare *Senza i comforti della religione*. Le dichiarazioni autoriali, tuttavia, non smentiscono l'ipotesi della retrodatazione degli Album ma, al contrario, spingono a individuare in essi una stesura pensata come facente parte del precedente progetto narrativo. È verosimile che la dichiarazione di Garboli alluda non tanto ai quattro Album, quanto ai Quaderni: si collocherebbe cioè nelle festività natalizie tra il 1970 e il 1971 il lavoro di revisione su *Album1-4* e l'inizio della stesura di *QuadI*. Gli *Album1-4*, nati come nuova redazione di *Senza i comforti della religione*, vengono cioè rimaneggiati in funzione di un romanzo diverso: altrimenti detto, gli *Album1-4*, prima stesura della *Storia*, esistevano già prima del 1971, ma erano pensati come nuova versione di *Senza i comforti della religione*.

Vi sono numerosi elementi che suggeriscono la retrodatazione degli Album rispetto al 1971, e che segnalano uno stacco cronologico tra una prima stesura e la ripresa del testo.

Innanzitutto il supporto scrittorio. Gli Album che compongono il *corpus* di *Senza i comforti della religione* sono analoghi agli *Album1-4*: questa tipologia di quaderno in formato album da disegno oblungo a fogli spessi e mobili, rilegati con viti in ottone, costituisce il supporto su cui è vergata l'ultima parte dell'*Isola di Arturo*, l'intero *Senza i comforti della religione*, parte del *Mondo salvato dai ragazzini* e questa prima forma della *Storia*.¹³⁴ La scelta del supporto utilizzato non è mai di secondaria importanza per Elsa Morante:

dichiarazioni a Barbato sull'incertezza se scrivere il testo in prima o in terza persona (essendo essi scritti in terza persona) e giustificerebbero l'utilizzo dei manoscritti di *Senza i comforti della religione* come “serbatoio” di temi, idee ed episodi. Si vedano, appunto, le datazioni 1964-1965 apposte in pennarello rosso: datazioni di revisione, che farebbero pensare a un superamento definitivo di quella redazione; cfr. *supra* § II.2.5 (*Il rimaneggiamento del testo*).

¹³³ *Cronologia*, p. LXXXII.

¹³⁴ Un ulteriore Album è utilizzato per alcuni appunti e prove di *incipit* di *Superman* – *un'autobiografia*, romanzo mai portato a compimento e iniziato nel 1975.

Nel corso degli anni i quaderni variano per tipologia e sempre legano le loro caratteristiche esterne al romanzo per il quale sono stati adoperati. Tanto questo legame tra l'opera e il manufatto su cui si sviluppa è rilevante nell'archivio morantiano che in linea generale sarebbe possibile non solo riconoscere il manoscritto di un'opera senza nemmeno sfogliarne le pagine, solo dall'aspetto esteriore del quaderno, ma il manufatto stesso diventa strumento prezioso per interpretare le fasi di scrittura, precisare le datazioni, individuare gli innesti di un romanzo sull'altro.¹³⁵

L'utilizzo di un supporto diverso (ovvero il passaggio da Album a Quaderni) suggerisce uno scarto temporale tra i due momenti compositivi, e avvicina, invece, gli *Album1-4* a *Senza i conforti della religione* e al *Mondo salvato dai ragazzini*.

In secondo luogo, le carte finali di *Album4* (cc. 38-47) sono lasciate bianche. Questo potrebbe essere indicativo di un distanziamento cronologico tra Album (non datati) e Quaderni (sicuramente iniziati, come confermano le datazioni autografe, nel 1971). Tale scarto cronologico non è verificabile né quantificabile, ma se Elsa Morante, giunta alla c. 37 di *Album4*, avesse avuto un ripensamento *immediatamente* succeduto da una riscrittura, verosimilmente (e coerentemente con il *modus scribendi* morantiano) la continuazione di *Album4* sarebbe avvenuta in modo contiguo, e non a partire da *QuadII-V* c. 17. Le carte bianche alla fine dell'Album potrebbero individuare in *Album1-4* una forma iniziata e poi accantonata temporaneamente, per essere ripresa in un secondo momento, distanziato nel tempo.

Inoltre sul frontespizio di *Album1* che, come abbiamo visto, è l'unico dei quattro ad essere oggetto di un vero e proprio rifacimento, l'autrice esprime dapprima il proposito di riscrivere il testo: «da rifare!», e successivamente l'avvenuta riscrittura («rifatto»), ribadita due volte. Una delle due occorrenze è accompagnata da una datazione (sebbene cassata): «nel 1971». Anche in *Album2* l'indicazione di considerarlo come prosecuzione di quanto scritto in *QuadII-V* precisa l'anno della nuova versione: l'indicazione «va ripreso con pag 107 della nuova versione» è collegata con una freccia alla data «1971». Il 1971 sembra dunque isolare quanto vergato sui Quaderni separandolo cronologicamente dalle stesure degli Album. Se gli Album fossero stati compilati nel 1971, lo stesso anno del rifacimento, la precisazione dell'anno sarebbe stata superflua, e sarebbe stata probabilmente sostituita – o accompagnata – dall'indicazione del *mese* dell'anno. Tale segnalazione parrebbe suggerire, invece, il 1970 come termine cronologico massimo per la forma del testo veicolata dagli Album, e porterebbe a ipotizzare una retrodatazione di questi Album rispetto al 1971, data di nascita ufficiale della *Storia*.

Abbiamo già visto, inoltre, che un appunto autografo vergato tra le carte di *Senza i conforti della religione* testimonia che Elsa Morante, nel 1965, rilegge le

¹³⁵ Zagra, *Appunti sul laboratorio di scrittura di Elsa Morante*, p. 7; ma cfr. pure il sottocapitolo *La discontinuità dei quaderni* in Zagra, *La genesi della "Storia"*, pp. 128-129.

precedenti stesure.¹³⁶ In *SCR1*, c. 19^r leggiamo infatti, nel margine sinistro: «riletto fin qui ott. 65». Non è da escludere che questa rilettura del 1965 corrisponda al momento in cui Elsa Morante rivede quanto precedentemente scritto e già rimaneggiato (il *corpus* di *SCR1*, previo inserimento delle zone del testo rielaborate in *SCR3*, e già smembrato in fogli sciolti). L'appunto è vergato, infatti, con lo stesso pennarello con cui zone del manoscritto di *Senza i comforti della religione* sono sottolineate e segnate a margine con tratti verticali, segno dell'intenzione di riformulare quelle zone del testo: *Senza i comforti della religione*, con le "duecento pagine" che esistevano nel 1962, è già superato.

Le prime 17 carte di *SCR1*, corrispondenti al «Vol. I» di *Senza i comforti della religione*, sono isolate da una camicia che reca l'indicazione autografa: «ATTENZIONE! Il materiale che si trova dentro questo foglio e nella prossima cartella, appartenente alla primitiva versione del romanzo, è tutto roba di scarto. | La nuova versione del romanzo (di cui esiste solo una prima parte) si trova nei quaderni rilegati al piano sottostante dell'armadio».¹³⁷

L'indicazione non è priva di ambiguità: se il primo capitolo è esplicitamente isolato dalla camicia, più difficile individuare con assoluta certezza che cosa fosse contenuto «nella prossima cartella», ovvero se la «primitiva versione del romanzo» includesse l'intero materiale di *SCR1*, o se con «nuova versione del romanzo» si faccia riferimento, invece, proprio agli *Album1-4*, effettivamente rilegati, ed effettivamente relativi a una «prima parte» del romanzo. Sebbene non sia possibile dire quando sia stata apposta l'indicazione di *SCR1*, c. 1^r (potenzialmente potrebbe riferirsi a un momento cronologico in cui gli *Album* di *Senza i comforti della religione* – del quale esiste pure solo una prima parte – erano ancora rilegati: cioè prima del 1965)¹³⁸ non ci sono giunte due diverse versioni di *Senza i comforti della religione*. Pare dunque possibile, come sostiene pure Giuliana Zagra,¹³⁹ che «la nuova versione del romanzo» corrisponda a quella che consideriamo la prima forma della *Storia*: gli *Album1-4*. Per quanto la datazione pre-

¹³⁶ Cfr. *supra* § II.2.5 (*Il rimaneggiamento del testo*).

¹³⁷ *SCR1*, c. 1^r. Il riferimento al «piano sottostante dell'armadio» può far pensare a un riordino coevo al trasferimento di E. M. allo studio di Via dell'Oca (1965), lo stesso lasso di tempo in cui compilò la rubrica contenente la schedatura dei suoi libri (cfr. *Desideri, I libri di Elsa*, in particolare le pp. 77-78). In tal caso, anche questa carta spingerebbe a retrodatare gli *album T.U.S.* alla prima metà degli anni Sessanta e a considerarli una nuova versione (parziale) di *Senza i comforti della religione* che solo a partire dal 1971 sarebbe stata rimaneggiata in funzione della *Storia*.

¹³⁸ Ricordiamo che la collocazione topografica della nota di lettura ascrivibile al 1965 porta a ipotizzare che gli *Album* di *SCR* fossero già smembrati: cfr. *supra* § II.2.5 (*Il rimaneggiamento del testo*).

¹³⁹ Zagra, *La genesi della "Storia"*, pp. 136-137.

cisa sia spinosa e dubbia, pare tuttavia assai probabile che gli *Album1-4* costituiscano, dunque, una *precedente stesura* della *Storia* e, al contempo, una *nuova versione* di *Senza i conforti della religione*, databile forse addirittura attorno al 1963.

Nei frontespizi dei Quaderni, datati 1971-72 si parla sempre di una «ultima versione». Si osservi che proprio nel 1971, nella ristampa del *Mondo salvato dai ragazzini*, Elsa Morante parla di un «romanzo al quale essa pensa e lavora da anni, e che va procedendo verso la fine», ma non ne indica il titolo, bensì soltanto la dedica all'analfabeta, che sarà effettivamente nella *Storia*. Dichiarazione preziosa, apparentemente in contraddizione con il riferimento ad un romanzo «pensato e scritto in tre anni» e che invece, come sottolinea Giuliana Zagra, è indicativa della «duplice verità sulla nascita del romanzo: la *Storia* scaturisce da una fonte di ispirazione nuova, ma è innegabile che in essa confluisca un lungo percorso di scrittura con un portato di situazioni, personaggi, luoghi già definiti anche se destinati a modificarsi». ¹⁴⁰ Se dunque è vero che, una volta concepito il progetto narrativo della *Storia* nella sua specificità rispetto a *Senza i conforti*, il romanzo viene portato a termine con una rapidità inconsueta per l'autrice, ¹⁴¹ la retrodatazione dei quattro *Album* porta a dare maggior peso al ruolo di *Senza i conforti* come *Urtext* della *Storia*.

Tale prossimità – anche cronologica dunque – tra i due romanzi invita anche a riconsiderare l'opinione di coloro che «cercando di distinguere grandi tappe all'interno del percorso letterario della scrittrice, tendono a vedere nella sua produzione un'opera statica, sedimentata intorno ad alcune date precise», e spinge a individuare il carattere, invece, *dinamico* della sua scrittura, dal momento che «la non pubblicazione di un testo da parte della Morante non corrisponde sempre alla morte dell'opera, destinata a tornare nel caos da quale è uscita provvisoriamente. In certi casi specifici, un'opera abbandonata conosce una nuova vita insieme a una nuova forma». ¹⁴²

3.3. *Intorno a La Storia: più redazioni sulla scrivania.*

Se la diacronia compositiva di *Senza i conforti della religione* è difficile da ricostruire, come è ambigua la collocazione degli *Album1-4*, un dato certo è l'utilizzo diretto di alcuni passaggi del precedente progetto narrativo per la stesura della *Storia*. L'opera di rilettura di *Senza i conforti della religione* in funzione della ripresa di alcuni spunti narrativi non soltanto trova riscontro nell'isolamento delle carte di *SCR2* indicate come «valide per rifacimento», ma è testimoniata anche dalla fre-

¹⁴⁰ Ivi, p. 127.

¹⁴¹ «L'ho iniziato nel gennaio del '71, e, contrariamente agli altri miei, l'ho scritto rapidamente. Forse perché in questo libro sono meno presente: anzi, non sono per niente presente» (Siciliano, *La guerra di Elsa*, p. 21).

¹⁴² Bareil, *Ricomposizione e ridistribuzione*, pp. 6-7.

quente segnalazione di alcuni passaggi con tratti verticali a margine, effettuati con un pennarello rosso, che individuano momenti del testo poi effettivamente integrati nella *Storia* (e successivamente in *Aracoeli*). Si tratta di un'ulteriore conferma della prassi morantiana di mantenere vive anche redazioni testuali scartate e superate, tornando continuamente sul proprio lavoro e talvolta promuovendo a testo versioni precedentemente annullate. Un'attitudine al "riciclo testuale" che si configura come «ricomposizione o redistribuzione dell'opera letteraria» e che conferisce alla produzione morantiana «la fisionomia di un'opera in costante movimento, in costante rielaborazione».¹⁴³ I riscontri testuali nei Quaderni della *Storia* ci segnalano che anche tra il 1971-72, quando gli *Abum1-4* sono già confluiti in un nuovo progetto narrativo autonomo rispetto a *Senza i conforti della religione*, le carte del romanzo incompiuto sono presenti sulla scrivania di Elsa Morante. In *Album4*, c. 29v, si fa esplicito riferimento ad una stesura del 1962,¹⁴⁴ non riferibile se non alle carte di *Senza i conforti della religione*: «IMPORTANTE | CFR STESURA 1962 | prime pagine» in merito al proposito di aggiungere una porzione di testo effettivamente accolta poi nel romanzo.¹⁴⁵ Il raffronto tra la versione di *Senza i conforti della religione*¹⁴⁶ e la riscrittura in *Album4* rende esplicita la familiarità tra le due stesure:

SCR2, cc. 1-2

Album4, c. 29v

Per me, quei bombardamenti notturni di solito erano un divertimento, perché della morte avevo un'idea molto vaga (come di una specie d'America) e delle case, che crollassero o stessero in piedi, non m'importava niente. (c. 1).

Noi due non avevamo paura di niente; e anzi, se crollava la casa eravamo già d'accordo che saremmo andati a fare gli zingari ambulanti, abitando in un camion ammobiliato. (c. 2).

(Del resto, a lui non importava niente che crollasse la casa, e si perdessero le proprietà della famiglia: le quali poi consistevano in due reti da letto con materassi di kapok, un tessilsacco con maglie d'inverno e un cappotto di Ida rivoltato, qualche libro squinternato ecc. Anzi, se crollava la casa, il Governo avrebbe ripagato i beni con vantaggio. E Nino era già d'accordo, con Giuseppe e con Blitz, di comperare con questo indennizzo, un camion ammobiliato, per abitarci dentro e fare insieme la vita degli zingari ambulanti).

¹⁴³ Ivi, p. 8.

¹⁴⁴ Che l'autrice stessa, dovendo datare le carte di *Senza i conforti della religione* a cui si riferisce, parli di una «stesura 1962» parrebbe suggerire che la rielaborazione del romanzo si sia esaurita a quell'altezza temporale, per assumere diversa identità e funzione in seguito.

¹⁴⁵ *La Storia*, pp. 163-164.

¹⁴⁶ Le carte sono tra quelle esplicitamente indicate come «valide per rifacimento».

Le carte di *Senza i conforti della religione* vengono citate non solo tra le pagine degli *Album*, ma anche dei Quaderni. In *QuadIX*, ad esempio, si richiama esplicitamente la c. 33 di *SCR2*, con numerazione autografa 38. Il raffronto, anche in questo caso, conferma la parentela testuale:¹⁴⁷

SCR2, c. 33r

QuadIX, c. 93v

Da molto aveva consumato i suoi risparmi (che, in tempi comuni, ricordo usava conservare sotto i panni dentro un fazzoletto annodato, e assicurato, con uno spillo, al busto). E le povere lezioni private che riusciva a raccattare nei dintorni di casa non le bastavano nemmeno a comperarci da mangiare. Al punto che certe giornate, piuttosto che elemosinare una pietanza dalla nostra tribù domestica essa si riduceva coi più miseri dei miseri a chiedere gli avanzi da una mesa di militari sudafricani che s'erano alloggiati nel quartiere.

Agg. [v. pure antica stesura pag. 38]

Per Ida, rubare ormai era escluso. Ogni tanto andava a cercare [oppure mandava qualcuno dei Marrocco] [cambio lezioni a la piccinina?] gli avanzi dal portiere di una mensa di militari sudafricani che s'erano alloggiati nei dintorni [nel quartiere] Dava lezioni d'italiano a uno di loro, cambio viveri, ecc.

Un'ulteriore ripresa esplicita, della quale parla anche Giuliana Zagra,¹⁴⁸ è depositata in *QuadX*, c. 1v, a testimonianza di come le carte isolate in *SCR2* restino produttive lungo tutto l'arco di composizione del romanzo, e non si limitino dunque ai soli *Album* 1-4. L'appunto riguarda la prima apparizione di Nino in casa Marrocco¹⁴⁹ e un ripensamento in merito al suo abbigliamento, descritto a c. 2v. Elsa Morante si ripropone di «vestirlo qui come nell'antica versione (cfr. pag. 36 dei fogli sparsi) dato che gli alleati sono arrivati appena. Vestirlo come qua, in seguito, alla prossima visita (1946 circa)».¹⁵⁰

Recuperata la pagina 36 dei fogli sparsi (corrispondente a *SCR2*, c. 31), l'autrice si ripropone di «sostituire così», riscrivendo in modo quasi letterale il passaggio in questione, segnato a margine con tratti verticali e sottolineato con pennarello rosso in *Senza i conforti della religione*:

¹⁴⁷ Cfr. *La Storia*, pp. 347-348.

¹⁴⁸ Zagra, *La genesi della "Storia"*, pp. 137-138.

¹⁴⁹ *La Storia*, p. 353.

¹⁵⁰ *QuadX*, c. 1v.

SCR2, c. 31

QuadX, c. 1v

Il vestito che indossava era da civile, ma simile ai costumi coloniali dell'esercito: di tela militare americana, coi pantaloni bene stirati, e una camicia sportiva dalle maniche corte, stretta alla vita da una bella cintura di cuoio. Sbottonandosi un poco la camicia sul petto, egli ne abbassò lo scollo, dietro la spalla, per mostrarci la cicatrice della sua ferita.

[cioè sostituire così:] aveva un giubbotto di cuoio all'americana, corto alla vita, con camicia e pantaloni da civile, però di tela militare americana. I pantaloni erano bene stirati, chiusi da una magnifica cintura di cuoio; e dalla camicia aperta gli si vedeva una catenina d'oro con appeso un cuoricino d'oro.

Infine, anche in *QuadXIII*, in merito a un appunto su Useppe nella capanna d'alberi, si rimanda ad una «vecchia versione»:

Quando lui poi torna alla capanna d'alberi, rivede tutto com'è: le margherite non sono voci, ecc. ecc. Altri uccellini passano, e cantano il loro usuale ciricì ciricì, magari non cantano nulla perché cacciati via dai balzi di Bella ecc. ecc. [cfr. anche vecchia versione] Però succede che a volte Useppe si copre la faccetta con le mani, nei momenti diversi della giornata, perché ascolta quel silenzio. A volte, i rumori della città, d'un tratto, come in un fuga musicale, salgono trasmutandosi via via verso quella tempesta immensa del silenzio ecc.».¹⁵¹

Abbiamo visto come l'esistenza di una capanna d'alberi in cui Giuseppe sente la melodia *tutto uno scherzo* dei lucherini, e l'abitudine del protagonista di appoggiare la testa tra i pugni delle mani per pregare, pensare, o ascoltare il silenzio è una delle migrazioni tematiche tra *Senza i comforti della religione* e *La Storia*.¹⁵²

Gli esempi citati rimandano tutti alle pagine estrapolate dall'autrice dal *corpus* di *Senza i comforti della religione* e corrispondenti a SCR2. All'interno di questa collocazione, assieme a carte chiaramente afferibili al precedente progetto narrativo, se ne trovano altre indubbiamente prelevate dalla *Storia*,¹⁵³ e in particolare dal materiale tematico e narrativo vergato sugli *Album*. È mia opinione che il lavoro di revisione e rimescolamento dei materiali di *Senza i comforti della religione* sia riferibile a momenti cronologici diversi, ma scaglionabili in tre grandi fasi.

Le prime revisioni e riscritture del testo (iniziato nel '57) sono finalizzate al ripensamento avvenuto, secondo le dichiarazioni autoriali, a partire dal 1962. Si trat-

¹⁵¹ *QuadXIII*, c. 47v.

¹⁵² Cfr. *supra* § II.1.2 (*I personaggi*).

¹⁵³ SCR2, cc. 50-57.

ta di un rifacimento tutto interno a *Senza i conforti della religione*, e ancora lontano dalla *Storia*. A questo momento di revisione corrisponderebbe l'estrapolazione delle carte di *SCR1*, cc. 138-174, omogenee per tematica,¹⁵⁴ e farebbe seguito la stesura dei materiali aggiunti su supporto diverso – fogli formato lettera, e non carte degli Album – rielaborati e riscritti in *SCR3* e in parte interfoliati tra le carte di *SCR1*.

La seconda, cospicua, fase di rimescolamento e revisione prelude alla nascita degli *Album1-4*. Le tracce di lettura e riletture depositate dall'autrice (due riferite al 1964, una all'ottobre del 1965) sono probabilmente volte alla selezione del materiale da riscrivere in *T.U.S.*, e presuppongono che gli Album di *Senza i conforti* fossero già stati smembrati e rimescolati (cioè, che, la redazione ivi contenuta fosse già superata).

L'ultima fase, alla quale verosimilmente corrisponde la dichiarazione di Garboli sulla nascita del romanzo nelle festività natalizie tra 1970-1971, è finalizzata alla riscrittura degli *Album1-4* nei Quaderni. Solo in questo momento Elsa Morante avrebbe compiuto un'ulteriore selezione dei materiali di *Senza i conforti della religione* isolando le carte «valide per il rifacimento». Valide, dunque, non per il rifacimento di *Senza i conforti* negli album di *T.U.S.*, ma per il rifacimento di *Album1* in *QuadI* e il riaggiustamento degli *Album2-4* ai fini dell'inserimento in *QuadII-V*. Non solo, infatti, lo stesso pennarello, di color verde chiaro, interviene tanto negli Album quanto in *SCR2* (si confrontino, ad esempio, *Album1*, c. 5r e *SCR2*, c. 1r) ma, soprattutto, le cc. 50-57 di *SCR2* sono estrapolate dagli Album della *Storia*.¹⁵⁵ In particolare in *QuadI*, c. 24v leggiamo «aggiungere qui per intero anche le ninne-nanne che lui cantava non so perché in lingua italiana [v. vecchia versione del rom.] mettendoci qui Santa Idina». Nella precedente forma (*Album1*), in cui la famiglia di Ida era soltanto tratteggiata, le filastrocche che noi troviamo cantate dal padre sono presentate per la prima volta nella scena in cui Ida cerca di fare addormentare Useppe.

¹⁵⁴ Le prime carte sono prove scartate di *incipit*. Da c. 154 in poi contengono tutte segni a margine o asterischi con pennarello rosso: è verosimile che l'autrice abbia estrapolato le carte che avevano suscitato il suo interesse, conservandole poi separatamente. L'oggetto è pressoché omogeneo: riguarda il rapporto di Giuseppe con Dio.

¹⁵⁵ Precisamente: *SCR2*, cc. 50-52 (numerazione autografa 121-123) e *SCR2*, cc. 53-56 (numerazione autografa 134-136). La numerazione autografa e la contiguità tematica indicano che queste carte sono afferenti a *Album3*. Corrispondono, rispettivamente, a *Album3*, cc. 29-31 e *Album3*, cc. 42-43. In *Album3* non si individua però la presenza di carte tagliate a quell'altezza del manoscritto. Non si esclude che l'autrice abbia smembrato e ricomposto gli Album grazie al sistema di fogli mobili stretti da viti. Si osservi, infatti, che per *Album3*, cc. 42-43 la numerazione autografa primigenia, in penna blu, era 137-138, ricorretta in 135-136 verosimilmente a seguito dell'estrapolazione delle carte conservate in *SCR2*. Numerazione autografa in seguito ricorretta con pennarello rosso in conseguenza dell'interpolazione degli Album all'interno del *QuadII-V*.

Infatti in *Album3* subentra poi l'indicazione di spostare la filastrocca: «se è stata messa al tempo di Ida, citarne qua solo l'ultima quartina»,¹⁵⁶ mentre la carta viene tagliata e conservata assieme ai fogli sciolti di *SCR2* (cc. 50-53), come ci conferma la numerazione autografa.

Vi sono, inoltre, alcune pagine strappate da un'agenda e presenti tanto tra le carte di *Senza i conforti della religione* (*SCR2-all1*) che tra quelle della *Storia* (*ScartiA*, c. 4). Il calendario perpetuo fornisce due datazioni plausibili per questa agenda: il 1965 o il 1971.¹⁵⁷ Il contenuto delle pagine strappate dall'agenda è relativo alla materia narrativa vergata negli *Album*, e ha un preciso riscontro negli stessi:

<i>Agendina</i>	<i>Album</i>
Filastrocca calabrese (<i>SCR2-all1r</i>).	La filastrocca è presentata con un diverso ordine delle strofe, che rispecchia quello indicato a margine di ciascuna quartina in <i>SCR2-all1r</i> (<i>SCR2</i> , c. 50r). ¹⁵⁸
«Eh! so fare il doppio sollevamento pesi, e faccio cascare lui!» si rivoltò Nino, con disprezzo» (<i>SCR2-all1v</i>).	«Eh! so fare il doppio sollevamento pesi, e faccio cascare lui!» si rivoltò Nino, con disprezzo» (<i>Album2</i> , c. 10r).
«Non gli importava molto sapere da dove gli fosse venuta simile fortuna. Gli importava di [assicurarsela] garantirsela, per l'eternità» (<i>SCR2-all1v</i>).	«a lui non importava molto di sapere donde gli venisse questa [compagnia] [fortuna] regalo inaspettata[o]; quello che [gli] importava a lui, era di garantir-sela per [il futuro] [l'eternità]» (<i>Album2</i> , c. 9r).
«cominciò ad arrotondarsi nelle carni al punto che ecc. gli si disegnarono dei timidi braccialettini [Più tardi] ormai la forma del nasino cominciava a delinearsi (disegnarsi rivelarsi) diritta e delicata e i tratti così puri nella loro minuzia [da] somigliavano [ricordavano] a certe piccole sculture asiatiche» (<i>ScartiA</i> , c. 4r).	«Giuseppe (più tardi) ormai la forma del nasino cominciava a delinearsi profilarsi [disegnarsi, rivelarsi] diritta e delicata e i tratti puri nella loro minuzia ricordavano certe piccole sculture asiatiche» (<i>Album3</i> , c. 7v).

¹⁵⁶ *Album3*, c. 31r.

¹⁵⁷ Zagra, *La genesi della "Storia"*, p. 134.

¹⁵⁸ Ricordiamo che *SCR2*, c. 50r è tagliata da *Album3*.

*Agendina**Album*

«E invece di desistere, incalzò protervo, come seguendo un'ispirazione» (*SCR2-all1v*).

«Mortificato, invece di desistere si accanì» (*Album1*, c. 20r).

«E non sapendo darsi un motivo di questo fenomeno (la malinconia orrenda), accusava l'Africa, la quale allora gli si presentava sotto l'altro suo nome – che pure le viene dato nella geografia – di Continente nero» (*Album1-all1*).

«L'Africa, adesso, gli si presentava alla mente piuttosto nell'altra sua denominazione Continente nero con cui veniva anche designata nei libri di Geografia» (*Album1*, c. 8v).

Possiamo osservare che negli *Album* le annotazioni sono vergate spesso nel *verso* delle carte che, lo ricordiamo, è adibito alle revisioni e ai promemoria. La natura testuale degli appunti nelle pagine di agenda prevede l'esistenza del testo vergato sugli *Album*; inoltre, la sovrapposizione – fisica – di materiali estratti dagli *Album*, fogli dell'*Agendina* e carte di *Senza i conforti della religione* porta a supporre che su questa *Agendina* siano stati vergati appunti finalizzati a una *revisione* degli *Album* coeva all'estrapolazione delle carte di *SCR2* e che sarebbe collocabile al momento della nascita ufficiale del romanzo: tra le feste natalizie del 1970 e l'inizio del 1971.

3.4. *Da Senza i conforti della religione a La Storia.*

Uno degli elementi macroscopici che maggiormente separano *Senza i conforti della religione* dalla *Storia* è la scelta della voce narrante, ovvero il passaggio dalla narrazione in prima persona alla terza persona. Nel 1963, parlando di *Senza i conforti della religione* dalle pagine del «Giorno», Elsa Morante dichiarava: «non ho ancora deciso se scriverò il libro in prima o in terza persona».¹⁵⁹

L'abbandono dell'*alibi* del narratore in prima persona, che Elsa Morante aveva rivendicato come portato della modernità in risposta all'inchiesta sul romanzo promossa da «Nuovi argomenti» nel 1959,¹⁶⁰ non sarà accolto in modo favorevole da buona parte della critica.¹⁶¹ La narratrice della *Storia*, come è stato più volte osservato, adotta una voce in bilico tra onniscienza pura e reticenza, tra un'ottica testimoniale omodiegetica e una posizione eterodiegetica. È tuttavia costante l'attitudine di partecipazione emotiva alle vicende, come frequenti sono le formule di «ripiegamento del narratore» che per Pier Vincenzo Mengaldo rispondono al

¹⁵⁹ Barbato, *Attraverso occhi adolescenti*, p. 3.

¹⁶⁰ *Sul romanzo*, ora in *Pro o contro la bomba atomica*, pp. 41-74: p. 54.

¹⁶¹ Cfr. Almeno David, *È o non è un capolavoro?*, Barilli, *Lacrime in superficie*, e Cases, *Un confronto con "Menzogna e Sortilegio"*.

generale abbassamento stilistico del romanzo rispetto alle precedenti opere morantiane.¹⁶² La particolare voce narrante della *Storia* mette in scena di fatto il valore testimoniale che Elsa Morante attribuisce al suo romanzo,¹⁶³ e proprio l'ambiguità prospettica del narratore viene ad assumere una funzione metaletteraria, esplicitando il dovere del romanziere di trasformare «la realtà corruttibile [...] in una verità poetica incorruttibile».¹⁶⁴ Una pagina, poi espunta, del finale del romanzo avrebbe chiarito l'identità di questa voce narrante: incontrando Ida ricoverata a seguito della morte di Usepepe, la narratrice le si rivolge chiedendole «Mi riconosci? Sono Elsa. Ti ricordi?»,¹⁶⁵ esibendo il gesto autoriale di creazione di una realtà poetica, ma non per questo fittizia. Una delle funzioni principali della narratrice della *Storia* è quella di sottrarre le vicende narrate all'asettica impersonalità del racconto storico, senza tuttavia ricacciarle nel territorio arbitrario delle riesumazioni personali, di un'ottica memorialistica privata. Ne risulta quella dimensione *corale* che distingue *La Storia* da tutti gli altri scritti morantiani, assieme a una più esibita dialettica tra narrazione e trafiletti storici.

La scelta dell'abbandono della prima persona narrante si lega a doppio nodo alla scansione annalistica dei capitoli e alla presentazione delle vicende in ordine non tematico, bensì cronologico. Tale opzione è, per ammissione dell'autrice stessa, uno degli elementi che hanno facilitato la scrittura del romanzo: «ho scritto più rapidamente perché dovevo narrare i fatti, e i fatti sono discesi gli uni dagli altri con estrema semplicità».¹⁶⁶ Ai ricordi di Giuseppe si sostituisce, nella *Storia*, la presentazione degli eventi secondo il loro ordine cronologico, senza attribuzioni di senso a posteriori. Movimenti analettici e prolettici non mancano nel testo, ma alle vicende non si sovrappone la rilettura di un'ottica parziale che segnala la distanza cronologica – ed emotiva – dagli stessi.

Si tratta della necessità, per Elsa Morante, di fare i conti con due aspetti di fondamentale importanza nella propria biografia: le radici ebraiche e la Seconda Guerra Mondiale; in questo duplice aspetto risiede l'atto di nascita della *Storia*. Di qui la scansione annalistica, il cambio prospettico della voce narrante, la retrodatazione delle vicende e l'inserimento del tema ebraico attraverso il nuovo spessore

¹⁶² Mengaldo ne fornisce anche un campionario: «e sempre in coerenza con l'abbassamento stilistico, quasi sue forme meta-linguistiche, stanno le formule accumulate di ripiegamento del narratore: che vanno dall'appello al lettore a quello a un personaggio, dalla consociazione del lettore alla trasformazione della narratrice, che rinuncia all'onniscienza, in testimone e tramite» (Mengaldo, *Spunti per un'analisi linguistica*, pp. 28-29).

¹⁶³ Cfr. *infra* § IV.3.3 (*La prefazione all'edizione americana*).

¹⁶⁴ *Sul romanzo*, ora in *Pro o contro la bomba atomica*, pp. 41-74: p. 50.

¹⁶⁵ *QuadXVI*, c. 72r. Cfr. Cives, *Elsa Morante "Senza i comforti della religione"*, p. 55.

¹⁶⁶ Siciliano, *La guerra di Elsa*, p. 21.

dato al personaggio di Ida Ramundo e alla sua storia familiare. Elsa Morante stessa dichiara che proprio la necessità di affrontare il vissuto della guerra le aveva a lungo impedito di portare a compimento *Senza i conforti della religione*:

La storia di “Senza i conforti della religione” cominciava nel ’53. Questa nuova si conclude nel ’47. È un libro sulla guerra. Ho capito che non potevo raccontare quello che credevo di dover raccontare in “Senza i conforti della religione” se non avessi parlato di quello che era successo prima: appunto durante il tempo della guerra.¹⁶⁷

Scrivendo *La Storia* Elsa Morante affronta di petto un nodo esistenziale che non era riuscita a rielaborare nei due romanzi precedenti. Le vicende belliche, sebbene assenti negli sviluppi narrativi di *Menzogna e sortilegio*, sono in esso centrali, come dichiara l’autrice nel 1959:

Le mie immaginazioni giovanili – riconoscibili nei racconti del *Gioco segreto* – furono stravolte dalla guerra, sopravvenuta in quel tempo. Il passaggio dalla fantasia alla coscienza (dalla giovinezza alla maturità) significa per tutti un’esperienza tragica e fondamentale. Per me, tale esperienza è stata anticipata e rappresentata dalla guerra: è lì che, precocemente e con violenza rovinosa, io ho incontrato la maturità. Tutto questo, io l’ho detto nel mio romanzo *Menzogna e sortilegio* anche se della guerra, nel romanzo, non si parla affatto.¹⁶⁸

Anche nell’*Isola di Arturo* il motivo della guerra è rilevante, costituendo l’antefatto della rammemorazione autobiografica del protagonista, e la motivazione della sua partenza da Procida.¹⁶⁹ In *Senza i conforti della religione* l’episodio del bombardamento di San Lorenzo viene ricordato da Giuseppe come fondamentale nella formazione della propria coscienza: l’incontro con la morte, avvenuto proprio in occasione del bombardamento e poi a lungo rimosso dalla memoria, viene proposto come possibile *incipit* del romanzo, nella pagina indicata come «valida per il rifacimento» che abbiamo precedentemente trascritto.¹⁷⁰ Una carta aggiunta al *corpus* di *SCR1* precisa l’importanza di questo evento, all’origine di un trauma irrisolto del protagonista:

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ *Cronologia*, p. XLIV.

¹⁶⁹ Ricordiamo che Arturo era, nelle precedenti redazioni dell’*incipit* del romanzo, prigioniero in Africa. Cfr. Bardini, *Morante Elsa. Italiana*, pp. 87-97 e Zagra, *Il racconto di due prigionieri*.

¹⁷⁰ Cfr. *supra* § II.1.2 (*I personaggi*).

Da un fondo della mia prima infanzia, fra quinte scancellate e incerte (ora senza più data, né lineamenti, né luogo; ma non fu a San Lorenzo, durante la strage del quartiere?) ho sentito risalire a tentoni il ricordo irriconoscibile di non so quale orrore, già veduto, allora – si direbbe – da me bambinetto e da mia madre assieme. Una visione reale, in fretta dimenticata da me (forse per la decisione – può darsi – di una mia volontà inconsapevole...) [E] Tale da avere sradicato l'infanzia di dentro a me.

Allora, sopra quella visione malsepolta, potrebbe essere stato là che la Morgana ha incominciato a disegnare l'arabesco meraviglioso! dove io ragazzino ho giocato, come un ballerino che salta e corre solitario – senza compagni, senza pubblico – lungo i fili inesistenti della sua coreografia.¹⁷¹

Analogamente, il drammatico trascorso bellico vissuto dall'autrice si scontra, nel naufragio di *Senza i comforti della religione*, con la necessità di affrontare il «punto di orrore definitivo» costituito dalla Seconda Guerra Mondiale, per dipanare i «fili inesistenti» di quell'«arabesco meraviglioso».

La Storia si nutre anche di ricordi e vissuti personali della scrittrice, sempre nell'ottica in cui «tutto l'inventare è ricordare», in una finzionalizzazione narrativa dei dati biografici. Ad esempio, il nome dei Marrocco e la loro provenienza (il villaggio di Sant'Agata) alludono certamente alla famiglia e al paesino nei pressi di Fondi in cui Elsa Morante e Alberto Moravia si rifugiarono durante la guerra.¹⁷² Parlando di Annita e descrivendone l'abbigliamento ciociaro, l'autrice appunta di «ricordare Maria di S. Agata»¹⁷³ e, ancora, in riferimento ai sogni di Ida nello stanzone di Pietralata: «[descrivere sogni – Appare il padre / Alfio. suo mantello ecc. ricord. bei sogni a S. Agata];¹⁷⁴ o, infine, è una memoria dell'esilio a Fondi anche l'atteggiamento dell'oste Remo nei confronti di Ida: «ormai l'oste Remo in previsione dell'arrivo degli alleati, si mostrerà anzi gentile [ric. contegno dei contadini di S. Agata]».¹⁷⁵ Il riferimento a motivi autobiografici, e il loro legame con la sfera onirica,

¹⁷¹ *SCR1*, c. 42.15.

¹⁷² L'esilio a Fondi sarebbe stato centrale anche in *La grande notte*, racconto iniziato – secondo le dichiarazioni autoriali – nell'immediato dopoguerra e che avrebbe dovuto affiancare *Senza i comforti della religione* e *Lo scialle andaluso* nella raccolta di racconti progettata dalla fine degli anni Cinquanta. Cfr. Zagra, *Ritratto della scrittrice*, pp. 13-14.

¹⁷³ *QuadIX*, c. 16v.

¹⁷⁴ *QuadIII-V*, c. 74v. Quanto il vissuto bellico autobiografico costituisca materia narrativa per il romanzo è testimoniato anche da questo appunto, relativo a una nota per il seguito: «In una occasione (qui o in seguito) Carlo (Davide) dice del proprio passato disprezzo per i genitori, perché borghesi (ora sono morti in un lager) (ricordare mio sogno)» (*ScartiA*, c. 181r).

¹⁷⁵ *QuadIX*, c. 56v.

non è nuovo in Elsa Morante¹⁷⁶ che, anzi, rivendicò pubblicamente questo aspetto; intervistata da Enzo Siciliano dichiara:

“Sono più autobiografici i romanzi di qualsiasi altra cosa si possa raccontare di sè”. E perché? “Perché nei romanzi avviene come nei sogni: una magica trasposizione della nostra vita, forse ancora più significativa della vita stessa, perché arricchita dalla forza dell’immaginazione”. E poi: “La mia vita sta in *Menzogna e sortilegio*, ne *L’isola di Arturo*...”. I fatti della tua vita?, le chiedo. “Forse anche i fatti, ma non importa come quei fatti si svolsero in realtà, importa come sono ormai raccontati. Di quei fatti c’è nei libri un travestimento, avvenuto più o meno inconsapevolmente, – ma quel travestimento è la loro verità”.¹⁷⁷

Assieme al conflitto bellico, entra in scena il soldato Gunther, assente in *Senza i conforti della religione*, e necessaria giustificazione della nascita «inopinata e misteriosa»¹⁷⁸ di Giuseppe, fratello di Alfio solo per parte materna.

Il soldato tedesco, protagonista delle varie prove di *incipit* della *Storia*, non è soltanto un espediente che contestualizza la nascita del piccolo Usepe, a tutti gli effetti un ‘figlio della guerra’, ma è soprattutto il pretesto per dare spazio al secondo fondamentale elemento tematico: le radici ebraiche di Ida, ereditate dalla madre Nora, come Elsa Morante le aveva ereditate da sua madre Irma Poggibonsi: «Nel romanzo del 1974 Elsa Morante riesce a fare i conti con l’eredità materna, e completa così il suo percorso di riappropriazione della propria identità di ebrea “residuale”, e non di ebrea “marginale”, come era stata invece sua madre».¹⁷⁹ Il motivo autobiografico era stato evidenziato anche da Pier Paolo Pasolini, secondo il quale «tutta la prima parte del romanzo è dominata dall’elemento autobiografico del terrore della mezza ebrea all’inizio delle persecuzioni razziali. Tale atroce esperienza autobiografica è dalla Morante imparzialmente suddivisa tra la madre di Ida e Ida».¹⁸⁰ L’autrice trova in questo aspetto nuova linfa narrativa, che segna l’atto di nascita della *Storia* e sancisce la nuova acquisizione di identità degli *Album1-4*, separandoli definitivamente da *Senza i conforti della religione*. La riscrittura di *Album1* in *QuadI*, avvenuta nel 1971, è legata proprio all’immissione del motivo ebraico nel romanzo, con l’inserimento dell’*excursus* sull’infanzia calabrese di

¹⁷⁶ Per una più ampia e contestualizzata riflessione su questo aspetto rimando a Bardini, *Morante Elsa. Italiana*, e in particolare al capitolo 5, *Le confessioni di una figlia del secolo*, pp. 555-616.

¹⁷⁷ Siciliano, *La guerra di Elsa*, p. 21.

¹⁷⁸ *SCR2-all2*.

¹⁷⁹ Beer, *Costellazioni ebraiche*, p. 167.

¹⁸⁰ Pasolini, *Un’idea troppo fragile*, p. 75.

Ida.¹⁸¹ Si tratta di quel «libro dei padri visti come antenati» che ha come protagonisti i genitori di Ida (l'anarchico Giuseppe e l'ebrea Nora) e che secondo Pasolini era la parte più riuscita dell'intero romanzo.¹⁸² Elsa Morante non poteva, di fatto, parlare della guerra senza affrontare il tema delle persecuzioni razziali.

Le testimonianze biografiche riferiscono il difficile rapporto di Irma Poggibonsi con il proprio ebraismo, il suo costante tentativo, prima ancora della promulgazione delle leggi razziali, di nascondere le proprie origini.¹⁸³ Nel segreto di Nora e Ida, e nei loro timori, si rifrangono aspetti di Irma (maestra elementare, e anch'essa originaria del nord Italia) e della stessa autrice: «si trattava di sciogliere questioni legate all'ebraismo per parte di madre, d'altronde l'unico vero e conforme alle regole, e da cui questa stessa l'aveva attentamente tenuta lontana».¹⁸⁴ È possibile che le letture di Simone Weil abbiano incentivato Elsa Morante ad affrontare questo tema, nell'analogo vissuto di un *pericolo evitato*, ma che non esclude il senso di colpa.¹⁸⁵ Quel nodo emotivo, fatto di ebraismo e guerra, si può sciogliere solo guardando le vicende dall'esterno (scrivendo in terza persona), e nella distanza cronologica: «in quel grido soffocato di Ida "Anch'io sono ebrea", in effetti, può essere lecito pensare che si celi anche un dire morantiano, un tentativo di comprensione della propria identità, della possibilità offerta agli intestimoniati di parlare per interposta persona, la sua».¹⁸⁶

Nasce di qui anche Davide Segre, unico personaggio borghese e colto del romanzo e, soprattutto, unico di religione ebraica tra i protagonisti. Davide Segre, come Ueseppe ma con esiti diversi, ricalca la lettura morantiana secondo cui l'inedia volontaria che portò Simone Weil alla morte avrebbe dovuto portare il suo corpo a «consumare in se stesso l'intera strage dei lager».¹⁸⁷ Vedremo in seguito come Davide Segre acquisisca un peso progressivamente maggiore nel romanzo *La Storia*,

¹⁸¹ Cfr. *supra* § II.3.2 (*Questioni cronologiche*).

¹⁸² Pasolini, *La gioia della vita*, pp. 77-78.

¹⁸³ Secondo le testimonianze di Marcello Morante, la madre «non certo credente neppure come ebrea ma molto attaccata alla razza ebraica, era ossessionata dal timore (che poi risultò profetico) di una ripresa violenta della persecuzione antisemita e voleva ad ogni costo proteggere i figli dal rischio. Per questo tenne segreto anche prima del fascismo il suo ebraismo e impose anche ai figli di essere fedeli al segreto» (Morante, *Maledetta Benedetta*, p. 34).

¹⁸⁴ Lucamante, *Quella difficile identità*, p. 268.

¹⁸⁵ «La vistosa introduzione del tema dell'ebraismo nella scrittura morantiana mi pare mediato dalla Weil [...] per quanto riguarda l'attitudine psichica e emozionale che la Weil ha assunto verso la tragedia del suo popolo durante la Seconda guerra mondiale: quel suo ostinato porsi in condizione di capro espiatorio per colpe che non le appartenevano, ma che ha voluto prendere su di sé» (D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*, p. 83).

¹⁸⁶ Lucamante, *Quella difficile identità*, p. 322.

¹⁸⁷ *Il mondo salvato*, p. 125. Cfr. in merito D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*, p. 84.

modificandone fortemente la fisionomia. Personaggio controverso, nasce – come Ueseppe – da Giuseppe, e ne costituisce il doppio saturnino. Se l'immissione del tema ebraico e bellico è il punto cardine che sblocca l'irrisolto che a lungo aveva impedito a Elsa Morante di portare a compimento *Senza i conforti della religione*, il potenziamento dei tratti distintivi di Giuseppe, isolati e riversati in due personaggi distinti, permette all'autrice di maneggiare più agevolmente le tematiche che informavano *Senza i conforti della religione*.

Ricordiamo che l'altra sostanziale immissione tematica che segna uno scarto tra *Senza i conforti della religione* e *La Storia* è costituita dal motivo dell'epilessia,¹⁸⁸ intesa arcaicamente come veicolo di contatto con il sacro. Nella figura di Ueseppe si ripropongono con insistenza le immagini della logica vittimaria ed escatologica, sovrapponendo letture arcaiche a posizioni religiose. Ma la speranza di salvezza, promessa dell'Apocalisse dopo la distruzione radicale, è tradita dal nostro secolo: la fine dei tempi non rinasce con il sacrificio del *pischelletto*, e *la Storia continua*, lasciando l'umanità «condannata al tempo e ai luoghi».¹⁸⁹

All'origine della *Storia* sarebbero cioè da individuare, accanto a ragioni tutte interne agli aspetti inventivi e narrativi, anche – e forse soprattutto – alcune istanze biografiche e un diverso dialogo con il contesto socioculturale maturato negli anni Sessanta, mentre il riferimento all'epilessia e al tema ebraico sarebbero riconducibili a una sorta di “elaborazione del lutto” seguita alla morte – sopravvenuta a stretto giro proprio nella prima metà degli anni Sessanta – di Bill Morrow e di Irma Poggibonsi.

Il *ragazzino celeste* Bill Morrow presterà così alcuni tratti a Ueseppe, ma anche a Nino (per l'avventuroso vitalismo) e a Davide (specie per l'ambiguo suicidio). La morte della madre, d'altro canto, permette a Elsa Morante di narrativizzare il segreto che Irma le impose sin da ragazzina, e di fare finalmente i conti – nella forma della finzione narrativa – con le proprie radici culturali e religiose. Parallelamente, è da ascrivere agli anni Sessanta un rinnovato interesse per le vicende concentratarie; interesse che, dopo la prima fase “memorialistica” dell'immediato dopoguerra, porta nuovamente il dibattito sulla Shoah, problematizzando i drammatici eventi della

¹⁸⁸ Non è da escludere che la tematizzazione dell'epilessia sia almeno in parte legata a Bill Morrow, anch'egli epilettico, quantomeno nella riformulazione poetica di *Addio*: «Quando gli spiriti della strage mi atterravano con un urlo / tu mi carezzavi caduto dicendomi che non era niente» (*Il mondo salvato*, p. 16). Ueseppe tematizza la consapevolezza del fantasma di Morrow in *Addio* secondo cui «le fanciullezze sulla terra / sono un passaggio di barbari divini» (*ibid*). Nel descrivere uno degli incubi di Ueseppe, è forse possibile che E. M. si rifaccia a un sogno narrato da Bill Morrow. Appunta, infatti «[Nel sogno di B. qui c'era anche tanto sangue]», dove l'iniziale “B.” potrebbe forse indicare proprio il nome del pittore americano.

¹⁸⁹ *Il mondo salvato*, p. 6.

seconda guerra mondiale con una diversa distanza prospettica. Ricordiamo, infatti, che tra il 1961 e il '62 si tenne, in Israele, il processo a Adolf Eichmann, e che tra il '63 e il '65 ebbe luogo il Processo di Francoforte: eventi la cui risonanza mediatica fu molto forte, e che ebbero un impatto significativo sul piano sociale, culturale e politico degli anni Sessanta.¹⁹⁰

Una nota di acquisto di libri, datata 31 agosto 1965 e rinvenuta tra le pagine della copia morantiana di *Sei milioni di accusatori*¹⁹¹ (la relazione introduttiva del procuratore Gideon Hausner al processo Eichmann) conferma che alla metà degli anni Sessanta Elsa Morante si sensibilizzò fortemente all'argomento della Shoah e alla figura di Adolf Eichmann acquistando, assieme ad altri volumi, una serie di testi che molto contribuiranno alla nascita della *Storia*, e precisamente (oltre allo stesso Hausner, *Sei milioni di accusatori*): Pappalettera, *Tu passerai per il camino*, Poliakov, *Il nazismo e lo sterminio degli ebrei*, Reynolds, *Minister of Death*, Russel, *Il flagello della svastica*, Russel, *The Trial of Adolf Eichmann*, Shirer, *The Rise and Fall of the Third Reich* e Weiss, *Congedo dai genitori*.¹⁹²

È in questo clima culturale che, sulla scorta anche dalle vicende biografiche dell'autrice, il progetto di *Senza i comforti della religione* si inaridisce, per cedere il passo a un cronotopo (Roma, dal 1941 al 1947) fino ad allora rimasto ai margini della narrativa di Elsa Morante la quale pure, in tutte le sue dichiarazioni pubbliche, non aveva mai mancato di sottolinearne la centralità.

3.5. Dentro La Storia: 1971-1974.

Nel 1972 Enzo Siciliano chiede a Elsa Morante se il libro che sta scrivendo sia, a distanza di anni, *Senza i comforti della religione*. L'autrice risponde in modo negativo, individuando nel nuovo romanzo motivazione etiche ed estetiche diverse. L'emancipazione della *Storia* rispetto al progetto precedente avviene nel 1971 (coerentemente con le dichiarazioni autoriali e le testimonianze di Garboli), e il lavoro sul romanzo procede con una rapidità estrema, specie in rapporto alla mole del testo e ai temi che vi vengono affrontati. Nel 1971, lo ricordiamo, l'autrice riscrive *Album1* e corregge gli *Album2-4*. Gli appunti depositati sul verso di alcune carte di *QuadI* ci confermano che le stesure superate da riscritture successive continuano a restare produttive: *Album1* è consultato anche durante la revisione di *QuadI* e di

¹⁹⁰ Beer, *Costellazioni ebraiche*, pp. 167-168.

¹⁹¹ Hausner, *Sei milioni di accusatori*, F. MOR. 320 HAUSG 1.

¹⁹² La nota reca l'intestazione *Libreria Einaudi, Via Vittorio Veneto 56A, Roma*, e ha per oggetto «Conto autori | Signora Elsa Morante | Roma». Gli altri testi inclusi nella nota di acquisto sono tre opere di Giovanni Comisso (*Amori d'oriente*, *Storia di un patrimonio* e *Satire italiane*) e la *Breve storia della letteratura tedesca dal Settecento ad oggi* di György Lukács.

QuadII-V, dove vi si fa riferimento come «versione precedente». Ad esempio l'autrice si ripropone di «ricordare: per le crisi di Useppe cfr. anche pagine cancellate dalla versione precedente sulle crisi di Ida (v. versione precedente pag. 42 43 e altre»,¹⁹³ o «Per la Storia cfr. tutte le date! e rivedere tutti gli appunti sulla versione precedente»,¹⁹⁴ con riferimento a una serie di appunti di contestualizzazione storica variamente disseminati negli *Album1-4*.

Sappiamo che i manoscritti morantiani sono oggetto di un processo di revisione incredibilmente stratificato, corrispondente a più campagne correttorie e corredato di riferimenti interni a episodi successivi o precedenti del testo.¹⁹⁵ L'autrice torna sui quaderni manoscritti, forse proprio in virtù del serbatoio di note e promemoria contenuto sul *verso* delle carte, anche dopo la stesura del dattiloscritto e la sua revisione: ne dà conferma il seguente appunto depositato in uno dei quaderni dove, in merito ad alcuni aspetti da verificare, Elsa Morante ricorda di rivedere le «correzioni a matita segnate sul dattiloscritto prima copia nell'episodio della farina».¹⁹⁶

Se maniacali e stratificate sono le revisioni e le verifiche, l'incertezza progettuale è invece minima. Durante la scrittura dei Quaderni, ma già mentre vergava gli *Album1-4*, Elsa Morante ha un solido controllo sulla materia narrativa che, a differenza della resa formale, conosce pochissimi ripensamenti. L'imponente mole di riscritture e varianti si concentra prevalentemente su aspetti stilistici, con alcune eccezioni significative: il ripensamento del personaggio di Davide Segre e l'immissione del tema ebraico, attraverso l'inserimento dell'*excursus* sull'infanzia di Ida. Con l'emancipazione degli *Album* da *Senza i conforti della religione*, tuttavia, *La Storia* è ormai uscita dalla fase di gestazione, e giungerà a completa maturazione nel giro di soli tre anni. Dopo che *La Storia* acquisisce una precisa identità come progetto narrativo autonomo rispetto a *Senza i conforti della religione*, sono due i momenti di ripensamento redazionale di cui è oggetto l'architettura narrativa (e, conseguentemente, il messaggio comunicativo). Il primo momento, lo abbiamo visto, è contestuale alla nascita dei Quaderni, e consiste nel recupero di materiali

¹⁹³ *QuadI*, c. 86v. Ma anche, in merito al richiamo di Ida verso il ghetto, in *QuadI*, c. 65v, ribadito a c. 66v, l'autrice si richiama ad *Album1*: «[v. versione precedente pag. 67 sgg.]» e alle notizie che circolavano sul destino degli ebrei «v. versione precedente pag. 71» (*QuadII-V*, c. 13v). Il riscontro si ha in effetti in *Album1*: per le crisi di Ida, riferite non all'infanzia, ma contestualmente allo stupro, si vedano *Album1*, cc. 39-40 (con numerazione autografa 42-43); quanto al richiamo verso il ghetto, alle prime notizie sul destino degli ebrei in Europa, e alla consapevolezza di Ida che le origini razziali l'avrebbero marchiata come perseguitata e impura, cfr. *Album1*, cc. 64-68 (con numerazione autografa 67-71).

¹⁹⁴ *QuadI*, c. iv.

¹⁹⁵ Cfr. *supra* § I.2 (*Come lavorava Elsa Morante*).

¹⁹⁶ *QuadIX*, c. 62v.

già esistenti, con l'inserimento dell'*excursus* sull'infanzia calabrese di Ida, e il conseguente rifiuto di *Album1*, riscritto in *QuadI*. L'immissione del tema ebraico, assieme alla decisione di approfondire la contestualizzazione storica delle vicende, è l'intuizione che porta Elsa Morante a riprendere un progetto abbandonato (fino ad allora chiamato *Senza i conforti della religione*) per darvi un tono corale ed epico, originando quello che diverrà, nel giro di tre anni, *La Storia*.

Non è un caso infatti che il *verso* delle carte di *Album1* sia costellato di promemoria volti all'approfondimento storico, come ad esempio: «N.B! | Tutta la parte delle NOTIZIE (pag. 68 sgg.) va rifatta, tenendo conto delle condizioni del 1941 | cf. testi!!!»;¹⁹⁷ «(1) N.B. Questo riguarda solo la Polonia. Cfr. testi relativi (Lord Russell Il flagello della svastica Cap. VII) e altri»;¹⁹⁸ «(1) * cfr. Poliakov¹⁹⁹ – Pag. 308 e sgg. e gli altri | N.B – Tutta la precedente parte delle notizie va rifatta cfr. testi e date».²⁰⁰ Questi promemoria, apposti con evidenza in fase di revisione dell'*Album*,²⁰¹ trovano rispondenza nel frontespizio di *QuadI*, dove Elsa Morante segnala l'intenzione di «N.B. raccontare tutti i fatti storici con le date – scientificamente».²⁰²

Il secondo – macroscopico – ripensamento redazionale avviene dopo il 1972, quando la stesura del romanzo era ultimata e già trasposta in forma dattiloscritta,²⁰³

¹⁹⁷ *Album1*, c. 63v.

¹⁹⁸ Ivi, c. 64v. Con riferimento a «di tutti gli ebrei, dei quali, nei territori sottoposti al Governo Generale del Reich, se ne contavano finora tre milioni e cinquecentomila, comprendendo fra loro anche i prodotti di sangue misto» (ivi, c. 65r).

¹⁹⁹ Leggi: *Poliakov*.

²⁰⁰ *Album1*, c. 67v. Con riferimento a «(1) * E se ne dava un esempio nel Ghetto di Varsavia, che, dentro a una barriera, in mezzo alla rovina della città, era una fabbrica di torture» (ivi, c. 68r).

²⁰¹ I testi a cui si fa riferimento per questa campagna di revisione, volta all'approfondimento storico, corrispondono principalmente ai volumi presenti nella nota di acquisto di libri datata 31 agosto 1965: cfr. *supra* § II.3.4 (*Da Senza i conforti della religione a La Storia*). La data di acquisto fornisce un mero termine *post quem* per la consultazione dei testi, ma concorre a ipotizzare che la materia narrativa dei quattro *Album* fosse anteriore al 1965, e non potesse dunque nutrirsi delle nozioni storiche reperite dai volumi in oggetto. Proprio la nuova prospettiva storica, maturata dall'autrice a partire dalla metà degli anni Sessanta, concorre a far virare il progetto narrativo verso quello che diventerà *La Storia* quando, a partire dal dicembre del 1970, E. M. deciderà di rimaneggiare quanto già scritto immettendo con vigore e “scientificamente” i fatti storici nella narrazione.

²⁰² *QuadI*, c. iv. Intenzione ribadita ulteriormente nel seguito del quaderno: «Ricordare, in tutto il seguito, di citare anche gli altri fatti storici più importanti, negli elenchi: e cioè attacco all'Etiopia, alla Grecia, ecc. ecc. Così pure alla fine.» (ivi, c. 48v); «cfr. date & eventi storici!» (ivi, c. 63v).

²⁰³ Le datazioni autografe sui tredici quaderni, infatti, li collocano tra il 1971 e il 1972.

e ha come motore il personaggio di Davide Segre: il suo discorso all'osteria viene ampiamente riscritto e ampliato, si inserisce la descrizione del suo trascorso operativo, e viene meno l'ipotesi di inserire in appendice al romanzo alcune poesie attribuite a Davide Segre adolescente. Questi interventi sul testo avvengono su supporti diversi (Album appositamente dedicati, agendine, fogli sciolti) e la loro posteriorità è confermata dalla consistenza delle carte dattiloscritte e manoscritte conservate nei faldoni degli *Scarti*. Approdata, cioè, a una "seconda redazione" dattiloscritta del romanzo, l'autrice ripercorre i manoscritti, e corregge, riscrive, e aggiunge ampie sezioni dattiloscritte. L'intero dattiloscritto, inclusivo delle carte interfoliate e riportato in quadruplice copia, viene completamente rinumerato a penna dall'autrice²⁰⁴ con seriazione progressiva, e suddiviso in cartelline corrispondenti ai singoli capitoli.

L'approfondimento del personaggio di Davide Segre fa sistema con altre due modifiche sostanziali: la scelta del titolo definitivo *La Storia* (che si sostituisce a *Il grande male*, già *Tutto uno scherzo*) e l'irrobustimento delle cronistorie. È passando attraverso questa ultima significativa fase di assestamento che *La Storia* assume la sua forma definitiva, e saranno proprio i riadattamenti apportati nell'ultima fase (le cronistorie, le contraddizioni politiche e personali di Davide, la pretesa universalità del romanzo) ad alimentare il dibattito che ne accompagnerà l'uscita.

²⁰⁴ In alcuni sporadici casi la numerazione dattiloscritta è già quella definitiva: chiaro indice di seriorità delle carte in questione.

«L'UTOPIA È IL MOTORE DEL MONDO»

DAVIDE SEGRE

1. *Il discorso all'osteria.*

Davide Segre è il centro propulsore di un ripensamento nell'architettura del romanzo che avviene in fase di revisione dello stesso, quando le vicende di Ida e Usepe sono già state integralmente narrate. Se la materia narrativa della *Storia* si mantiene pressoché immutata una volta stabilita l'emancipazione definitiva da *Senza i comforti della religione*, la fisionomia di questo personaggio è oggetto di significative modifiche che ne incrementano la portata nell'economia complessiva del romanzo; si tratta di modifiche che intervengono parallelamente all'irrobustimento del tenore storico (con l'approfondimento delle cronistorie)¹ e si concretizzano nell'approdo al titolo *La Storia*.²

I ripensamenti seriori di cui è oggetto Davide Segre giustificano, almeno in parte, la diffusa percezione critica di un personaggio poco maneggevole, scomodo, o addirittura posticcio e giustapposto. Si tratta probabilmente del personaggio meno amato dai lettori morantiani,³ e nel quale sono state intraviste proiezioni autobiografiche dell'autrice (nei termini dell'autocolpevolizzazione) e scoperte polemiche contro l'intellettuale borghese. Il giudizio critico su Davide ha spesso appiattito l'interpreta-

¹ Cfr. *infra* § IV.1 (*Le cronistorie*).

² Cfr. *infra* § IV.2 (*Storia di un titolo*). Di seguito la collazione delle carte manoscritte e dattiloscritte relative a rifacimenti e riscritture di episodi riguardanti Davide Segre, avvenute quando la stesura del manoscritto era ultimata. Sono relative al discorso in osteria (*La Storia*, pp. 558-598): *AlbumD*, cc. 1r-38r e cc. 56r-79r, *QuadXVI*, cc. 74-91, *ScartiA*, cc. 53-59, 160-169, *ScartiB*, cc. 1-17, 20-31, 65-75, 86-93, 116-126, 164, 187-188, 196-197, 224-226, 231-232, 234, 240-241, 246-247, 258-259, 262-263, *ScartiC*, cc. 24-52, *ScartiD*, cc. 18-19; sono relative alla parentesi operaia di Davide (*La Storia*, pp. 411-422): *AgB*, cc. 34-51, *AlbumD*, cc. 38v-45r, *ScartiA*, cc. 7-8, 156-159, *ScartiB*, cc. 45-64, 76-78, 219, 242-245, 260-261, 282-285.

³ Si pensi al sottocapitolo a lui dedicato da Giovanna Rosa nella sua monografia e intitolato, significativamente, *L'antipatico Davide* (Rosa, *Cattedrali di carta*, pp. 259-264), o al giudizio che si legge in Garboli, *Introduzione* (*La Storia*), p. xvii e *passim*.

zione del personaggio e del suo ruolo nella *Storia* e, soprattutto, ne ha messo in ombra le contraddizioni e le complessità. I manoscritti ci soccorrono in questa direzione dal momento che (tra espunzioni, autocommenti e incrementi) permettono di ricalibrare la sua funzione narrativa e mettono in luce alcuni passaggi che – pure presenti nella versione a stampa della *Storia* – rischiavano di non essere apprezzati nella giusta prospettiva. In particolare è utile il dialogo con *Senza i conforti della religione* e l'individuazione della comune matrice (Giuseppe) da cui si dipartono Useppe e Davide: personaggi complementari e meno contrapposti di quanto potrebbe apparire.

Davide fa la sua prima apparizione nel romanzo come sfollato nello stanzone di Pietralata. Delirante per la febbre e sconvolto, si presenta come soldato scappato dal nord, ed esprime il desiderio di dormire. Il giovane manifesta sin da subito l'inconciliabile duplicità che lo caratterizzerà in tutti gli episodi che lo vedranno coinvolto: la sua timidezza infantile e il suo amore per la vita si scontrano con un'indole forastica e scontrosa, e alla malinconia ingenua fa da contraltare una rabbia aggressiva. La voce narrante riconduce questa apparente contraddizione al sentimento del *pudore*: «il suo sentimento più fondo verso gli altri è stata sempre la pietà (era essa invero a renderlo, per pudore, così scontroso)».⁴

Presentatosi con il nome falso di Carlo Vivaldi, Davide è un personaggio che si colloca al di fuori della dimensione corale del romanzo. La sua diversità si manifesta su più fronti: la provenienza sociale (è borghese, figlio di un ricco imprenditore del nord Italia), il livello culturale (è l'unico personaggio colto), la coscienza politica (si professa anarchico non violento)⁵ e le origini ebraiche.

Carlo-Davide è forse il personaggio che maggiormente subisce gli insulti della *Storia*: il contatto con la guerra e le deportazioni, assieme all'incontro ravvicinato con la morte, colpiscono irrimediabilmente la sua persona, lasciando i loro segni fino nella sua fisicità, come una malattia per la quale non esiste rimedio. La sua “deturpazione” (fisica ed emotiva) si riflette in primo luogo negli incubi notturni:

⁴ *La Storia*, p. 616.

⁵ Nel romanzo, invero, altri personaggi professano una posizione politica specifica: pensiamo almeno all'oste Remo e a Giuseppe Cucchiarelli (Mosca); la loro adesione alle ideologie partigiane, tuttavia, viene connotandosi nel testo per una ingenuità prossima alla miopia. Singolare il caso dell'anarchia di Giuseppe Ramundo, costruita su *slogan* e citazioni, priva di una base di lettura storica e sociale e, di fatto, al di sotto del livello di un'effettiva consapevolezza: «aveva fondato una sua fede ostinata, però sprovveduta, e obbligata a rimanere una sua propria eresia personale» (ivi, p. 22). Quanto a Nino, il suo “camaleontico” adeguarsi alle diverse posizioni ideologiche di volta in volta predominanti (avanguardista, partigiano e poi contrabbandiere filo-americano) è una delle principali eredità di Alfio di *Senza i conforti della religione*: Nino rappresenta l'uso strumentale e pragmatico della politica in funzione del proprio vitalistico individualismo.

perfino il suo sonno ne veniva degradato; e i presenti inconsapevoli ne risentivano un malessere prossimo all'antipatia. Altri tipi dispersi e malandati erano già capitati in quell'ambiente; ma in lui si avvertiva una diversità, che quasi ne scansava la compassione comune.⁶

In Davide, in qualche misura, rimane un riflesso di tutti gli orrori della guerra, talmente disumani da inibire – come per le vittime della bomba atomica – la possibilità di provare compassione.⁷ Il sogno di Ida durante la prima notte di Carlo-Davide nello stanzone di Pietralata, è significativo in questo senso:

Ida, quella notte, fece un breve sogno che non dimenticò mai più, per la sua vivezza. Le pareva che dal saccone, come già poco prima nella realtà, venissero di nuovo urla e lamenti. Ma sul saccone, tutto rosso di sangue, non c'era più nessuno. La gente intorno si adoperava a nascondere quel sangue sotto cumuli di lenzuola e di coperte; ma esso impregnava ogni cosa; in un attimo lenzuola e coperte ne grondavano.⁸

Nella trasfigurazione onirica di Ida il saccone dove giace Carlo-Davide è impregnato di sangue, impossibile da tamponare o nascondere. La tragedia della guerra e la strage degli ebrei si condensano nella sua persona: una volta aperta la ferita sanguinante del XX secolo, ogni tentativo di fermare l'emorragia è impossibile. Il sogno di Ida, rapportato a Davide, è riconducibile all'idea che il male sia un contagio che si subisce senza rimedio, o dal quale ci si salva per elezione: un aspetto insistentemente tematizzato in Davide, che subisce il contagio della borghesia (definita, infatti, un *virus*) e della violenza (la morte come vizio che *appesta*). Anche lui, come Ueseppe, assume su di sé “il male del mondo”⁹ ma, a differenza del piccolo, perde irrimediabilmente la propria innocenza.

All'arrivo di Nino e Quattropunte a Pietralata, il sedicente Carlo Vivaldi si unisce alla cena organizzata dagli sfollati, rivelando di essere stato catturato a causa di una delazione circa le sue attività di propaganda politica clandestina. Durante la cena rivela parte degli orrori visti e vissuti: spiega di essere stato trattenuto per 72 ore dalle S.S. in un bunker,¹⁰ per essere infine caricato su un treno merci di

⁶ Ivi, p. 199.

⁷ «Hiroscima e Nagasaki non sembravano più luoghi di questo mondo. Non si poteva nemmeno sentire compassione, per i Giapponesi» (ivi, p. 375).

⁸ Ivi, p. 201.

⁹ Cfr. *infra* § IV.3.1 (*La quarta di copertina*).

¹⁰ È la rielaborazione di un episodio narrato in Piazza, *Perché gli altri dimenticano*. Si confronti *La Storia*, pp. 221-223, con il seguente passo del resoconto di Piazza: «Non

deportati diretti oltre il confine; riesce a fuggirne in modo rocambolesco, calandosi durante una sosta assieme a dei cadaveri che ne venivano scaricati. Carlo Vivaldi, «in seguito alla notizia che i suoi genitori, i nonni e la sorellina, nascosti sotto falso nome nel Nord, erano stati scoperti (certo attraverso qualche denuncia) e deportati dai Tedeschi»,¹¹ si aggregerà alla banda di Nino come partigiano, assumendo il nome di Piotr. Durante le sue attività partigiane si renderà protagonista di un episodio di indicibile brutalità nei confronti di un soldato tedesco, a dispetto del suo millantato ideale non-violento: Piotr viene portato, dalla rabbia per il destino della propria famiglia e, soprattutto, dall'aberrante contesto bellico, a compiere azioni che non riesce a giustificare di fronte alla propria coscienza, così come nel citato sogno di Ida lenzuola e coperte non possono nascondere il sangue che esce dal saccone.

Al termine della guerra scopre che i suoi famigliari (ebrei benestanti di origine borghese) sono deceduti nei campi di concentramento e che delle proprietà che furono della sua famiglia non gli rimane che una piccola rendita. Dalle lettere che invia a Nino veniamo a conoscenza di una sua pregressa esperienza – fallimentare – come operaio in una fabbrica,¹² e della sua vocazione di scrittore. Tanto la scrittura quanto la parentesi operaia sono legate, per il giovane, ai suoi ideali anarchici, dei quali vorrebbe farsi testimone e divulgatore. Inizia un pellegrinaggio tra il nord Italia (è originario di Mantova), Roma (dove, incontrando Ida e Usepe, rivela il pro-

appena il soldato si fu allontanato, cominciarono a parlare le voci della notte. Dal “Bunker” accanto al mio udii un uomo che mi chiamava piano: “Sono sepolto vivo da quaranta giorni” diceva. “Non posso respirare, ho sete. Dammi una sigaretta. Forse stanotte sarò fucilato. Fammi fumare l’ultima sigaretta.” Come potevo accontentarlo se mi era concesso appena di muovermi nell’angusta cella, simile più a una bara che a un ricettacolo per viventi? E subito dopo, dall’altra parte, una voce di donna: “Ne ammazzano ogni notte qualcuno. Li portano nel cortile poi li ammazzano con un colpo alla nuca. Dopo ogni sparo i cani urlano. Li sentirai anche questa notte: forse per me, forse per quell’altro là. In una settimana, da quando sono qua dentro, ne ho sentiti uccidere trenta. Tutti partigiani... Poi tacque. Si avvicinavano i passi della sentinella che faceva la ronda. Cercai di dormire, ma la luce della lampada mi feriva gli occhi. Finalmente caddi in un doloroso torpore. Mi ridestò il rumore di serrature che si aprivano stridendo. Passi cadenzati nel cortile. Spari di rivoltella. Latrato di cani. Silenzio. “Sono tutti partigiani...” facevo fatica a respirare, avevo la gola arsa e con le labbra incollate al buco della porta bevevo l’aria fresca della notte. D’improvviso la luce si spegne. Buio pesto. Quel buio è come un bicchiere di acqua gelata sul cervello che brucia. [...] Fuori passa qualcuno portando dei secchi. Chiedo un po’ d’acqua. Nessuno risponde. Chiedo più forte, battendo il pugno contro la porta. I passi si avvicinano e una canna di moschetto penetra attraverso il buco della porta, mi tocca quasi la fronte, mentre una voce dura mi ordina di far silenzio. Obbedisco» (Piazza, *Perché gli altri dimenticano*, pp. 11-12).

¹¹ *La Storia*, p. 271.

¹² Cfr. *infra* § III.2 (*La parentesi operaia*).

prio vero nome: Davide Segre) e Napoli, dove un suo amico studente di medicina, per calmare un suo stato di agitazione e delirio, gli inietta la prima dose di morfina.

Davide troverà conforto nelle droghe, divenendone dipendente, e si stabilirà a Roma, nel terraneo che fu già di proprietà della prostituta Santina, con la quale aveva avuto una saltuaria frequentazione. Incontra una prima volta Useppe, dandogli convegno per il pomeriggio successivo: nel terraneo di Davide, i due reciteranno reciprocamente delle poesie, affrontando argomenti teologici e filosofici.¹³ Useppe lo rincontrerà casualmente in un'osteria del Testaccio dove Davide si produrrà in un lungo discorso sulla guerra, il potere, l'anarchia, la borghesia e Dio. Congedato il piccolo, Davide entrerà in una fase di delirio, una vera e propria ordalia nella lotta tra l'astinenza e il desiderio di un medicinale che lo tranquillizzi. Il giorno successivo, agonizzante, caccerà brutalmente Useppe, provocandogli uno sconvolgimento psicologico che si risolverà in una crisi epilettica. Davide morirà, di lì a poco, a causa di un'overdose.

I giudizi della critica su Davide e sul suo ruolo nel romanzo tendono a evidenziare un certo manierismo e alcune aporie irrisolte nella definizione di questo personaggio:

Davide Segre dovrebbe essere la coscienza intellettuale e problematica del romanzo. Ma è uno di quei figli adorati che le madri amano male: li sentono uguali a sé, ma solo con la testa. [...] Fra i tanti rami del narrare in cui questo autore è maestro, fa difetto alla Morante proprio il regno dei maschi che diventano adulti.¹⁴

Senz'altro i manoscritti ci testimoniano che Davide Segre costituisce un elemento di non facile elaborazione per Elsa Morante: gli episodi del romanzo legati alla sua figura (la descrizione della sua famiglia, l'*excursus* sulla sua esperienza in fabbrica, il suo delirio e, in particolar modo, il dialogo all'osteria) si dimostrano molto travagliati anche a livello narrativo, e sono oggetto di numerosi rifacimenti anche dopo la trascrizione dattiloscritta. Ciò non tanto – o non solo – per una difficoltà intrinseca al personaggio in sé, che lo renderebbe alieno alla felicità di scrittura morantiana, ma anche, e soprattutto, per il ruolo precipuo che ha nell'intelligenza della *Storia*. Davide, infatti, è l'unico personaggio della *Storia* lucidamente consapevole dell'insensatezza dello «scandalo che dura da diecimila anni», ma vive nella propria persona una serie di contraddizioni che rendono drammatica la sua figura:

as a bourgeois, a Jew, and an anarchist intellectual, his subjectivity is constructed through a series of contradictions, of ideological and material clashes that make

¹³ Cfr. *infra* § III.3.2 (*La tenzone poetica tra Useppe e Davide*).

¹⁴ Garboli, *Introduzione (La Storia)*, pp. XVII-XVIII.

him acutely aware of other people's oppression. [...] Yet, notwithstanding his "enlightened" condition, Davide is helpless and totally unable to change things.¹⁵

Si tratta certamente di un personaggio controverso, nei confronti del quale l'attitudine del narratore oscilla tra la compassione pietosa e una spietata ridicolizzazione. Il disagio della critica coeva nei suoi confronti potrebbe essere legato a motivi più emotivi che critici: in Davide l'intellettuale militante poteva ritrovare una cruda denuncia della verbosità dei propri proclami socio-politici, della mancata aderenza – nel quotidiano – ai propri stessi ideali e, soprattutto del rischio che ciascun uomo corre di degradare e deturpare la propria coscienza se ridotto in circostanze estreme:

ciò che rende Davide un esponente *sui generis* nel panorama letterario degli anni '70 è la coniugazione dei motivi tragici della colpa e della conoscenza con quelli tipicamente borghesi e quindi moderni dell'impotenza e della volontà, ai quali si aggiunge il riferimento all'errare senza meta e al desiderio di ritorno di matrice ebraica.¹⁶

Davide, come abbiamo visto, è una filiazione del Giuseppe di *Senza i conforti della religione*: Giuseppe, infatti, sarebbe stato – come Davide – un intellettuale tormentato, introverso e infelice.¹⁷ In *Senza i conforti della religione* avrebbe descritto la propria nostalgia per una felicità perduta, e a lui fatalmente negata per l'inconciliabilità della morte con il proprio sistema di valori. La decisione di togliere da Giuseppe gli elementi *saturnini* se, da una parte, segna la nascita del personaggio di Useppe per come lo conosciamo, dall'altra porta Elsa Morante a riversare il ripiegamento saturnino, distillandolo in forme più tormentate, proprio in Davide Segre. La polarizzazione tra Alfio e Giuseppe (vita attiva e vita contemplativa) che struttura *Senza i conforti della religione* viene così a declinarsi, nella *Storia*, in una più complessa dialettica trina (percorsa da ulteriori polarizzazioni interne) che include Davide, Nino e Useppe in un'architettura di memoria Karamazoviana.¹⁸

¹⁵ Boscagli, *Brushing Benjamin Against the Grain*, pp. 140-141.

¹⁶ Puggioni, *Davide Segre*, p. 93.

¹⁷ Cfr. *supra* § II.1.2 (*I personaggi*).

¹⁸ Su *I fratelli Karamazov* come uno dei referenti narrativi per *La Storia*, e segnatamente per il personaggio di Davide, ricordiamo che: «la scena dell'osteria sta in rapporto dialogico con una scena corrispondente ne *I Fratelli Karamazov*, appunto la famosa scena all'osteria in cui i fratelli Ivan e Aljosja si incontrano e in cui Ivan racconta la sua favola sul grande inquisitore (IV libro parte III-V). Parallelamente a Ivan e Aljosja, i fratelli che parlano di argomenti "alti" in un ambiente "basso", disturbati dal rumore, Davide parla (con il suo

1.1. *Il discorso all'osteria: la stratificazione dei materiali.*

Il dialogo all'osteria sembra costituire un nucleo concettuale fondamentale per l'intelligenza della *Storia*: tale episodio, infatti, viene rivisto dall'autrice a più riprese una volta ultimato il romanzo, con una corposa serie di progressivi incrementi tematici di carattere politico, filosofico e teologico. Parallelamente vengono apportate alcune modifiche, in modo retrospettivo, agli altri passi del romanzo relativi a Davide (la descrizione della sua famiglia e l'episodio della sua esperienza in fabbrica).

Nelle varie riscritture del dialogo di Davide è possibile individuare alcuni momenti in cui il testo si cristallizza in una forma stabile, prima di essere superato dalle rielaborazioni successive. In un continuo passaggio tra redazioni manoscritte e dattiloscritte, è evidente che alcune fasi intermedie non sono state conservate; inoltre, per quanto le numerazioni autografe siano un valido aiuto nel ricostruire le varie *forme* del testo, l'abitudine di aggiungere di volta in volta le porzioni di testo riscritte al posto di quelle superate rende tale operazione spesso complicata. Quando si parla di una *forma A, B, C* ecc. non si deve pensare ad una stesura omogenea dell'intera sezione, ma a una ricostruzione in cui si suppone che le porzioni di testo non testimoniate mantengano la lezione della forma precedente. Ciascuna *forma*, inoltre, presuppone rielaborazioni intermedie più o meno intense, attestate nella poderosa mole di carte conservate disordinatamente tra gli *Scarti*¹⁹.

Presumibilmente ciascuna versione dattiloscritta del testo prevede una precedente redazione manoscritta, sebbene non tutti i passaggi siano testimoniati dal materiale a nostra disposizione. Ciò che emerge dalla ricostruzione delle varie forme del testo è l'aggiunta di blocchi narrativi, tematici e concettuali e lo spostamento di altri in luoghi diversi del testo, col risultato di inspessire il tenore politico-filosofico del discorso di Davide e, contemporaneamente, di precisare la matrice personale dei suoi ideali, legati ad un conflitto nato in seno alla propria famiglia.

Il discorso è anticipato da due brogliacci: il primo è depositato in coda al *QuadIII-V*, tra c. *IIv* e il piatto posteriore:

Discorsi di Carlo (Davide) all'osteria dopo – (Useppe lo trova lì che conciona fra dei giocatori)

In ciascuno di noi c'è un borghese. In ciascuno di noi c'è un capitalista. È inutile

“fratello” Useppe al fianco) nell'osteria. Il discorso di Ivan è un soliloquio allo stesso modo del discorso di Davide. Dunque un monologo, ma a carattere dialogico» (Von Der Fehr, *Violenza e interpretazione*, pp. 78-79).

¹⁹ Le stesse forme individuate, peraltro, sono ricostruite a partire da un magma disordinato di carte sciolte: non sono, cioè, conservate consecutivamente ma sono individuate a posteriori sulla base dell'omogeneità del supporto, della coerenza narrativa, e della numerazione autografa.

sopprimere i borghesi, i capitalisti. Questa non è la rivoluzione. A meno che per rivoluzione non s'intenda: ritorno al punto di partenza (cfr. su Vocabolario scientifico). Dobbiamo sopprimere il borghese e il capitalista che sta dentro di noi. Solo quella sarà la vera rivoluzione.

Un giorno ho ucciso un tedesco e mentre agonizzava gli ho pestato la faccia coi miei stivali scarponi (cfr. episodio reale) [cfr. Levi Cavaglione – Pag. 148]²⁰ E in quel momento mi sono reso conto che anch'io ero pari a lui: un S.S. Che ammazzava [massacrava oscenamente]²¹ e torturava un altro S.S. In ciascuno di noi c'è un S.S.

Sapete chi ha detto di pregare così: “Non ci indurre in tentazione” Questa parola vuol dire proprio: Fa' che non cediamo al fascista che è in ciascuno di noi. C'era un certo Cristo... Lui disse tutte queste cose. E lo assassinarono, e ogni giorno lo assassinano in suo nome (cfr. contrario nel Vangelo: chi nutre uno di questi ecc...) Se tornerà non dirà più parole

|| Tanto le sue parole non furono ascoltate. Gli ebrei non lo credettero il Messia perché si presentò come un povero uomo. E se tornerà, si presenterà ancora più povero, come un sordomuto, un essere bruttissimo, un bambino idiota. Forse, si è già presentato infinite volte e noi non lo riconosciamo (parabola del fico maledetto). Eppure i suoi segni sono immensi straordinari (anche se si presenta come un miserabile, un cane. Forse lo incontriamo ogni giorno. In ciascuno di noi c'è Cristo.

[Gli uomini intorno sono impazienti di tornare al gioco delle carte.

Il secondo brogliaccio è conservato, invece, assieme ad altre note per il seguito in *ScartiA*, c. 176r:

Ascoltano i dittatori che dicono le balle. Le balle sono facili, ma la verità è difficile. La verità non si ascolta. Cristo.

Gli ebrei ecc.

Quando nasce e quando muore, l'uomo è nudo. Se gli uomini si vedessero come sono quando nascono e quando muoiono, le differenze sparirebbero. Nei campi di concentramento, potevano vedersi. Se a qualcosa potevano servire, a questo dovevano servire i campi di concentramento. Ma nemmeno quelli sono serviti. Si nasce borghesi per caso, e si nasce proletari per caso. Ma non si nasce uomini per caso.

In tutti noi c'è Cristo

e

Il fico maledetto

²⁰ «[Cfr. Levi Cavaglione – Pag. 148]» è aggiunto con altra penna, attraverso una freccia, nello spazio bianco in rigo alcune righe dopo.

²¹ «[massacrava oscenamente]» è aggiunto con altra penna in interlinea.

I borghesi – i genitori

I soldati e i generali “E si nasce pure soldati e generali?” [Clemente]

“Non si nasce né soldati né generali. Si nasce nudi, come pure si muore nudi.”

Entrambi questi brogliacci trovano seguito nella prima stesura del dialogo, depositata tra la fine del Quaderno XIV e l’inizio del XV.²² Ne risulta la *forma A* del testo che, a livello tematico, poco si discosta dalla scaletta iniziale. Il primo incremento tematico-narrativo avviene nella prima versione dattiloscritta del testo (*forma B*), nella quale l’autrice aggiunge l’*excursus* su fascismo e nazismo come manifestazioni peculiari della sopraffazione che il Potere ha determinato in ogni fase della storia umana. La *forma B* è oggetto di un ulteriore rifacimento manoscritto, che ha per oggetto il rimaneggiamento dell’*excursus* su fascismo e nazismo, nonché l’aggiunta della digressione sulla borghesia come virus che ha corrotto tutta la terra, facendo retrocedere l’uomo a un livello inferiore a quello degli animali più primitivi. Queste riscritture sono depositate in coda all’ultimo quaderno,²³ dove si trova anche la prima stesura della teoria della moneta come trucco utilizzato dalla borghesia per mercificare i valori reali dell’essere umano. Una rielaborazione intermedia di questi passaggi si può leggere in alcune carte vengono poi tagliate e confluiscono nel faldone degli scarti.²⁴ Non abbiamo testimonianza di un cristallizzarsi di queste stesure in forma dattiloscritta.

Questi nuclei tematici (la digressione su fascismo e nazismo, e la tirata anti-borghese) vengono riscritti ulteriormente in un album quasi interamente dedicato a rifacimenti del discorso di Davide (*AlbumD*), e all’interno del quale è possibile individuare due momenti principali. Il primo occupa le cc. 2r-38r, ed è finalizzato alla versione dattiloscritta che avremo in *forma C*. Qui Elsa Morante rielabora le parti già contenute in coda a *QuadXVI* e aggiunge una parte della descrizione dell’ipocrisia della famiglia di Davide, precisando il suo odio per la borghesia come sentimento nato in seno alla propria famiglia. Inoltre, i concetti di Davide sulla *coscienza totale* vengono qui formalizzati come poesia scritta dallo stesso in gioventù e, per garantirgli un interlocutore suo pari, Elsa Morante decide di ricorrere all’*escamotage* dello «sdoppiamento ragionante» tra Davide e il suo Super-Io. Tali redazioni manoscritte confluiscono nella *forma C*, dattiloscritta, costituita da un gruppo di carte ripiegate insieme e conservate nel faldone degli scarti.²⁵

²² *QuadXIV*, cc. 70v-101r e *QuadXV*, cc. 1r-29r.

²³ *QuadXVI*, cc. 81-91.

²⁴ *ScartiA*, cc. 160r-169r.

²⁵ *ScartiC*, cc. 24-52. Con numerazione autografa progressiva da 624 a 636 le cc. 24-36; con numerazione autografa progressiva da 636b a 636o le cc. 37-48; con numerazione autografa progressiva da 637 a 640 le cc. 49-52.

L'approfondimento dei dati biografici su Davide e sulla propria famiglia, che viene precisando il suo odio per la borghesia con l'*exemplum* del contegno tenuto dai suoi genitori e alcuni aneddoti sulla sorella, comporta uno spostamento dell'intero blocco relativo alla denigrazione della borghesia in sé, che doveva trovarsi inizialmente dopo il momento in cui Davide dichiara per la prima volta le proprie origini borghesi.

Successivamente l'autrice innova ulteriormente rispetto alle trascrizioni dattiloscritte, lavorando sull'Album dedicato a Davide²⁶ e rivedendo le porzioni di testo relative all'impossibilità di cogliere una direzione precisa nel discorrere di Davide, alla Colonna Infame come trucco del Potere per favorire l'assoggettamento delle masse, alla poesia di Davide *La coscienza totale*, alle sue dichiarazioni di essere ateo e anarchico e all'idea della borghesia come il mostro peggiore partorito dall'uomo. Si aggiunge, inoltre, la descrizione sognante dell'utopica "Comune anarchica" immaginata da Davide.

L'ultima aggiunta riguarda la digressione sull'episodio dell'incontro tra il padre di Davide e l'operaio licenziato (episodio in cui Davide solidarizza con l'operaio licenziato, maturando una maggiore consapevolezza della natura socio-politica del suo disprezzo nei confronti del padre), una cui prima versione è testimoniata da alcune carte manoscritte che occupano le cc. 54-59 di un fascicoletto di fogli A3 ripiegati a quaderno, conservato in *ScartiA*.²⁷

Ulteriori riscritture più puntuali di passaggi presenti nella scena dell'osteria, e ascrivibili a una fase intermedia tra *forma C* e il dattiloscritto definitivo, sono conservate tra gli scarti.²⁸ Dopo questa serie di aggiunte, riscritture e cancellature, il testo si consolida nella forma che possiamo leggere nel dattiloscritto definitivo,²⁹ con scarti minimali rispetto alla versione a stampa del testo.

²⁶ *AlbumD*, cc. 56r-79r.

²⁷ Bianche le cc. 60-66.

²⁸ Si tratta di:

- Tre copie dattiloscritte solo sul *recto* (*ScartiC*, cc. 231, 246 e 247) con numerazione autografa dattiloscritta 626, cassata e corretta in 659 per le cc. 246 e 247. Verranno riportate in forma dattiloscritta – integrando le correzioni – in *DattI.VIII*, c. 659;
- Due copie dattiloscritte solo sul *recto* (*ScartiC*, c. 259, fotocopiata in *ScartiC*, c. 258) con numerazione autografa dattiloscritta 640, cassata e ricorretta manoscritta in 694;
- Tre copie dattiloscritte solo sul *recto* (*ScartiC*, cc. 232, 240 e 241) con numerazione dattiloscritta autografa 642; a c. 232 la numerazione dattiloscritta è corretta con penna blu in 642b e nuovamente con penna rossa in 698 *nuova numerazione*. A c. 240 la numerazione autografa dattiloscritta è corretta con pennarello blu in 642b, poi cassata e ricorretta con pennarello nero 698. La c. 240, inclusiva delle correzioni, è fotocopiata a c. 241.

²⁹ *DattI.VII*, cc. 652-700.

1.2. *L'era atomica*.³⁰

La prima *personificazione* del Super-Io di Davide è quella di un Professore di Storia, che spiega agli astanti come *fascismo* e *nazismo* non siano altro che le manifestazioni più recenti di un sistema sociale di sopraffazione esistente da sempre nella storia umana. *L'excursus* sull'universalità del fascismo come sistema sociale connaturato all'uomo non è testimoniato nella *forma A*. Già in fase di revisione, tuttavia, Elsa Morante deve aver pensato di inserire questo segmento narrativo, dal momento che vi allude in due punti in *QuadXIV*.

A c. 98r, dopo che Davide irride la convinzione di alcuni che l'ultima guerra possa essere stata una guerra di rivoluzione, si rimanda con un segno di richiamo a c. 97v, dove leggiamo: «La prese alla lontana, incominciando addirittura dalla preistoria! Con una parlantina ordinata e logica, come tenesse una conferenza o una lezione principiò a spiegare che il termine fascismo ecc.»; mentre alla c. 99r, prima che Davide proclami il proprio ebraismo, un ulteriore segno di rappiccio rimanda a c. 98v, dove leggiamo: «prese un'aria meditativa, e poi, con grande calma e serietà, e non senza una certa autorevolezza, quasi tenesse una lezione o una conferenza, si accinse a spiegare la teoria politica. La prese alla lontana, incominciando addirittura dalla preistoria».

La «lezioncina schematica» di Davide è presente, infatti, nella *forma B*, e costituisce, anzi, l'unico elemento sostanzioso di innovazione di tale stesura rispetto a *forma A*, a riprova del fatto che si tratta di una delle prime aggiunte. Successivamente, vi saranno varie rielaborazioni in *AlbumD*, fino ad una redazione stabile nella *forma C*, che coincide con la definitiva. Ma l'allusione a questa porzione di testo nei quaderni ci rivela che tali riflessioni avevano avuto una precedente stesura. In effetti si tratta di un nucleo concettuale che doveva inizialmente comparire nel primo capitolo del romanzo, ma che viene poi spostato nella sezione introduttiva e infine smembrato tra le cronistorie e il discorso di Davide. I primi appunti in merito sono depositati in un foglio di *bloc-notes* dove leggiamo:

C'è chi lo esercita il potere e chi lo subisce. Lo esercita, e fa la legge, chi dispone dei mezzi materiali del potere; gli altri subiscono. Se questi resistono, contro di loro si ricorrerà alla violenza. Che io sappia, dovunque e da sempre, in tutta la terra, non vige altro sistema. La fase propria della violenza nei suoi aspetti più vistosi ha preso il nome di fascismo o di nazismo. All'inizio di questa fase, il potere, dove trova un clima storico e naturale adatto, per solito adotta, a uso della maggioranza soggetti, dei vassalli, o sicari del potere ecc.³¹

³⁰ La ricostruzione filologica che segue semplifica una più stratificata e complessa serie di riscritture, che sacrificiamo a vantaggio di una maggiore perspicuità.

³¹ *ScartiA*, c. 37r.

Sono qui espressi alcuni degli elementi concettuali che ritroviamo poi nel discorso di Davide:

- 1) il Potere si basa sulla sopraffazione degli indifesi;
- 2) tale sistema esiste da sempre e dovunque;
- 3) *fascismo e nazismo* non sono che manifestazioni particolari di questo sistema universale.

Inizialmente questi nuclei tematici vengono elaborati per la costruzione di un cappello introduttivo del romanzo.³² L'autrice accoglie però l'ipotesi di *sopprimere* questa introduzione,³³ forse per mantenere una forma più (apparentemente) impersonale nei trafiletti storici: adottare un occhietto così esteso e politicamente orientato avrebbe prodotto, infatti, un effetto di straniamento rispetto al tono paraciclopedico che l'autrice ha voluto dare alle cronistorie. Nella nota storica che apre il primo capitolo, il concetto viene notevolmente condensato e reso con uno stile pseudo-oggettivo:

Come già tutti i secoli che l'hanno preceduto sulla terra, anche il nuovo secolo si regola sul noto principio immobile della dinamica storica: *agli uni il potere, agli altri la servitù*.³⁴ [...] Al centro di tutti i movimenti sociali e politici stanno

³² Ivi, cc. 30-31.

³³ L'idea di «Forse, sopprimere questa pagina» viene infatti confermata: «Soppresso, modificare numerazione» (ivi, c. 30r).

³⁴ L'espressione «agli uni il potere, agli altri la servitù» ricalca concetto e formulazione sintattica di una citazione di Bakunin che E. M. poteva ritrovare nel *Libro rosso degli anarchici*, dove è segnata a margine con penna rossa: «Lo Stato è l'autorità, il dominio e la forza organizzata delle classi proprietarie e sedicenti illuminate, sulle masse. Esso garantisce sempre ciò che trova: agli uni, le loro ricchezze, agli altri, la loro povertà; agli uni, la libertà fondata sulla proprietà, agli altri la schiavitù, conseguenza fatale della loro miseria» (*Il libro rosso degli anarchici*, p. 29, F. MOR 320 LIBRDA 1). Si tratta di un passaggio molto interessante ai fini dell'interpretazione del testo, in quanto coerente con la frase conclusiva del romanzo: «.....e la Storia continua.....». Allo stesso modo delle vicende dei personaggi, anche la particolare vicenda storica del XX secolo è posta, cioè, come realizzazione specifica di un modello universale e inevitabile, e in questo senso i protagonisti della Storia (Hitler e Mussolini) si trovano sullo stesso piano di Ida e Usepe in quanto attori di un copione già scritto. Si osservi che questa stessa citazione di Bakunin viene riferita dal padre di Ida (*La Storia*, p. 25) e si configura, essa stessa, come aggiunta successiva: il testo di Vettori, che raccoglie frasi e citazioni sull'anarchia, è stato pubblicato nel 1970, ma E. M. ne possedeva la ristampa del 1972; la compilazione di *Quadl*, dove si trova la digressione su Nora e Giuseppe, è afferibile, invece, al 1971. La lettura del *Libro rosso degli anarchici* ha fornito all'autrice nuovi stimoli politico-intellettuali coerenti con l'impostazione ideologica del

le grandi industrie, promosse, ormai da tempo, col loro enorme e crescente sviluppo, ai sistemi delle *industrie di massa* (che riducono l'operaio «a un semplice accessorio della macchina»). Per le loro funzioni e i loro consumi, le industrie hanno bisogno di masse, e viceversa. E siccome il lavoro dell'industria è sempre al servizio di Poteri e Potenze, fra i suoi prodotti il primo posto, necessariamente, spetta alle armi.³⁵

Elsa Morante, anche se decide di eliminare il più esteso cappello introduttivo, non rinuncia tuttavia all'idea di inserire queste riflessioni nel suo romanzo. *L'excursus*, inizialmente attribuito all'anonimo compilatore delle cronistorie, viene dunque riferito dalla voce narrante: lo ritroviamo, infatti, in una stesura afferibile al primo capitolo del romanzo, all'altezza del riferimento alla marcia su Roma.³⁶ Non è di secondaria importanza evidenziare che questo affondo storico-politico è stato concepito solo a romanzo ultimato: non è presente negli album né nei quaderni, e le prime redazioni compiute recano già l'indicazione di pagina del dattiloscritto.

Con questa nuova destinazione (il primo capitolo), il testo viene vergato manoscritto in uno dei quadernini di piccolo formato utilizzati da Elsa Morante per le riscritture,³⁷ per essere poi riformulato in forma dattiloscritta³⁸ ed essere oggetto di ulteriori rifacimenti manoscritti.³⁹ Esso sarà infine trasposto in forma dattiloscritta, per essere poi scartato (*ScartiB*). Tutte queste rielaborazioni manoscritte e dattiloscritte, attribuite alla voce narrante, si concentrano con più insistenza sulle figure di Hitler e Mussolini, rispetto alla lezione che il passaggio avrà una volta riformulato per essere inserito nella scena dell'osteria. I concetti basilari, per quanto vari la fonte di emissione (anonimo compilatore delle cronistorie, voce narrante o Davide Segre) condividono le basi tematiche e politiche: Elsa Morante descrive fascismo e nazismo come manifestazioni di un ordine sociale basato sulla sopraffazione degli indifesi, un ordine che è in atto da sempre e dovunque e che porta l'uomo a retrocedere più indietro degli antropoidi. Impossibile pensare di uscire da questo ordine

romanzo che andava scrivendo. Ricordiamo tuttavia che, in ogni caso, l'autrice aveva una conoscenza diretta di Bakunin e dei suoi scritti ben prima del 1972, come testimonia la sua corrispondenza con Goffredo Fofi (cfr. *Lamata*, 508, p. 559) e come conferma la presenza di diversi testi del pensatore tra i volumi della sua personale biblioteca.

³⁵ *La Storia*, p. 7.

³⁶ Lo confermerebbe anche la numerazione autografa dei testimoni di questa lezione, riferiti alle pagine 33-35 del dattiloscritto, corrispondenti al primo capitolo, e alla digressione sulla marcia su Roma.

³⁷ *AgA*, cc. 24-41.

³⁸ *ScartiB*, cc. 81-83.

³⁹ *AgA*, cc. 73-79.

prestabilito attraverso una rivoluzione, che altro non sarebbe se non un ritorno alle medesime condizioni; nell'epoca contemporanea, in particolare l'industria fornisce a chi detiene il potere mezzi d'offesa prima ignoti, a danno delle masse.

Nel contesto originario era prevista anche una digressione sul capo-idolo che non sarà conservata, invece, nell'episodio dell'osteria:

Già pronti, per queste loro rivoluzioni, essi ritrovano i loro ruffiani stipendiati, le loro squadre, i loro sicari. E finalmente adottano fra costoro, alla difesa dei loro propri interessi, un qualche adatto campione o idolo di massa || (perché le masse, per servire meglio, hanno bisogno almeno di idoli).

Quale campione conveniente per una umiliata massa di manovra, idolatra, e allevata apposta per la servitù, costui deve incarnare necessariamente un modello squallido, degradante e degradato. I più bassi sentimenti da schiavi devono accendersi per mezzo di lui, e riconoscersi in lui. E così montano sulla scena i Capi, Duci, Fuhrer Generalissimi ecc.

Sono i sicari diretti, le maschere famose che prevalgono dove e quando non bastano più le mascherine ruffiane, sul tipo divi della canzonetta o propagandisti della produzione della merce. Secondo la loro funzione di sicari, per forza essi corrono alla strage, nella quale loro stessi per lo più vengono travolti; mentre che i loro mandanti, almeno finché dura, ne vengono risparmiati, o magari avvantaggiati, disponendo di soci, filiali e succursali della loro ditta in ogni angolo del mondo.

Costoro non sono tanto smaniosi di passare alla storia, e per solito si tengono nell'ombra, dietro ai loro sicari, pronti a disfarsene al momento della paura.⁴⁰

Nel secondo sottocapitolo del19** la digressione storico-politica, nel momento in cui sarà attribuita a Davide concionante, verrà sostituita dalla descrizione delle somiglianze tra Hitler e Mussolini, i due «sventurati falsari», che troviamo alla p. 45 della *Storia*. In particolare la ricontestualizzazione di questo concetto all'interno del discorso di Davide è profondamente legata alla matrice anarchica del personaggio, e viene precisando la sua assenza di fede nella possibilità di una rivoluzione. Nella prima stesura (*forma A*) Davide si limita a irridere le illusioni di coloro che pensavano che l'ultima guerra potesse essere una guerra di rivoluzione, specificando che: «Mi a queste rivoluzioni non ci credo... Una rivoluzione || vera non c'è stata mai! Mi non ho più speransa nella vera rivoluzione!».⁴¹ L'affondo storico politico colloca l'affermazione di Davide all'interno di coordinate politico-filosofiche più precise, in un certo senso oggettivandola. In tale direzione va anche il

⁴⁰ *ScartiB*, c. 2 e c. 188.

⁴¹ *QuadXIV*, cc. 98r e 99r.

passaggio dalla struttura più discorsiva della *forma B*⁴² all'inserimento di una struttura schematica, adottata a partire da *AlbumD*:

Decise, dunque, di procedere attraverso tesi successive stabilendo, anzitutto, dei punti-base di certezza ovvia, e addirittura risaputa, e, partito a tale compito con la stessa serietà rispettosa di quando, scolaro, veniva chiamato alla cattedra, esordì con una parlata così diligente, e puntuale, che pareva leggesse da un breviario, o addirittura recitasse il catechismo:

1) la parola fascismo è di conio recente, ma corrisponde a un sistema sociale di decrepitudine preistorica, assolutamente rudimentale, e anzi meno evoluto di quello in uso fra gli antropoidi (come può confermare chiunque abbia nozioni di zoologia. 2) Simile sistema si fonda infatti semplicemente sulla sopraffazione degli indifesi (popoli – o classi – o individui) da parte di chi tiene i mezzi per esercitare la violenza. 3) In realtà, fino dalle origini, universalmente, e lungo tutto il corso della Storia umana, non sussiste altro sistema che questo. Recentemente si è dato il nome di fascismo e nazismo a certi suoi sfoghi estremi d'ignominia e di demenza, propri della degenerazione borghese: però il sistema in quanto tale è in atto da sempre e dovunque – sotto aspetti e nomi diversi, e magari contrari – sémpar e departùt, dal- || l'inissio della Storia umana... in questa fase preparatoria della sua [immaginaria] spiegazione Davide muoveva il capo, alternativamente, in qua e in là, come chiamasse a testimoni dei propri punti-base tutti i presenti del luogo.⁴³

L'ordine schematico ha dunque la funzione di stabilire «dei punti base» che sono ironicamente detti «di certezza ovvia, e addirittura risaputa». Solo a questo punto Davide afferma di non credere nella possibilità di una rivoluzione, e specifica successivamente che ciò che comunemente è definito rivoluzione altro non è che un moto ciclico e costante intorno al medesimo centro di gravità, ovvero il Potere. Il reiterato sforzo, da parte di Davide, di razionalizzare e schematizzare il suo pensiero

⁴² «Principiò a dire, cioè, che la parola fascismo era di conio recente, ma in realtà rappresentava un ordine sociale di decrepitudine preistorica, del tutto rudimentale, e anzi meno evoluto di quello in uso fra gli antropoidi. Quest'ordine, difatti, semplicemente si fonda sulla sopraffazione degli indifesi (i popoli meno armati, le minoranze, i poveri) da parte di chi tiene i mezzi per esercitare la violenza. Ora, quest'ordine è l'unico invero che sussiste nella storia umana dal principio del mondo. Recentemente si è dato il nome di fascismo e nazismo a certe sue manifestazioni estreme d'ignominia e di pazzia; però quest'ordine, in quanto tale, in realtà è in atto sempre e dovunque (sotto aspetti e nomi diversi, e magari contrarii) sempre e dovunque in tutta la Storia, dal principio del mondo!» (*ScartiB*, c. 11).

⁴³ *AlbumD*, cc. 9r, 10r.

è un motivo frequentemente tematizzato nel romanzo, e con particolare insistenza nella scena dell'osteria. Si tratta di un approccio che polarizza la coppia Usepe / Davide: il tentativo di ricondurre alla logica la magmatica complessità del reale si oppone ad una percezione "simultanea" capace di accogliere i contrari; la misurabilità, la divisione in punti-base, l'approccio razionale, comportano lo scacco esistenziale di Davide, la sua impossibilità di *comprendere*, nella volontà disperata di *capire*.

1.3. *La tirata antiborghese.*

Se l'inserimento della digressione teorica sul fascismo come ordine sociale da sempre vigente ha il fine di contestualizzare e oggettivare una valutazione soggettiva di Davide (la sua personale sfiducia nella rivoluzione), analogamente la lunga tirata contro la borghesia era assente in *forma A* e viene inserita a partire dalle rielaborazioni in coda all'ultimo quaderno. Gli incrementi vanno dunque nella medesima direzione: collocare le riflessioni di Davide Segre in una più ricca griglia teorica, facendo interagire le matrici politiche e filosofiche con le sue esperienze personali. Nella serie di autoaccuse che Davide rivolge a se stesso («io sono ebreo!» «Io sono un assassino!» ecc.), l'unica che viene ripetuta per due volte è quella relativa alle proprie origini borghesi. Nel primo caso l'affermazione viene sdrammatizzata dall'ironia del vecchio con la medagliuccia e ridimensionata dalla mitezza dell'ometto dagli occhi malati:

«Io sono nato borghese.»

«E io» gli ribatté il vecchio dalla medagliuccia, senza guardarlo, però con una risata franca e benevola, «sono nato scaricatore ai Mercati Generali.»

«Mica tutti i borghesi fanno schifo» osservò a sua volta, in tono conciliante e assai giudizioso, l'ometto dagli occhi malati, «ci stanno i borghesi cattivi, e i borghesi buoni, e i borghesi || così così... Dipende».⁴⁴

In *forma A* e fino a *forma B* segue l'affermazione dell'uguaglianza di tutti gli esseri umani e la reiterazione dell'autoaccusa di Davide, a testimonianza del fatto che si tratta, per il giovane, di un nodo cruciale:

«Però non era solo questo, che volevo dire», seguì perplesso e sempre con quell'aria di ricercare chi sa dove o che cosa, «era anche questo, certo... però... Io sono nato borghese» ripeté corrugando i cigli, con un'aria riflessiva, ma insieme attonita, «e... e fino all'ultimo ho disprezzato i miei genitori, mia sorella, perché borghesi: cioè insomma gente che se n'approfitta, più o meno, della servitù d'altra

⁴⁴ *ScartiB*, c. 10 e c. 9.

gente. Hanno una casa comoda, con diverse stanze, hanno! E nell'armadio, cinque o sei vestiti per uno, tre o quattro paia di scarpe per uno... e gli sembra giusto di averle, mentre c'è chi sta nudo, c'è... poi mio padre, mia madre e mia sorella sono morti. E io quando ripenso a loro adesso li vedo nudi nel lager, ammuccinati con gli altri morti, tutti uguali. Due poveri veci, una putèla, uguali agli altri, giovani, putlèt, vecchi, ammuccinati assieme a loro. Tutti nudi come quando si nasce, né borghesi né proletari né ebrei né pagani, tutti senza differenza né colpa, innocenti come quando si nasce...».⁴⁵

Nel dattiloscritto di *forma B* questa porzione di testo viene cassata con pennarello nero; tale nucleo tematico, così condensato nella prima redazione, verrà rielaborato, infatti, in due direzioni parallele e complementari: da una parte arricchendo e approfondendo le notazioni sulla famiglia di Davide (rispettivamente nella prima e nella seconda sessione di lavoro di *AlbumD*),⁴⁶ dall'altra premettendo alla seconda autoaccusa di Davide una lunga tirata sulla borghesia come il mostro peggiore partorito dalla Storia. Di conseguenza, le origini borghesi di Davide vengono ad assumere un'importanza ancora maggiore, in primo luogo perché costituiscono ai suoi occhi una colpa di cui non riesce a liberarsi, in secondo luogo in quanto doloroso e contraddittorio nodo emotivo legato alla propria famiglia e, in ultima istanza, a una sua ribellione adolescenziale.

La denigrazione della borghesia in quanto classe come «il mostro peggiore partorito dall'umanità» conosce numerose riscritture nel passaggio tra *forma B* e *forma C*: possiamo ricondurre questi rifacimenti a sette stesure intermedie (che nomineremo *BorghesiaA-G*) prima di giungere alla lezione che ritroviamo in *forma C*. I primi rifacimenti sono depositati in coda all'ultimo quaderno, nelle carte rimaste bianche: la prima stesura (*BorghesiaA*) occupa le cc. 74r-80r di *QuadXVI*; la seconda e la terza (*BorghesiaB* e *BorghesiaC*), inizialmente depositate anch'esse in *QuadXVI*, sono state successivamente tagliate e conservate tra gli scarti; la quarta stesura del testo è contenuta in *QuadXVI*, cc. 81-87 (*BorghesiaD*), e la quinta alle cc. 89-91 (*BorghesiaE*). L'elaborazione del testo prosegue in *AlbumD*, dove sono contenuti due ulteriori rifacimenti (cc. 13-17, *BorghesiaF* e cc. 19-27 *BorghesiaG*), fino ad approdare a *forma C*. La lezione di *forma C* è diversa, tuttavia, da quella del dattiloscritto finale, sebbene non sia conservata traccia di elaborazioni intermedie. Ricapitolando l'*iter* manoscritto e dattiloscritto di questa zona del testo successivo alla formulazione di *Forma B*, la tirata antiborghese segue questa evoluzione:

⁴⁵ Ivi, c. 5.

⁴⁶ Cfr. *infra* § III.1.5 (*Davide e la sua famiglia*).

<i>Sigla</i>	<i>Tipologia</i>	<i>Collocazione</i>
<i>BorghesiaA</i>	(ms.)	<i>QuadXVI</i> , cc. 74r-80r
<i>BorghesiaB</i>	(ms.)	<i>ScartiA</i> , cc. 160-163
<i>BorghesiaC</i>	(ms.)	<i>ScartiA</i> , cc. 164-169
<i>BorghesiaD</i>	(ms.)	<i>QuadXVI</i> , cc. 81r-87r
<i>BorghesiaE</i>	(ms.)	<i>QuadXVI</i> , cc. 88r-91r
<i>BorghesiaF</i>	(ms.)	<i>AlbumD</i> , cc. 13r-17r
<i>BorghesiaG</i>	(ms.)	<i>AlbumD</i> , cc. 18r-28r
<i>Forma C</i>	(dt.)	<i>ScartiC</i> , cc. 33-39

Fino a *forma B* Davide confessa le proprie origini borghesi e, dopo la risposta ironica del vecchio dalla medagliuccia («e io sono nato scaricatore ai Mercati Generali»), afferma che non si nasce creature umane per caso. Segue un intervento sarcastico di Clemente sui generali e i soldati semplici⁴⁷ e, infine, Davide spiega che solo l'umanità ha regredito («più indietro delle scimmie»); a questo punto ribadisce le proprie origini borghesi e l'odio nei confronti della propria famiglia, nel modo condensato di cui sopra. In *BorghesiaA* inizia a prendere corpo una più dettagliata descrizione della borghesia:

«Una volta» disse «si parlava dell'anima che voleva dire l'intelletto, la coscienza, la ragione, tutto... Era l'anima che distingueva l'uomo dalle serpi. E che ci ha messo || il borghese, al posto dell'anima? L'interesse, il profitto, i suoi vantaggi miserabili... Basta guardarli, in istrada, i borghesi, le loro facce... Anche se i lineamenti sono regolari, lisci, i corpi ben fatti (e si capisce, si nutrono bene) c'è una bruttezza speciale in loro... un'ignominia, qualcosa che li segna, senza rimedio... E le loro donne: quarti di carne a un tanto al chilo, pupazze stolide... (qualcuno ridacchiò)... «ma il male peggiore non è questo!» esclamò Davide, «il male peggiore è che nemmeno gli altri si rendono conto della vergogna di costoro. Se tutti capissero la vergogna della loro presenza, e che le loro proprietà sono una vergogna, le loro famiglie, i loro profitti, le loro auto, i loro stracci costosi, i loro profumi puzzolenti... le loro voci false... Tutto in loro è vergo || gnoso, è ridicolo... se tutti lo capissero, anche loro finirebbero per vergognarsi di se stessi

⁴⁷ «“E pure soldati e generali, si nasce per caso?” lo interruppe Clemente, con ironia. | “Non era questo, che volevo dire...” gli rispose quasi scusandosi, Davide. “Non si nasce né soldati né generali... si nasce come si muore, nudi”. “Però” gli ribatté l'altro in un guizzo che deformò la sua faccia febbricitante, “però fammi sapere quanti di quei generali che ci hanno mandato a crepare nudi, là nella Siberia, quanti di loro ci sono morti laggiù, di tifo petecchiale o di cancrena, come i soldati semplici? Si nasce nudi, però loro intanto oggi stanno vestiti e decorati, agli alti gradi. E di chi sta nudo se ne fottono”» (*QuadXV*, cc. 1r, 2r).

e di quello che sono... come uno si vergogna di puzzare... vergognarsi di avere messo la merda al posto dell'anima... e pure loro si salverebbero... ma loro non si salvano, e non vogliono nemmeno che gli altri si salvino... Marx non lo aveva previsto, questo...

Prima di sciogliersi come classe, loro avranno corrotto il mondo, gettato sugli occhi di tutti la loro allucinazione... Hitler, eccolo, il loro campione... Fanno vedere la merda e dicono: questo è il sommo bene. E gli altri si lasciano buggerare... È un delirio de pestilensia... E per questo delirio noi seguitiamo a E noi perdiamo la nostra coscienza per una buggerata.⁴⁸

È interessante notare come in *BorghesiaB*, subito tagliata e scartata dall'autrice, venga data maggiore enfasi all'indecenza delle donne borghesi (di cui non resterà traccia nella redazione definitiva):

E le loro donne! Si credono piacenti, eleganti... già... attraenti... e invece sono senza grazia... tutte... tutte sensa grassia! Carne venduta: un tanto al chilo!»
«Beh» interloquì, un poco scherzando, il vecchio || dalla medagliuccia, «con tutto ciò, anziano che sono, io, con una di quelle là, ancora me la sentirei di farcela...» L'ometto dagli occhi malati ebbe un risolino gentile di soddisfazione, che plaudiva alla superpotenza del vecchio... Allora Davide sputò, e il vecchio si fece un poco da una parte, con un atto di garbo, per lasciargli posto da sputare.⁴⁹

Le riflessioni di Davide riconducono la *grazia* e la *bellezza* a un concetto prima etico che estetico, ma il contrappunto da triviale con cui reagiscono gli astanti segnala fatalmente l'impermeabilità dell'uditorio alle argomentazioni di Davide (la refrattarietà ad ogni impegno politico-filosofico). Parallelamente, vi è un'ulteriore – ironica – *mise en scène* dell'inefficacia comunicativa di Davide:⁵⁰

⁴⁸ *QuadXVI*, cc. 78r-80r.

⁴⁹ *ScartiA*, cc. 161r-162r

⁵⁰ L'intera scena dell'osteria è giocata sulla distanza dell'intellettuale borghese dal proletariato ma anche, in modo più profondo, tematizza uno scacco del linguaggio in sé: «La scena dell'osteria assume dunque a livello tematico i problemi della comunicazione, e ciò significa che il testo respinge una semplice mimesi realistica su questo punto. [...] La scena si pone in rapporto con un potenziale pubblico di massa al modo dell'anarchismo» (Von Der Fehr, *Violenza e interpretazione*, p. 80). L'intero discorso di Davide è strutturato sull'alternanza tra il fervore appassionato del giovane e la focalizzazione sull'indifferenza con cui vengono colte le sue parole, in particolare da Clemente Manonera. Si ha, qui, una versione più estesa e strutturata della situazione vissuta da Francesco in *Menzogna e sortilegio* (cfr. Costa, *Un mancato appuntamento con la "Storia"*, pp. 37-38). In entrambi i casi gli oratori sono quasi invasati da un ardore passionale e sono detentori di una cultura

Curiosamente, la manifestazione dell'odio, da parte di Davide, otteneva, fra l'uditorio, una migliore attenzione che non gli altri suoi argomenti di prima. Forse anche per il tono della sua voce, alto e da esibizione, quasi teatrale. Il venditore ambulante a qualche sua frase rise con beatitudine, subito richiamato al gioco dal sensale che gli disse: «Sveja!» ma pure, da parte sua, lo stesso sensale adocchiò Davide con l'aria di volergli contestare qualcosa, per poi, con una smorfia incurante, non farne nulla. Perfino dalla parte della radio qualche giovane occhiata si allungò verso Davide, benché senza dargli troppo peso.⁵¹

Ciò che garantisce a Davide un minimo livello di attenzione è «il tono della sua voce, alto e da esibizione, quasi teatrale» (riprendendo, quindi, la situazione di *Menzogna e sortilegio* in cui Francesco otteneva successo tra gli avventori più per le sue abilità oratorie che per i concetti esposti); ma, soprattutto: «la manifestazione dell'odio da parte di Davide otteneva, fra l'uditorio, una migliore attenzione che non gli altri suoi argomenti di prima». L'ironia risiede nel fatto che Davide non mostra di esserne consapevole e abbandona i modi e gli argomenti che gli avevano permesso di catturare l'attenzione dei presenti per passare a «una specie di conversazione ideologica», ponendosi nuovamente in una situazione di scacco comunicativo:

E l'oste stropicciò il l'indice col pollice della destra, commentando: «Eh, quelli là» (i borghesi) «tengono questi» (i soldi) quindi reagì con un enorme sbadiglio. Ma Davide non approfittò del proprio effimero successo, forse anzi nemmeno se ne avvide. [Dall'invettiva era passato a una specie di conversazione ideologica, disquisendo su Carlo Marx che secondo lui era inquinato di alcuni principii borghesi; e su Bakunin e Kropotkin che definì degli illusi come gli altri, che limitano la borghesia a una classe («se così fosse, basterebbe qualche raffica di mitraglia») mentre che la borghesia è un'infezione].⁵²

In questa sede, inoltre, vengono precisate in modo esplicito le fonti del pensiero socialista e anarchico, nei confronti del quale Davide è polemico. La posizione anti-ideologica ha per bersaglio in questa pagina Marx, Bakunin e Kropotkin, gli stessi pensatori che nella zona iniziale del romanzo venivano citati da Giuseppe, il padre di Ida. Il parallelo tra questi due momenti è interessante, in quanto è rivolto in entrambe le situazioni a “declassare” il pensiero politico dei personaggi della *Storia*

che manca, invece, all'uditorio. Un'insanabile distanza dell'intellettuale dalla società, esplicitata in un passo, poi espunto, in cui si riferisce che gli anziani avventori trattavano Davide «come un ragazzino strano, che per la sua cultura apparteneva a un altro pianeta» (*Quad XIV*, c. 74r, corsivo mio).

⁵¹ *ScartiA*, c. 162r.

⁵² *Ivi*, cc. 162r-163r.

segnalando l'approccio antistoricistico e irrazionalistico del romanzo. Il padre di Ida, infatti, vi faceva riferimento solo nella forma della citazione, incapace di fatto di un approfondimento culturale e di una riflessione attenta. Davide, invece, analizzando le loro posizioni e cercando di ricondurle alla propria lettura del mondo, le trova inconciliabili. Per i personaggi morantiani la coscienza politica o si riduce a una irriflessiva adesione a posizioni preconcepite o, al contrario, muove una pesante critica alle ideologie:

Tutto l'episodio è concentrato su questi motivi con un'insistenza troppo scoperta che banalizza la situazione e lo stesso discorso di Davide. Anche qui, come si è già verificato per Giuseppe, siamo sul piano della declamazione, che arriva a tratti ad assumere gli aspetti deleteri dell'enfasi e della retorica.⁵³

Su un piano ancora diverso (ma comunque irriverente verso le posizioni politiche ufficiali) si trova Nino, campione dell'individualismo: «Io, la lotta, la faccio per ME e per chi mi pare».⁵⁴ Nella *Storia* l'ideologia non trova corso: strumentalizzata (Nino), criticata (Davide) o acriticamente assunta (Giuseppe), essa non è in grado di invertire la rotta dello *scandalo che dura da diecimila anni*.

Nella citazione di cui sopra, l'oste introduce il tema della moneta che Elsa Morante sviluppa da *BorghesiaD* in poi, sostituendo il riferimento all'indecenza delle donne borghesi con quello all'indecenza della ricchezza: non più il sesso quindi, bensì il denaro catalizzerà l'attenzione degli avventori, suscitando in loro una minima partecipazione ai discorsi del giovane.

Evidentemente l'aspetto economico doveva sembrare alla Morante più efficace e significativo a livello teorico, rispetto al riferimento sessuale. L'intervento dell'oste, che nota come la prerogativa borghese sia il possesso del denaro, permette a Davide di disquisire sull'inautenticità della «moneta»:

«Eh, quelli tengono i soldi» intervenne l'oste, in un grande sbadiglio, stropicciando il pollice e l'indice della mano, in gesto significativo. «La moneta» lo investì Davide «non è mica un valore reale, è un mezzo artificiale, da scambiarse fra tuti, in comune, per le necessità della vita... Il valore è la vita, che appartiene a tutti, a tutti senza differenza... La moneta in se stessa è roba morta... è una merda... [e loro ne hanno fatto il solo valore autentico] [al posto della coscienza, che è il miracolo di Dio, loro ci hanno messo della merda].

«La moneta non dovrebbe nemmeno esistere, e per loro è diventata il solo valore autentico» [riattaccò Davide, «al posto della coscienza, che è un miracolo di Dio,

⁵³ Dedola, *Strutture narrative e ideologia*, p. 252.

⁵⁴ *La Storia*, p. 401.

loro ci hanno messo della merda. Del mondo, che è di tutti, loro ne hanno fatto un deposito della loro merda!»].⁵⁵

È a quest'altezza, inoltre, che la definizione della borghesia come mostro viene precisandosi come risposta a una domanda dell'ometto dagli occhi malati:

«E quale sarebbe il mostro?...» domandò, preso da curiosità spontanea, l'ometto dagli occhi malati.

«La borghesia.»

L'ometto, pur senza replicare nulla, fece un sorriso mite, che lasciava trasparire anche una certa delusione: lui si aspettava, di sicuro, una risposta più sensazionale.⁵⁶

In *BorghesiaB*, invece, tale domanda veniva posta, con la consueta dose di sarcasmo, da Clemente.⁵⁷ Nelle redazioni successive la risposta di Davide si caricherà emotivamente di rabbia e disgusto: la scelta di fare intervenire uno degli avventori focalizza nuovamente l'attenzione sul *gap* comunicativo dell'intera scena: Davide segue un proprio filo logico (ingarbugliato dal suo stato di alterazione) che è inaccessibile all'uditorio; il suo discorrere, lungi dall'essere un dialogo comunicativo o un comizio ideologico, si risolve così in un soliloquio delirante. Mentre per il giovane è lampante che il mostro *definitivo* prodotto dalla modernità sia la borghesia, per i presenti tale concetto non solo non è evidente, ma soprattutto è deludente: in tal senso la reazione dell'ometto dagli occhi malati di fronte ad una risposta che per Davide è un nodo cruciale, carica di ironia il passaggio, minimizzando il *pathos* tragico del giovane. Sempre in *BorghesiaD* si inserisce un passaggio che resterà nelle due stesure successive, prima di essere espunto, sulla *bulimia borghese*:

Loro sono come quei banchettanti che dopo essersi attrippati fino alla gola, si ritirano al cesso, per mettersi due dita in gola, e vomitano apposta, per tornare a mangiare. Vomitare e rimangiare questa per loro è la superiorità. E vogliono la fame degli altri, per sentirsi superiori... A questo deve ridursi, per loro, la vita... Al posto della coscienza, che è il miracolo di Dio, loro ci hanno messo del vomito e della merda!⁵⁸

⁵⁵ *QuadXVI*, cc. 83r-85r.

⁵⁶ *Ivi*, c. 80v.

⁵⁷ «“E quale sarebbe?”» domandò Clemente, pur senza interesse per la risposta. | “Il borghese.” | “Ah, ci siamo”, commentò appena Clemente, tossicchiando con dispregio, come uno che volta le spalle al discorso» (*ScartiA*, c. 165r).

⁵⁸ *QuadXVI*, cc. 85r-86r.

Se poi nella versione definitiva non verrà mai fatto esplicitamente il nome di Marx,⁵⁹ né di altri teorici politici, da *BorghesiaD* in poi possiamo leggere anche uno scambio di battute sul marxismo, anche in questo caso volto a evidenziare la distanza culturale tra Davide e l'uditorio:

Anzi, si mettono a modello del mondo... e con l'imbroglione, corrompono il mondo... Questo, Marx // non l'aveva previsto... lui credeva che la borghesia fosse il male di una classe, e una volta soppressa la classe, soppresso il male... E non vedeva che la borghesia segue la tattica della terra bruciata... Prima di andarsene vuole impestare tutto il mondo. [Se deve cedere, dietro di sé non lascia nient'altro che la sua putrefazione...] La borghesia è una pestilenza... [il giorno che tutti restassero contagiati, [è distrutta la coscienza la vergogna è definitiva nessuno si vergogna più...]

«La colpa è tutta di quello là!» interferì il sensale.

«Di chi?»

«Di quello che hai nominato. Il marchesismo...

«Carlo Marx...?»

«Sì, è lui che ha messo troppe idee nella testa di certa gente.»⁶⁰

In *BorghesiaE* il concetto di Marx come “fomentatore”, qui attribuito al sensale, viene attribuito (con maggiore effetto polemico) a Clemente, mentre l'ometto dagli occhi malati sarà oggetto di una curiosa incomprendimento con Davide, nuovamente nel segno dell'incomunicabilità:

«La colpa è tutta di quello là!» accusò qui la voce di Clemente con rancore.

«Di chi...?»

«Di quello... che tu hai nominato! Di Màrchese.»

«Di Carlo Marx?»

«Già. È lui che ha messo troppe idee nella testa della gente.

«Forse troppe, ma non abbastanza» fu la risposta sibillina di Davide. A questa, come a una battuta da lui stesso incompresa, ma di certo spiritosa, l'ometto dagli occhi malati rise per debito di garbo mondano. E Davide, lo sguardò senza capire // perché ridesse, giacché da parte sua lui aveva parlato con estrema serietà. Semmai, le cose che andava spiegando lui se le era dette e

⁵⁹ Ma la citazione esplicita di Marx è presente fino all'ultima versione dattiloscritta: «questo è il punto cruciale d'inversione irrimediabile, dove Marx, coi suoi calcoli scientifici, ha sbagliato il conto!». La frase viene cassata e sostituita, nella carta successiva, da «qui forse il punto cruciale d'inversione senza rimedio, dove i calcolatori scientifici della Storia, anche i migliori, purtroppo hanno sbagliato il conto» (*DattI.VIII*, c. 673).

⁶⁰ *QuadXVI*, cc. 86r-87r.

ripetute tante volte, da sembrargli di recitare una lezione, già da tutti risaputa. Frattanto, l'ira che lo aveva sostenuto fin qui gli era caduta, lasciandolo disarmato un'altra volta.⁶¹

La scelta di attribuire a Clemente l'intervento è in linea con l'attitudine polemica di Manonera, e non a caso al neutro «interferì il sensale» si sostituisce un più marcato «accusò qui la voce di Clemente con rancore». La doppia incomprensione che segue mostra, con amara ironia, il fallimento comunicativo di Davide: da una parte l'ometto dagli occhi malati fraintende la «risposta sibillina di Davide», interpretandola come una battuta, e reagisce ridendo «per debito di garbo mondano», dall'altra parte Davide non sa spiegarsi il senso della sua risata, incapace di cogliere fino in fondo l'impenetrabilità dell'uditorio ai concetti da lui esposti. In tutte le riscritture di questo passaggio, inoltre, gli interlocutori di Davide storpiano il nome di Marx (*Märchese*) e del marxismo (*marchesismo*), quasi a irridere la presunzione dell'*intelligenza* di trasmettere universalmente una coscienza politica criticamente recepita da chi non abbia il privilegio – borghese – della cultura.

Quanto alla polemica nei confronti del marxismo (o, più precisamente, nei confronti dello storicismo marxista), è d'obbligo ricordare come la concezione della storia qui espressa da Davide sia omogenea a quella comunicata dal romanzo. La polemica con Marx, più scoperta nelle prime redazioni di questo passaggio e poi implicitata, è un punto di contatto con la concezione storica che emerge dalle *Tesi di filosofia della Storia* di Walter Benjamin. Come ha acutamente messo in luce Maurizia Boscagli, il critico tedesco sostiene delle posizioni assimilabili a quelle della stessa Morante, e il raffronto tra i due è un valido sostegno nell'interpretazione della *Storia*. In particolare «it is exactly on the question of history and the revolution that Benjamin's theory takes distance from the assumptions of orthodox Marxism. [...] Benjamin sees the proletariat of his own times as the blinded subject of history, reduced to conformism and complicity with capitalist power».⁶²

L'annullamento di ogni velleità rivoluzionaria e la compromissione ormai insanabile del proletariato con il capitalismo borghese è significata anche dai successivi incrementi del testo. Nell'approfondire le disquisizioni sulla moneta, all'inutilità del denaro proclamata da Davide risponde, sempre in *BorghesiaD*, un controcanto del venditore ambulante che mostra come le teorie di Davide siano incompatibili con i desideri e i bisogni concreti dei presenti:

«Eppure, a me, uno o due milioncini mi farebbero comodo», suonò qua inattesa, in un sospiro, la voce del venditore ambulante. E nei suoi occhi, per solito ine-

⁶¹ Ivi, cc. 91r-90v.

⁶² Boscagli, *Brushing Benjamin Against the Grain*, p. 133.

spressivi, si accese una visione di favola: forse un immenso supermercato suo di proprietà, e straripante a quintali di mostaccioli e di noccioline... Per un poco la visione gli fece scordare addirittura la partita, e tosto il suo compare di gioco lo redarguì || dicendogli: «Sveja!» con una occhiata storta verso Davide.
«La moneta non dovrebbe nemmeno esistere, e per loro è diventata il solo valore autentico».⁶³

Emerge chiaramente l'utopica astrazione delle posizioni di Davide: il vagheggiamento della ricchezza (da lui criticata sul piano teorico e politico) produce nell'ambulante addirittura «una visione di favola». Da *BorghesiaE* in poi all'intervento dell'ambulante si aggiunge anche uno scambio di battute ironico di due giovani:

«La moneta mica si mangia, è roba morta, non è natura... E la borghesia ne ha fatto l'unico valore autentico, contro la natura e la vita... [La loro maledetta || moneta è la fame degli altri, è... è il prezzo dell'assassinio, il sistema della perversione...] Un uomo non può portarsi addosso la terra, le cose, le miniere... E loro li hanno tradotti in cifre: la moneta, per metterseli in tasca...»
Il chiasso domenicale, d'intorno a lui, non cessava; ma qualche brandello delle sue frasi, gridato a voce più alta, raggiunse l'angolo della radio: «Con la moneta» gli rilanciò allora, di laggìù, un giovanotto vispo, dai denti luminosi, «ci si compra pure la Madonna...» «...E pure il Padreterno», completò, più sornione, un altro giovane, il quale stava con l'orecchio applicato alle musiche della radio, spesso coperte dalle troppe voci del posto.⁶⁴

Il sistema di valori imposto da chi detiene i mezzi del potere e della ricchezza si dimostra, così, pienamente assunto e assimilato da chi ne è vittima. Inoltre, sempre in *BorghesiaE*, si aggiunge una porzione di testo che si attesterà poi nelle versioni successive:

Qui Davide, in un istinto confuso di sopraffazione o di spettacolo, si tolse di tasca i soldi che ci teneva per buttarli di là dalla tavola; ma prese lo slancio così male che i pochi foglietti andarono a cadere a breve distanza da lui, appena di là da Bella; e Usepe, facendosi strada fra le gambe dei tavolanti, bravamente li raccolse, e li riportò premuroso al suo amico.⁶⁵

Anche in questo caso l'aggiunta si modula sul piano dell'ironia, non solo per la goffaggine con cui Davide realizza la sua «intenzione di spettacolo», ma anche per la

⁶³ *QuadXVI*, cc. 84r-85r.

⁶⁴ *Ivi*, cc. 88r-89r.

⁶⁵ *Ivi*, c. 88v.

futilità del gesto, dal momento che, come leggiamo da *BorghesiaG* in poi: recuperati da Ueseppe i biglietti che aveva lanciato, «Davide se li rificcò in tasca, senza più farci caso: [già distratto o perfino] [forse già] dimentico del proprio gesto impulsivo». ⁶⁶

Nel passaggio tra *BorghesiaE* e *BorghesiaF* non sono presenti particolari incrementi a livello tematico-narrativo, mentre è evidente una instabilità strutturale del passaggio: le tessere che compongono questo segmento narrativo vengono ricombinate in modo diverso. In *BorghesiaE* in risposta all'oste Davide afferma che la moneta non è un valore reale, ottenendone come reazione il vagheggiamento del venditore ambulante, cui risponde affermando che la moneta non è commestibile. Intervengono a questo punto i giovani che ascoltavano la radio, cui fa seguito il gesto teatrale di Davide.

In *BorghesiaF* il gesto teatrale apre tutta la digressione sul denaro, ed è seguito immediatamente dall'affermazione che la moneta è una *fregatura*. Intervengono qui i radioascoltatori e, all'affermazione di Davide che il denaro non è un valore autentico, risponde il venditore ambulante.

La scaletta definitiva di questa porzione di testo interverrà, invero, soltanto nella redazione successiva (*BorghesiaG*), e vedrà l'intervento dei radioascoltanti come immediata risposta all'oste, cui farà seguito il gesto teatrale di Davide. La digressione sulla falsità della moneta non verrà così interrotta da interventi esterni, e avrà la sua conclusione nell'affermazione del venditore ambulante. In tal modo le teorie economiche di Davide vengono maggiormente ridicolizzate, trovandosi incorniciate tra la divertita affermazione dei giovani sulle infinite possibilità del denaro e la constatazione concreta dell'ambulante che, a dispetto dei principi teorici di Davide, afferma che non disdegnerebbe «due milioncini», per quanto il denaro possa non essere un valore autentico. Questa diversa disposizione degli interventi degli avventori evidenzia così la futilità del discorrere di Davide, le cui utopie si infrangono continuamente con la concreta realtà dei presenti.

Tra le aggiunte di rilievo in *BorghesiaE* anche la presa di coscienza, da parte di Davide, della propria diversità e l'amara profezia sull'impossibilità di incontrare in futuro la «grazia umana»:

Ma in tale tratto della sua invettiva non c'era più collera, piuttosto una pena. Allo sguardo furente e torvo di pocanzi, nei suoi occhi succedeva quell'altro suo sguardo proprio di cerbiatto asserragliato [dalla caccia] per tutti i lati, che non sa dove correre, e tenta di spiegarsi. «...Forse dev'esserci uno sbaglio. Tutto questo inseguire, questi armamenti, forse sono per qualche belva pericolosa che infuria nei dintorni. Ma non vedete, io sono un altro animale... non carnivoro...»

⁶⁶ *AlbumD*, c. 20r.

«Ma se loro riescono» proseguì, «verrà il giorno che la loro infezione avrà corrotto tutti quanti: tutti traditori uguali a loro, sensa gràssia... Non s'incontrerà mai più, in nessuna strada, la grazia umana...».⁶⁷

La sparizione della «grazia» è legata, secondo Davide, all'obnubilamento della coscienza o, in senso più ampio, al tradimento della Coscienza Totale, dal momento che, come esplicitato in un passaggio di *BorghesiaB*, «è dalla coscienza che sale la grazia, la vita...».⁶⁸

A partire da *BorghesiaG* si aggiunge la percezione, da parte di Davide, dell'impossibilità comunicativa, prima che il giovane proclami per la seconda volta le proprie origini borghesi, a cui farà seguito la descrizione della propria famiglia come *exemplum* dell'ipocrisia borghese:

Gli tornò una frase letta da bambino in una favola, a proposito di una principessa liberata da un principe: ...erano sette ore che essi parlavano, e non si erano detti nemmeno la settima parte delle cose che avevano da dirsi...

Chinò in giù le palpebre, malsicuro: «Io» tornò a dire «sono nato di famiglia borghese... Mio padre era ingegnere, con un posto di dirigente in una fabbrica...».⁶⁹

Sempre a partire da *BorghesiaG* con qualche incremento nella versione dattiloscritta di *forma C*, Davide proclama la necessità di una vera rivoluzione globale, ma ne ottiene come risposta, dai presenti, soltanto una passiva rassegnazione allo stato delle cose:

«Queste cose» parlò il vecchio dalla medagliuccia, nel suo stile tollerante e distanziato dovresti raccontarle ai borghesi, e non a noialtri. Aveva allungato un'occhiate verso Davide, pure senza girare la testa, e intanto trascoglieva dal proprio mazzetto una carta: «Ecco un bel tre!» proclamò gettando la sua carta sulla tavola. || «No! no! quello che voi dite non è giusto!» lo incalzò [tuttavia] Davide. Gli parlava col voi di riguardo, e gli si faceva sotto con il viso, nella premura affannosa di un bambino che rivendica le proprie ragioni a un adulto, «invece, sono proprio gli altri, le maggioranze, che devono far presto a riconoscere le falsificazioni, e svalutarle! Il giorno che sulla piazza i valori del potere scadessero a merda [sulla piazza], pure quelli là dovrebbero disfarsene, eh! Mi spiego! Se le maggioranze, le enormi maggioranze, scoprono il trucco, a quelli là non resta che la vergogna. «Ripigliatevi le vostre patacche, le vostre carte bollate le vostre industrie pesanti e le vostre centrali atomiche e a noi restituiteci la vita, che è nostra di tutti quanti, senza differenza! Uguali senza gerarchie! Così siamo nati!» questo sarebbe il grido della rivoluzione!»

⁶⁷ *QuadXVI*, c. 89v.

⁶⁸ *ScartiA*, c. 167r.

⁶⁹ *AlbumD*, c. 27r.

«Ce meno?» si consigliò col vecchio dalla medagliuccia, il suo compare di partita, avanti di gettare la carta.

«Spara!» lo autorizzò autorevolmente il vecchio. Poi, girando di lato un'occhiatina verso Davide, gli disse ridendo: «Le tue, so' [belle] parole!» || «Se tutti i soldati del mondo svergognassero i gradi, addio spalline! E il potere militare sarebbe finito!» s'infervorava Davide «Se tutti i popoli del mondo... tutti gli individui tutti i popoli... Ma purtroppo» qui fece, con una smorfia «la falsificazione è un contagio, che si attacca!»⁷⁰

Fino alla versione che possiamo leggere in *forma C*, tutta la porzione di testo relativa alla borghesia come il mostro peggiore della storia, e alla denigrazione della moneta come valore falso, si colloca dopo la prima confessione di Davide delle proprie origini borghesi, cui fa seguito lo scambio di battute con il vecchio dalla medagliuccia e l'ometto dagli occhi sanguinosi («mica tutti i borghesi fanno schifo!») e la proclamazione dell'uguaglianza di tutti gli esseri umani. Segue quindi il passaggio in cui Clemente lamenta l'indifferenza dei generali alle sorti dei soldati semplici (passaggio che verrà poi espunto) e, infine, l'affermazione che solo l'umanità ha regredito, producendo un mostro quale la borghesia. Solo dopo aver motivato il proprio odio per la borghesia in quanto classe Davide ripete nuovamente di essere borghese, e inizia a parlare della propria famiglia. In questo modo il proprio odio per la borghesia in sé viene a giustificare il conflitto di Davide con la propria famiglia e, in ultima istanza, il suo senso di colpa autodistruttivo.

Nella forma definitiva, invece, tutta la sezione relativa alla critica della classe borghese anticipa entrambe le autoaccuse di Davide, sebbene non vi siano testimonianze intermedie del passaggio dall'una all'altra formalizzazione del testo. Nella lezione definitiva, infatti, Davide afferma che l'unica vera rivoluzione è l'anarchia, e che

chiunque desidera il Potere, per sé o per chiunque altro, è un reazionario; e, pure se nasce proletario, è un borghese! Già, un borghese, perché, oramai, *Potere e Borghesia* sono inseparabili! La simbiosi è stabilita! Dovunque si trovino i Poteri, là ci cresce la borghesia, come i parassiti nelle cloache...⁷¹

Solo a questo punto si inserisce la lunga tirata di Davide contro la borghesia, con alcune modifiche nella scaletta rispetto alle forme precedenti. Difatti, la parte relativa alla falsità del denaro viene anticipata, mentre la definizione della borghesia come il mostro peggiore partorito dalla storia, che apriva le precedenti forme,

⁷⁰ Ivi, cc. 24r-26r.

⁷¹ *La Storia*, p. 571.

viene inserita successivamente all'interpolazione di un utopico vagheggiamento della "Comune anarchica", la cui prima redazione possiamo trovare in *AlbumD*. In tal modo entrambe le autoaccuse di Davide di essere borghese vengono a seguire la denigrazione della borghesia in quanto classe: l'impeto rivoluzionario di Davide viene accolto da generale indifferenza («Nel locale frattanto era aumentato il baccano. Alla radio si produceva un'orchestrina assai popolare in quei tempi, e il gruppetto degli amatori, d'accordo, aveva regolato l'apparecchio a un volume altissimo»),⁷² e solo al questo punto il giovane afferma di essere borghese, suscitando la battuta ironica del vecchio dalla medagliuccia («io sono nato scaricatore ai Mercati Generali») e la consapevolezza dell'incomunicabilità da parte di Davide («erano sette ore che parlavano»). La profezia sull'impossibilità di incontrare mai più la grazia umana verrà espunta, mentre qui seguirà la reiterazione da parte di Davide della propria autoaccusa di borghesia e la descrizione della propria famiglia.

1.4. *L'anarchia di Davide, la Comune Anarchica.*

Se gli incrementi del discorso di Davide vanno in direzione di un ampliamento del tenore politico dello stesso, in un rapporto dialettico con il marxismo e l'anarchia, è d'obbligo ricordare che l'intero romanzo si nutre del disincanto nei confronti della realizzazione pratica degli ideali anarchico-comunisti.

Del *Manifesto del partito comunista* Elsa Morante possedeva un'edizione del 1964 curata da Franco Ferri e con un'introduzione di Palmiro Togliatti.⁷³ Che questo volume si trovasse sulla scrivania dell'autrice durante la stesura della *Storia* ci viene confermato dalla presenza all'interno del volume di alcuni cartigli sicuramente riferibili alla *Storia*: si tratta di due lacerti di fogli formato lettera strappati longitudinalmente e utilizzati presumibilmente come segnalibro. Nel primo si può leggere l'annotazione «Furti di pane e farina», afferente al periodo bellico e ad alcuni episodi narrati nel romanzo; il secondo riporta il riferimento al volume di Piscitelli sulla *Storia della resistenza Romana* (che per Elsa Morante fu un importante libro di riferimento e documentazione)⁷⁴ e qualche appunto sul prezzo di alcuni generi alimentari durante la guerra. *Il Manifesto* è riccamente sottolineato e chiosato, e alcuni passaggi sono contrassegnati con tratti verticali a margine e con stelle di David. L'ultima pagina riporta l'indicazione di alcune zone di particolare interesse relative a «Nazione e proletariato».⁷⁵

⁷² Ivi, p. 577.

⁷³ Marx-Engels, *Manifesto*.

⁷⁴ Cfr. *supra* § I.3.1 (*Dal manoscritto alla biblioteca: andata e ritorno*).

⁷⁵ Si tratta delle pp. 72, 74, 76, 84, 85, 96 (Cfr. Marx-Engels, *Manifesto*, p. 118, F. MOR. 330 MARXX 7).

Abbiamo già avuto modo di osservare come la posizione ideologica del romanzo sia volta a criticare l'ortodossia comunista, in particolare in merito alla fiducia nella rivoluzione come momento di emancipazione della società dalla borghesia e occasione per instaurare un nuovo ordine sociale. Davide – in questo senso effettivo portavoce di Elsa Morante – individua nel Potere il nemico principale, trovandosi dunque più vicino a posizioni anarchiche.

Anche l'anarchismo è però, in Davide, eterodosso: già nello stanzone di Pietralata, cenando con Nino e Quattropunte, il suo professarsi anarchico nonviolento aveva suscitato la perplessità degli astanti («ma allora, che anarchico saresti?» gli chiede Nino)⁷⁶. La posizione ideologica di Davide nasce dall'assunto secondo cui Potere e Violenza sono sinonimi, e coincidono con la borghesia, mentre l'utopia rivoluzionaria trova slancio in un afflato mistico. Coerentemente con l'Anarchia, Davide si professa ateo, ma il suo ateismo è da leggersi come rifiuto delle forme di potere legate all'istituzione delle religioni, e non si appiattisce su un materialismo che nega la spiritualità.

Se in *forma A* non vi è traccia della lunga tirata antiborghese di Davide, né tantomeno del suo complicato rapporto con i genitori, anche la sua matrice anarchica si configura come aggiunta successiva. In *forma A* il suo anarchismo viene suggerito solo come elemento già noto a Clemente, che se ne serve per denunciare le contraddizioni di Davide, in un passaggio che viene però cassato:

«Ma tu non eri anarchico?» si udì la voce di Clemente. «Mi son anarchico» «Sarà, ma se uno crede all'anarchia, alla religione e a Dio poco ci crede. Così almeno io sapevo. Tu a chi credi? All'anarchia o a Dio? Da come parli...» Davide e Clemente sorridevano insieme: l'uno col suo solito sorriso ironico di miseria, e Davide con una smorfia faticosa, come se gli stringessero con una tenaglia la testa. «Non capisco la domanda...» borbottò. «Facile. Dico: tu saresti anarchico, e va bene. E allora la mia domanda || sarebbe: credi che c'è Dio?»⁷⁷

Solo a partire dalla seconda sessione di lavoro su *AlbumD* la matrice anarchica del pensiero di Davide viene resa esplicita: non solo con una dichiarazione diretta della propria fede,⁷⁸ ma anche con l'inserimento della digressione utopica sulla

⁷⁶ *La Storia*, p. 225.

⁷⁷ *QuadXV*, cc. 16r-17r.

⁷⁸ Ne abbiamo la prima testimonianza in *AlbumD*, c. 72r: «“Ma tu, saresti rivoluzionario?” parlò di nuovo Clemente, sempre con quella sua maniera subdola che deprezzava la risposta dell'altro, prima ancora di udirla. “Questa” disse Davide, “è un'altra domanda truccata. Hitler e Stalin risponderebbero sì... Mussolini... milioni di sporchi borghesi risponderebbero sì. A ogni modo, io sono ANARCHICO, se è questo che volete sapere.”

Comune anarchica. La sottolineatura dell'anarchismo di Davide comporta uno slittamento della sua invettiva antiborghese: se nelle precedenti redazioni si focalizzava sul tradimento, da parte degli umani, della *coscienza totale* (tradimento che avrebbe comportato la nascita della borghesia come infima regressione dell'uomo) premettere all'invettiva antiborghese il proprio anarchismo collega in modo più diretto la borghesia al potere.

Il conflitto tra ideali anarchici e concezione teologica costituisce un'ulteriore analogia con le *Tesi* Benjaminiane. Se l'elemento teologico del discorso di Davide lo porta a distanziarsi tanto dall'ideologia anarchica quanto da quella marxista (sulla quale si basa, tuttavia, la concezione economica espressa da giovane), anche in Benjamin si ha uno scivolamento verso un'escatologia di impronta messianica, che sostituisce l'elemento filosofico-razionale con quello teologico: «like Benjamin, she starts by deploying a materialist analysis of the past, and at the same time – thus showing the startcomings of the orthodox Marxist interpretation of history – she too moves into the realm of theology».⁷⁹ L'elemento messianico coincide con una lettura dell'Apocalisse che privilegia, rispetto alla *pars destruens*, l'aspettativa di riscatto promessa nel giorno del giudizio.

Si osservi che nel suo discorso Davide con aria trasognata introduce il vagheggiamento della *Comune anarchica*, città ideale guarita dal contagio del Potere. La sua fantasticheria utopica viene inserita solo a partire dalla seconda sessione di lavoro su *AlbumD*, ed è significativa per almeno due aspetti. In primo luogo, concede a Davide un punto di riposo e di rifugio, un momento in cui parla «contento e persuaso, con un sorriso limpido»: ⁸⁰ la fiducia e la speranza sciolgono in Davide le tensioni. In secondo luogo, e soprattutto, Elsa Morante introduce un'inversione di rotta: la voce razionale di Davide lo richiama dai suoi vagheggiamenti, ricacciandolo duramente nella Storia:

Ma la peggiore canzonatura gli sopraggiunse, in realtà, dal suo proprio interno, per parte del solito Super-Io: «Qua mi pare che marciamo all'incontrario», gli

Adesso parlava torvo, ma non contro Clemente; piuttosto, sembrava, contro un qualche interlocutore invisibile. A momenti, confondeva la voce agra e strozzata di Clemente con quella del suo Super-Io. «La sola rivoluzione vera è Anarchia» spiegò «che vuol dire significa soppressione di ogni potere dell'uomo sull'uomo, e questa è la sola rivoluzione vera. Chi vuol dare il potere a questo o a quello, se parla di rivoluzione, è un baro. Un reazionario! Chiunque cerca il potere, anche se nasce proletario, è borghese. E ormai la vittoria è in mano a loro, ai borghesi. Che abbiano perso o no la guerra, e le «rivoluzioni» non cambia. Hanno sempre vinto.» «Eh, quelli tengono i soldi ecc.»

⁷⁹ Boscagli, *Brushing Benjamin Against the Grain*, p. 135.

⁸⁰ *La Storia*, p. 573.

insinuò costui, dandogli un pizzico nello stomaco, «ti lanci a profeta dell'Avvenire, e intanto è del trapassato remoto che ti fai vanto: cioè del giardino dell'Eden da dove eravamo emigrati, non te ne ricordi?, per *crescere e moltiplicarci*, verso la Città della Coscienza!»⁸¹

Questa configurazione dell'ideale utopico non tanto come *arrivo* ma come *ritorno* a un Eden perduto è coerente con la visione apocalittica e messianica alla quale accennato poco sopra. Come scrive l'autrice a Goffredo Fofi, Eden e Apocalisse coincidono,⁸² e condividono l'annullamento della storia nell'unità della Coscienza: «unità della coscienza: questa è la vittoria della rivoluzione sulla morte, la fine della Storia, e la nascita di Dio!».⁸³ L'Apocalisse instaura la Gerusalemme celeste in cui, come nell'Eden, non esistono né la morte né il tempo ma per chi, come Davide, è condannato «al tempo e ai luoghi»⁸⁴ anche la consolazione dell'utopia è negata. Ne abbiamo l'evidenza nella scena dell'ordalia di Davide, che sogna

una città meravigliosa, imparata sui libri di storia, di geografia e d'arte. Nel sogno, questa città ha un nome imprecisato, e parrebbe rappresentargli un emblema: una sorta di sintesi sociale e ugualitaria del lavoro, della fratellanza, della poesia... Lui già ne conosce l'immagine, contemplata sui testi.⁸⁵

Sopraggiunge qui l'ulteriore beffa per Davide: persino nel sogno si trova di fronte a un rovesciamento parodico della città ideale.⁸⁶ La Comune Anarchica di Davide si basa sulla negazione di tutto ciò che è percepito come depravazione borghese: il denaro, le gerarchie sociali e l'istituzione familiare (matrimonio e "proprietà" dei figli). La negazione, soprattutto, del Potere riporta l'uomo ad una comunione con la natura. Le tinte fortemente utopistiche e caricate con cui Davide descrive la città ideale sono una forma parodica dei proclami ideologici e dei propositi rivoluzionari (anarchici *in primis*), nuovamente un modo con cui, attraverso il personaggio di Davide, Elsa Morante polemizza con alcune delle posizioni ideologiche coeve: tra le tante contraddizioni di Davide, il suo slancio utopico si scontra con l'assenza di fiducia nella possibilità di una rivoluzione. Non supportato da un

⁸¹ *Ibid.*

⁸² «Ma alla fine della vita arriva un'età nella quale l'unico possibile rapporto con gli altri tende a quello che (si dice) s'avvererà in pieno per tutti quanti il giorno dell'Apocalisse ossia Eden: quando i nostri pensieri ci saranno scritti in fronte» (*L'amata*, 515, p. 570).

⁸³ *La Storia*, p. 571.

⁸⁴ *Il mondo salvato*, p. 6.

⁸⁵ *La Storia*, p. 608.

⁸⁶ Cfr. *infra* § III.4.2 (*Temie interpretazione*).

progetto di rivolgimento culturale e sociale, il suo vagheggiamento si risolve in una idealità vuota e inattuabile; se «per conseguire i suoi obiettivi strategici, l'anarchismo ha fondato la sua azione sulla lotta, condotta su un piano simbolico e materiale, agli elementi costitutivi che fondano la società del dominio: la religione, lo Stato e il capitalismo»,⁸⁷ l'opzione di Davide per la non-violenza e la sfiducia in una rivoluzione lo collocano al di fuori di questa posizione politica.

1.5. *Davide e la sua famiglia.*

Un importante blocco narrativo, si diceva, assente nella prima stesura è quello relativo alla famiglia di Davide. È conservato tra gli scarti un fascioletto di fogli A3 ripiegati a quaderno,⁸⁸ del quale le cc. 54r-59r sono relative ai genitori di Davide. Tale redazione, che tratta dell'incontro tra il padre e l'operaio licenziato, è sicuramente successiva al primo dattiloscritto (che, per il discorso all'osteria, corrisponde alla *forma B*), dal momento che vi si allude alla numerazione di pagina di quel dattiloscritto. Con buone probabilità questa redazione è, invece, antecedente alle rielaborazioni dell'invettiva antiborghese effettuate in coda a *QuadXVI*.⁸⁹ Ne possiamo dedurre che la prima ipotesi di incremento testuale doveva riguardare non la denigrazione della borghesia in sé, bensì proprio le «riesumazioni» relative ai propri genitori (l'episodio dell'operaio che ferma l'auto del padre, e il consumismo ipocrita della madre).

Nell'ipotesi iniziale, le informazioni relative alla famiglia di Davide non fanno parte della scena dell'osteria (come si diceva, sono assenti in *forma A*), ma si trovano in un punto antecedente del testo. In *QuadXI*, quando si parla delle lettere che Nino riceveva da Davide, si inseriscono alcuni riferimenti alla famiglia del giovane (cc. 5r-21r), sebbene l'autrice annoti in margine il proposito di spostare questa porzione di testo altrove («via di qui, mettere in seguito»),⁹⁰ mentre a questa altezza del testo verrà inserito tutto l'*excursus* sull'esperienza di Davide in fabbrica, alla quale, come vedremo, nella prima stesura del testo si allude soltanto.⁹¹

Successivamente Elsa Morante ipotizza di approfondire, nella scena dell'osteria, la descrizione della famiglia di Davide: l'episodio dell'incontro con l'operaio nell'auto del padre,⁹² che troviamo tra gli scarti, e che avrebbe dovuto costituire il nucleo originario dell'invettiva antiborghese di Davide, viene a lungo lasciato da

⁸⁷ *Enciclopedia della sinistra europea*, p. 354.

⁸⁸ *ScartiA*, cc. 53-66.

⁸⁹ Cfr. *supra* § III.1.3 (*La tirata antiborghese*).

⁹⁰ *QuadXI*, c. 6v.

⁹¹ Cfr. *infra* § III.2 (*La parentesi operaia*).

⁹² *La Storia*, pp. 579-581.

parte (non lo troviamo, infatti, nemmeno in *forma C*), ma torna ad essere produttivo successivamente, e viene infine inserito nella versione definitiva, sebbene non ci siano rimasti i passaggi intermedi tra questa stesura manoscritta e la versione dattiloscritta definitiva.

L'idea di inserire nel discorso all'osteria un riferimento più dettagliato alla famiglia di Davide è invece produttiva in tutte le fasi di riscrittura dell'episodio: Elsa Morante vi dedica una sessione di lavoro in *AlbumD* (cc. 29-38), che confluisce poi, ulteriormente rielaborata, nel dattiloscritto di *forma C*. In seguito, Elsa Morante ritorna sull'episodio, in forma dattiloscritta, modificandolo in parte (*ScartiB*, cc. 225-226, 234, 262-263) e infine (integrandolo con una rielaborazione del fascioletto di cui sopra), approda al testo definitivo che leggiamo nella *Storia*.

Le informazioni sui parenti di Davide rievocate attraverso le lettere inviate a Nino conoscono varie riscritture, ma gli elementi che ci vengono forniti sono in ogni caso molto scarni. Ci viene riferito che i suoi famigliari sono deceduti nei campi di concentramento:

Ormai, si era saputo con certezza che, assieme ai suoi nonni, anche i suoi genitori erano stati eliminati immediatamente al loro arrivo al lager di Auschwitz-Birkenau. Sua sorella, invece, che aveva a quel tempo diciassette anni, si era spenta di lì a pochi mesi nello stesso lager.⁹³

Quanto al disprezzo provato da Davide nei loro confronti in quanto borghesi,⁹⁴ abbiamo almeno quattro riscritture del testo in *QuadXI*. Le informazioni sulla famiglia di Davide che verranno incluse nel dialogo all'osteria riprendono dei passaggi delle prime tre redazioni, mentre l'ultima versione resterà quasi immutata a questa altezza del testo.⁹⁵ La seconda redazione contenuta in *QuadXI* contiene diversi elementi di interesse ai fini della riscrittura nell'episodio dell'osteria:

In proposito, Nino osservò che difatti Davide considerava la proprietà una vergogna; e che un giorno, parlandone con lui, gli aveva detto di avere sempre disprezzato, fino da ragazzo, i propri parenti, perché erano borghesi. Ancora liceale, in segreto usava definirli con certi [soprannomi] nomignoli: suo padre era Il Filisteo, sua madre la Gentildonna, e sua sorella l'Ochetta. Da parte loro, i suoi lo adoravano, anche perché i genitori, per molti anni dopo le nozze, erano rimasti senza figli, e avevano accolto Davide e la sorellina (ma soprattutto lui,

⁹³ *QuadXI*, c. 14r.

⁹⁴ Ricordiamo un appunto per il seguito che esplicita: «Ricordare che Carlo odiava i proprio parenti [ora uccisi dai nazisti] perché borghesi» (*ScartiA*, c. 179v).

⁹⁵ *La Storia*, pp. 407-410.

primogenito) come una benedizione del cielo, per cui lo trattavano con una sorta di gratitudine. Inoltre tutti, in casa, a cominciare dalla sorella, lo consideravano un futuro genio, chissà perché... E tutte queste coccolate, da parte loro, lo seccavano. In verità, ogni cosa, in loro, lo seccava: i loro discorsi che sempre, anche quando si presumevano elevati, puzzavano del loro Credo borghese, mistificatorio... i loro pettegolezzi e discussioni a tavola... le loro beneficenze in fondo offensive, che loro chiamavano carità... la loro cordialità verso i domestici e i dipendenti (da loro detti || gli inferiori) concessa come una elargizione dall'alto... Quel poco che si tratteneva in casa, lui ci stava sempre chiuso nella propria cameretta; e appena poteva, scappava via...⁹⁶

Questa zona del testo è segnata a margine con un tratto ondulato verticale, accompagnata dall'intenzione di «mettere altrove»,⁹⁷ ed entrambe le carte recano la traccia di una piegatura longitudinale a metà, verosimilmente per promemoria. In questo contesto, la descrizione della famiglia di Davide insiste maggiormente sulla devozione dei genitori nei confronti del figlio, mentre il loro «vizio borghese» non assume lo spessore che avrà nel successivo inserimento nel contesto, più politicizzato, del discorso all'osteria. In particolare il passaggio conclusivo sulla «carità» ipocrita dei genitori e sul loro definire domestici e dipendenti «gli inferiori» viene riproposto identico nella scena dell'osteria.

Ne abbiamo una prima riscrittura in *AlbumD*, che corrisponde alla versione definitiva: «Che suo padre e sua madre, senza nessun sospetto di offendere, chiamavano inferiori i dipendenti; e anche la loro usuale cordialità verso costoro pareva sempre concessa come un'elargizione dall'alto. Le loro occasionali beneficenze o elemosine, in fondo insultanti, essi le chiamavano carità».⁹⁸

Nell'ultima delle stesure di *QuadXI* gli elementi presi a simbolo dell'ipocrisia borghese sono numerosi, mentre l'affettuosità dei genitori nei confronti del figlio viene ulteriormente sottolineata. La prima porzione di testo resta identica nella versione definitiva, che così leggiamo nella *Storia*:

Già dai primi giorni comuni della guerriglia, Nino aveva inteso, attraverso certe frasi di Carlo-Piotr che costui, fino da ragazzetto, si era straniato dai genitori e dalla sorella, perché erano dei borghesi. In tutte le loro usanze che da piccolo gli piacevano, lui col crescere aveva imparato a riconoscere sempre peggio il loro comune vizio sociale deformante e mistificatorio. Perfino le minuzie: che suo padre si facesse stampare sulla carta da lettere *Ing. Comm.*; che sua madre tutta fiera accompagnasse la sorella a una certa festa di bambini importanti e si faces-

⁹⁶ *QuadXI*, cc. 10r, 11r.

⁹⁷ *QuadXI*, c. 10r.

⁹⁸ *AlbumD*, c. 28r.

sero belle per l'occasione; e le loro chiacchiere a tavola; e le loro conoscenze; e il tono compunto della sorella al citare certi cognomi ricchi, e l'aria di suo padre, quando vantava i successi di Daviduccio a scuola.⁹⁹

In *QuadXI*, seguono alcune notizie sulla madre di Davide, e una reiterazione del disprezzo del giovane per il fascismo, da lui assimilato alla borghesia:

e l'accento di sua madre quando accarezzandolo, anche da grande, gli diceva: il mio putinin e il mio signorin; erano tutte cose che lo mettevano a disagio tutti i giorni. [Sua madre, una ebrea friulana, era di origine piuttosto modesta: ma proprio per ciò ci teneva a fare la signora, e questo era indegno] [Perfino il razzismo, in parte, era da imputarsi anche a loro, essendo la classe borghese, in generale, identificabile col fascismo. La gente come loro, lui non la stimava e la disprezzava] Così che ne fuggiva il contagio, in attesa di scapparsene via.¹⁰⁰

Nella versione pubblicata, invece, si sottolinea l'incomunicabilità tra Davide e la sua famiglia, e l'impossibilità – per loro – di comprendere il vizio borghese:

E le maniere di sua madre quando accarezzandolo, anche da grande, gli diceva *il mio putet, il mio angilin, il mio signorin*; erano tutti motivi, per lui, di un disagio anche fisico simile a un'anchilosi. E questo fastidio quotidiano via via, nel passaggio dell'età, gli si spiegò più chiaramente col suo grande rifiuto fondamentale, il quale, d'altra parte, gli si svelava incomunicabile ai suoi, senza speranza, come un codice dell'altro mondo. Difatti, loro vivevano nutriti, in ogni loro atto, della convinzione d'essere onesti e sani; mentre che in ogni loro atto o parola lui sempre avvertiva un altro sintomo degradante della massima perversione che infettava il mondo; e si definiva *borghesia*. Questa sua nuova attenzione sempre in rivolta, per lui era una specie di esercizio negativo, che condannava i suoi, necessariamente, al suo disprezzo. E dello stesso razzismo, ossia fascismo, lui considerava anche loro imputabili, per la loro parte, in quanto borghesi.¹⁰¹

La condanna di Davide nei confronti della sua famiglia si definisce come un portato necessario delle posizioni politico-filosofiche di Davide. I suoi genitori sono cioè affetti da una malattia degradante (l'essere borghesi) e contagiosa. Ciò produce una scissione tra l'affetto provato a livello emotivo-umano e il disprezzo provato a livello intellettuale. In un passaggio poi espunto, viene reso evidente il senso di colpa di Davide per il disprezzo nei confronti dei propri cari: «A propo-

⁹⁹ *La Storia*, p. 408.

¹⁰⁰ *QuadXI*, c. 19r.

¹⁰¹ *La Storia*, p. 408.

sito, Nino accennò che presentemente una delle fissazioni di Davide era il rimorso verso la sua famiglia». ¹⁰² Tale rimorso è legato al fatto che, come leggiamo poco oltre: «Però adesso, ripensando a loro, pensava che essere borghesi non è una colpa, ma una malattia infettiva, che può colpire qualsiasi uomo, di qualsiasi origine... che questa è la condanna della specie umana, significata nel mito dell'Eden... e altri simili discorsi». ¹⁰³

In realtà, né in questo luogo né durante la scena dell'osteria Elsa Morante esplicherà in modo così diretto il rimorso di Davide e l'assoluzione data ai suoi genitori come vittime inconsapevoli di una malattia di cui non sono direttamente responsabili. Nel corso delle "riesumazioni" famigliari nella scena dell'osteria, tuttavia, la tenerezza infantile e il coinvolgimento emotivo di Davide emergeranno in modo indiretto – e più lirico – nel parlare della propria sorella (in un passaggio, peraltro, incredibilmente travagliato) ¹⁰⁴ nell'ammettere che sua sorella era una bella ragazza:

In questa risposta, attraverso la sua voce imbronciata emerse involontario un compiacimento fraterno in cui tutte le sue durezza precedenti si scioglievano; mentre un vapore colorato gli fluiva nelle iridi, per subito rifluirne indietro, senza rimedio. Si trovava sospeso, a un tratto, in uno stato di fanciullezza vaneggiante, che lo trastullava con la sua consolazione impossibile, come rincorresse una nube. ¹⁰⁵

Un passaggio espunto ci esplicita che la «consolazione impossibile» di Davide risiede nell'aver involontariamente utilizzato il verbo presente nel parlare della sorella: «Sì, è belina...» ammise Davide, mezzo imbronciato, e senza, lui stesso, rendersi conto della involontaria duplicità che gli faceva usare il verbo presente, in luogo del passato, sull'atto di rispondere». ¹⁰⁶

Spostare la descrizione della famiglia di Davide all'interno della scena dell'osteria carica di maggiore emotività l'odio di Davide per la violenza (di cui la sua famiglia è stata vittima) ed esemplifica chiaramente le sue teorie in base alle quali la borghesia è un *contagio* di cui le persone sono vittime senza loro colpa. Inoltre, sottolinea l'aspetto politico del disprezzo di Davide nei confronti dei suoi genitori, che poteva altrimenti connotarsi come mera ribellione adolescenziale. In realtà l'anarchismo di Davide e il suo disprezzo per i genitori sono due elementi che interagiscono alimentandosi a vicenda. Se, da una parte, Davide rinnega la propria famiglia in quanto anar-

¹⁰² *QuadXI*, c. 7r.

¹⁰³ Questo passaggio è segnato a margine con un tratto verticale; con un segno di rimando, a c. 6v si esprime il proposito: «via di qui mettere in seguito».

¹⁰⁴ Cfr. *supra* § I.2.3 (*Per una fenomenologia delle varianti*).

¹⁰⁵ *La Storia*, p. 582.

¹⁰⁶ *AlbumD*, c. 37v.

chico, dall'altra la sua anarchia è conseguenza di una sua – adolescenziale – ribellione: sempre attraverso le lettere che inviava a Nino, veniamo a conoscenza del fatto che «E proprio da tale disprezzo verso i suoi gli erano nati i primi sentimenti anarchici».¹⁰⁷ Il passaggio, che verrà espunto, rende conto di una ambivalenza di Davide che Morante ci suggerisce, invece, indirettamente. Parlando dei propri familiari, Davide sottolinea la loro mancata comprensione delle dinamiche sociali e politiche:

Un sistema, nel quale essi stessi dimoravano comodi, a loro non dava motivo di sospetto. Per ignavia rifuggivano dalla politica, e il governo li esonerava dall'occuparsene, e da ogni responsabilità. Erano dei ciechi, guidati da ciechi e alla guida di altri ciechi, e non se ne accorgevano... Si ritenevano dei giusti – in perfetta buona fede! – e nessuno li smentiva in questo loro abbaglio.¹⁰⁸

Una espressione simile viene utilizzata da Elsa Morante in una lettera privata a Goffredo Fofi, che è particolarmente preziosa dal momento che fornisce una pista di lettura della *Storia*, che era allora in fase di stesura:

Un tale, che qui è inutile rinominarti ⁽¹⁾ [¹ *come nota a piè di pagina*: comincia per M. Però non è Marx], disse che finché non si capisce niente, è meglio non uscire fra gli altri (* ciechi alla guida di altri ciechi). La tragedia attuale – questo mi sembra di capirlo – benché cominciata già da molto tempo, è ancora agli inizi. Nella mia giovinezza, io ho vissuto fisicamente, nel mio corpo, questa tragedia, con gli altri e in mezzo agli altri. Se attualmente mi ostino a scrivere un «romanzo» che forse nessuno leggerà mai, è solo perché adesso che sono vecchia, tento di capire, attraverso la mia esperienza fisica collettiva, questa tragedia che continua.¹⁰⁹

Il riferimento al *Vangelo di Matteo*¹¹⁰ nella lettera a Goffredo Fofi sottolinea quanto la scrittura della *Storia* avesse per l'autrice un valore di indagine conoscitiva, nel tentativo non solo di rielaborare il suo personale vissuto, ma anche di portarlo all'attenzione come tragedia collettiva. Il versetto evangelico, traslato nel contesto del romanzo, assimila – nell'ottica di Davide – i borghesi ai farisei ma mettendo soprattutto in luce la mancanza di una testimonianza illuminante («e nessuno li smentiva in questo loro abbaglio»): il genere di testimonianza che, nel Vangelo, passa attra-

¹⁰⁷ *QuadXI*, c. 15r.

¹⁰⁸ *La Storia*, p. 581.

¹⁰⁹ *Lamata*, 511, p. 564.

¹¹⁰ «Lasciateli stare! Sono ciechi e guide di ciechi. E quando un cieco guida un altro cieco, tutti e due cadranno in un fosso» (*Mt*: 15, 14).

verso lo scandalo.¹¹¹ In particolare, nelle rielaborazioni finalizzate all'inserimento nella scena dell'osteria viene dato maggiore spessore alla figura della sorella, che nella redazione originaria veniva semplicemente nominata, mentre susciterà qui in Davide un moto di tenerezza. Si tratta di un'ulteriore sottolineatura di come l'aspetto razionale e culturale sia in Davide in continuo conflitto con la dimensione affettiva ed emotiva. Davide, nonostante i suoi proclami, non riesce a percepire che tutti, senza distinzione, sono innocenti, inclusi i borghesi, affetti da una pestilenza che li contagia senza loro colpa. Il concetto della malvagità che corrompe l'essere umano "suo malgrado" rendendo inservibili i criteri di colpa/assoluzione è uno dei temi fondamentali della *Storia*, inscenato sin dall'iniziale scena dello stupro di Ida: «gli occhi del soldato [...] s'erano empiti di una innocenza quasi terribile».¹¹²

¹¹¹ L'uso del termine *scandalo* è particolarmente significativo, e costituisce una delle occorrenze più frequenti nel vocabolario morantiano. Nella *Storia* al polo semantico dello scandalo vengono ricondotti due opposti: Useppe e il nazifascismo. Se scandalosa – nel senso diffuso del termine: ripugnante sul piano etico e morale – è la Storia, come susseguirsi di guerre e sopraffazioni, altrettanto scandaloso è Useppe, e questo non per la sua natura spuria di *bastardo*, bensì nell'accezione etimologica del termine *skàndalon*, in greco: intoppo, inciampo. Lo scandalo, se collegato alla figura di Useppe, va inteso dunque nel senso neotestamentario di "pietra d'inciampo", deviazione, alterità rispetto al procedere lineare. Sovrapponendosi al Cristo evangelico, è anche Useppe che va individuato nelle parole di Davide «siccome lo scandalo era necessario, lui si è fatto massacrare oscenamente» (*La Storia*, p. 590). In questo «scandalo che dura da diecimila anni», come recita la frase nella copertina della *Storia*, se ne inserisce così uno di segno opposto, potenzialmente salvifico. Tale accezione del termine, mutuata dal Vangelo e dalle epistole paoline, è condivisa da Pier Paolo Pasolini nei suoi scritti. Si veda, ad esempio, la consonanza tra la presentazione di *Teorema* che egli stesso fa per la rivista francese «Quinzaine littéraire» e alcuni passi della *Storia*: «Dio è lo scandalo. Il Cristo, se tornasse, sarebbe lo scandalo; lo è stato ai suoi tempi e lo sarebbe oggi. Il mio sconosciuto – interpretato da Terence Stamp, esplicitato dalla presenza della sua bellezza – non è Gesù inserito in un contesto attuale, non è neppure Eros identificato con Gesù; è il messaggero del Dio impietoso, di Jehovah che attraverso un segno concreto, una presenza misteriosa, toglie i mortali dalla loro falsa sicurezza. È il Dio che distrugge la buona coscienza, acquisita a poco prezzo, al riparo della quale vivono o piuttosto vegetano i benpensanti, i borghesi, in una falsa idea di se stessi» (*Entretien avec Pasolini*). Sulle interferenze e intersezioni tra la poetica morantiana e quella pasoliniana (con particolare attenzione a *Teorema*) cfr. Gentili, *Novecento scritturale*, in particolare il cap. 5 (*Amare e conoscere: Morante, Pasolini, Testori*, pp. 127-144) e segnatamente le pp. 143-144.

¹¹² *La Storia*, p. 68. Quanto alla paradossale innocenza di Gunther e alla duplicità del personaggio che traspare dalla narrazione della scena dello stupro, si vedano i seguenti passaggi: «Allora il soldato, nello sguardo (che pure gli si incupiva) lasciò passare un

Come vedremo, Elsa Morante nei paratesti avanza il sospetto che sia «impossibile, al caso, definire di chi sia la colpa, e se, anzi, una colpa esista»,¹¹³ riferendosi ad Useppe e alla sua funzione di capro espiatorio. In Davide il tema della colpa assume tratti particolarmente contraddittori: egli, infatti, da una parte ha un atteggiamento giudicante – particolarmente evidente nel tono da “requisitoria” del suo discorso all’osteria – dall’altra riconosce che nell’incontro con la morte si acquisisce la consapevolezza che gli uomini sono «tutti uguali, tutti cristi nudi, senza né differenza... e né colpa, come quando si nasce...».¹¹⁴

1.6. *Una «giornata di gala».*

Tra gli incrementi che il soliloquio di Davide subisce nelle varie rielaborazioni, alcuni sono consequenziali a modifiche intercorse in altri punti del romanzo, sempre relativamente alla figura di Davide Segre.

Se, infatti, fino a *forma C* si allude all’utilizzo di droghe da parte del giovane solo nella parte finale (nel momento in cui, tornato dalla latrina, è in preda a una sorta di euforia istrionica) nella versione definitiva si aggiunge una porzione di testo che esplicita che Davide si trova in una delle sue «giornate di gala» sin dal suo ingresso dell’osteria. Il passo seguente manca, infatti, nei testimoni precedenti l’ultimo dattiloscritto:

Si trovava – facile capirlo – in una delle sue *giornate di gala*; però oggi, diversamente dal solito, questa sua gala domenicale gli aveva reso intollerabile la solitudine nel suo terraneo, spingendolo fuori, per le strade, con la foga, un poco apprensiva, di un debutto. Aveva voglia di incontrarsi coi passi degli altri, con le voci degli altri; e suoi polmoni volevano respirare l’aria degli altri. E non si faceva guidare da una scelta, solo dal caso. Però, trovandosi a passare di qua, s’era infilato in questo locale, da lui già frequentato saltuariamente, e che gli prometteva, in certo modo, un’aria di famiglia.

colore animato di dolcezza, per il movimento di un affetto inguaribile» (ivi, p. 67); «Inaspettatamente la tenerezza amara che lo aveva umiliato col suo martirio fino dalla mattina gli si scatenò in una volontà feroce» (ivi, p. 69); «cominciò a baciarla, con piccoli baci pieni di dolcezza» (*ibid.*); «lo sentì di nuovo che penetrava dentro di lei, però stavolta lentamente, con un moto struggente e possessivo, come se fossero già parenti, e avvezzi l’uno all’altra» (ivi, pp. 69-70); «Poi si abbatté, ridiventando una sola carne implorante, per disciogliersi dentro al suo ventre in una resa dolce, tiepida e ingenua» (ivi, p. 70); «i suoi tratti, pure nel sonno, presero una grinta di possesso e di gelosia, come verso una vera amante» (*ibid.*).

¹¹³ *Paratesti*, c. 2; cfr. *infra* § IV.3.1 (*La quarta di copertina*).

¹¹⁴ *La Storia*, p. 593.

Non aveva voglia di vino; ch  anzi l'alcool, chimicamente, non combinava troppo bene con certi suoi stati *di gala*. Se si era indotto a bere un poco, lo aveva fatto solo per darsi un contegno, ossia per giustificare, cos , la sua presenza di cliente, e non di intruso. Ora, col vino, gli si era attaccata la medesima irrequietudine di quando, entrati in una balera, si ha mania di ballare; senonch  il ballo non si accordava con la greve stanchezza delle sue gambe, che pure gli era sopravvenuta nel tempo stesso. E questa poi non era un balera... Era un posto... qualsiasi... del mondo... Appunto! Appunto! Un qualsiasi posto del mondo!¹¹⁵

Premettere all'intera scena dell'osteria che l'oratore non si trova in uno stato di lucidit  mentale non   semplicemente volto a giustificare l'andamento a tratti sconnesso della sua oratoria, che potrebbe spiegarsi con l'impeto comunicativo del giovane, ma concorre a screditare anticipatamente i concetti che esporr  e contribuisce al taglio grottesco dell'intero episodio. Una seconda allusione alla *giornata di gala* di Davide viene inserita, significativamente, anche nel cuore della sua invettiva antiborghese, e anche in questo caso solo a partire dal dattiloscritto definitivo:

Fino dal primo inizio della sua invettiva, s'era rilevato in piedi (anzi, aveva respinto indietro la sedia con un calcio). E si ostinava, intrepido, nella sua posizione eretta, per quanto la plumbea stanchezza di questa *giornata di gala*, respinta dal suo cervello in ebollizione, sempre pi  gli si accumulasse nei muscoli, sfidandolo col suo peso. Inutilmente, poi, la sua voce rauca tentava di farsi posto nel baccano. E, in pi , ascoltando la propria voce, a ogni passo lui riconosceva nelle sue presunte *comunicazioni urgenti*, come in un radiogramma registrato, nient'altro che dei plagi di se stesso.

Anzi, erano varii se stessi: Davide Segre ginnasiale in calzoncini corti, e liceale in giacca sportiva e cravatta rossa, e disoccupato errante in maglione da ciclista, e apprendista operaio in tuta, e Vivaldi Carlo con la borsa a tracolla, e Piotr bandito in armi, barbuto (nell'inverno della macchia '43 - '44, s'era lasciato crescere un bel barbone nero)... I quali tutti porgevano al presente oratore i loro famosi prodotti ideali, accorrendo a lui da ogni parte, e scappando via nel tempo stesso, come fantasmi... Con l'aria di scatenare da qui, e da questo medesimo istante, l'ultima rivoluzione ancora possibile, Davide riprese a inveire, sforzando al massimo la sua voce sfiatata.¹¹⁶

Oltre a focalizzare sulle difficolt  psico-fisiche di Davide, si ribadisce in questo passaggio il suo stato confusionale e l'ingarbugliarsi e accavallarsi dei suoi pensieri: i vari impeti rivoluzionari di Davide, che nella sua vita hanno preso

¹¹⁵ Ivi, p. 563.

¹¹⁶ Ivi, pp. 576-577.

forme e modalità sempre diverse – ma tutte fallimentari – vengono qui rievocati come immagini fantasmatiche. Il «ginnasiale» e il «liceale» entrano in contatto con le teorie dell'anarchia (grazie all'istruzione garantita dall'origine borghese), il «disoccupato errante» si dedica alla propaganda anarchica (ma viene fatto prigioniero dai tedeschi), l'«apprendista operaio» vorrebbe diffondere le idee rivoluzionarie nelle fabbriche (ma fallisce miseramente) e il «bandito in armi» si dedica alla lotta partigiana (ma è protagonista di un atto di brutale crudeltà). Tutte queste figurazioni rappresentano gli slanci di Davide e, contestualmente, le sue contraddizioni, oltre a significare la sua difficoltà nel cogliere un senso e una direzione nei propri pensieri (dal momento che questi «plagi di se stesso» si dimostrano inafferrabili). I «varii se stessi» porgono a Davide quelli che con scoperta ironia sono definiti «i loro famosi prodotti ideali», e proprio prima che egli proclami la necessità di una rivoluzione. In tal modo lo slancio rivoluzionario di Davide viene a connotarsi, di per se stesso, come un *plagio*, in questo caso delle idee rivoluzionarie stesse.

In questa scomposizione dell'identità di Davide si evidenzia il suo compito «di esprimere il dramma della conoscenza, di vivere nella carne e nel pensiero la contraddizione di un intelletto che rimane imbrigliato nella sua negazione dialettica senza più riuscire a superarsi e a risolversi nell'unità concreta della Ragione».¹¹⁷

A confermare ulteriormente la vanità dell'impeto rivoluzionario di Davide, sempre nell'ultima versione dattiloscritta tra i suoi proclami rivoluzionari e la reiterazione delle sue origini borghesi si focalizza nuovamente l'attenzione sull'assoluto disinteresse di cui Davide è vittima.¹¹⁸ Si aggiunge, inoltre, un passaggio che sottolinea come le sue frasi siano percepite, dagli astanti, solo come fenomeno acustico:

«E bisognerebbe mettercelo per insegna sui cancelli delle fabbriche... e sui portoni delle scuole, e delle chiese, e dei ministeri, e degli uffici, e sui grattacieli al neon... e sulle testate dei giornali... e sui frontespizi dei libri... anche dei COSIDDETTI rivoluzionari... *Quieren carne de hombres!!*»

¹¹⁷ Puggioni, *Davide Segre*, p. 10.

¹¹⁸ «Nel locale frattanto era aumentato il baccano. Alla radio si produceva un'orchestrina assai popolare in quei tempi, e il gruppetto degli amatori, d'accordo, aveva regolato l'apparecchio a un volume altissimo. Si eseguiva una musichetta sincopata, di cui non rammento altro se non che i musicanti la accompagnavano, a intervalli, con parole di canto tartagliate sullo stesso ritmo (Guà-guà-guàrdami, bà-bà-bàciamì, ecc.) raddoppiandone così l'effetto comico-brillante, che eccitava i più giovani a un chiasso imitativo. D'un tratto Davide si adombrò, e desistendo dalla propria arringa, ammutolito riaccostò dietro di sé la sedia. Ma prima di ributtarsi sopra, in una risoluzione subitanea si sporse in avanti col busto verso la compagnia seduta intorno» (*La Storia*, p. 577).

Non sapeva più dove avesse letto quest'ultima frase; ma nel punto stesso che la citava, se ne rimproverò, come di uno sbaglio, per via che di certo, là intorno, nessuno conosceva lo spagnolo! Avrebbe potuto parlare, invero, anche in greco antico, o in sanscrito, dato che le sue frasi, là in giro, venivano ricevute al più come fenomeno acustico. Di tale circostanza, attualmente, lui si rendeva consapevole solo in parte; ma già la calma voluta dal suo Super-Io gli s'era persa.¹¹⁹

Il riferimento all'utilizzo di sostanze stupefacenti interseca una questione di rilievo nel *Mondo salvato dai ragazzini*. Come ha osservato Silvia Ceracchini,¹²⁰ i manoscritti confermano che nelle droghe è da ravvisarsi una «chiave magica» per penetrare il senso dei poemetti morantiani. La questione è controversa: se da una parte Elsa Morante sembra suggerire nelle sostanze stupefacenti una via d'accesso a forme di conoscenza superiori, dall'altra sembra deprecare l'annullamento e la distruzione dell'integrità della coscienza. Davide Segre, come è noto, si proclama contrario all'utilizzo di droghe, nelle quali vede una deriva della civiltà borghese. Nel dopoguerra si vede tuttavia costretto a farvi ricorso per compensare la propria lacerazione interiore con il preciso intento di «smettere di pensare». Questa "medicina" accomuna Davide ad Edipo che pure invoca: «datemi un rimedio, anche provvisorio, che interrompa la numerazione assillante / di questo giorno incalcolabile senza nessun termine / e tutto contato!».¹²¹ L'atteggiamento di Elsa Morante oscilla tra l'adesione a uno sperimentalismo *maudit* di matrice romantica e riferito a Rimbaud (dove le sostanze stupefacenti aprono a una dimensione superiore) e, al contrario, l'individuazione della droga come ultima debolezza, atto quasi di misericordia che plachi la tortura della ragione. Di fatto, le sostanze stupefacenti aprono a un paradiso, appunto, *artificiale*. Nell'impossibilità di percepire la reale sostanza del paradiso (cosa possibile a Ueseppe, in modo istintivo) inteso come assenza di spazio e tempo e unità del molteplice, l'unica modalità per un ritorno temporaneo risiede nelle droghe. Si tratta, tuttavia, di un compromesso, che rende tanto più lacerante la ricollocazione nell'Irrealtà.

Il ricorso a sostanze stupefacenti dovrebbe dunque costituire una fuga e un rimedio, ma anche un ritorno, uno stratagemma per sospendere temporaneamente le facoltà razionali recuperando l'intuizione (o memoria) dell'Eden. Eppure si rivela essere uno stratagemma fallimentare, che denuncia l'incapacità di accettare «il

¹¹⁹ Ivi, pp. 566-567. La citazione *quieren carne de hombres* è un proverbio spagnolo che ritroviamo in Potocki, *Manoscritto trovato a Saragozza*. Il libro viene nominato da Giuliana Serpentinì in una lettera inviata a E. M. (*Lamata*, 386.2663, p. 443), ed è presente tra i volumi morantiani donati alla BNCR (F.MOR. 840 POTOJ 1).

¹²⁰ Ceracchini, *Le chiavi nascoste*.

¹²¹ *Il mondo salvato*, p. 88.

privilegio terribile della ragione». ¹²² Al borghese adulto non è data via di fuga: «solo i ragazzini, cioè gli innocenti, i folli, le vittime, e i poeti che con loro si identificano, sono in grado di vedere al di là di tutti gli schermi opposti dalla razionalizzazione all'infallibile istinto che li ispira». ¹²³

L'antecedente morantiano di questa tragicità di Davide, poi amaramente riversata in Manuele, è l'Edipo della *Serata a Colono*, consapevole che:

Il cervello è una macchina furba e idiota, che la natura ci ha fabbricato studian-
 [dola apposta
 per escluderci dallo spettacolo reale, e divertirsi ai nostri equivoci.
 Solo quando la macchina si guasta: nelle febbri, nell'agonia, noi cominciamo a
 [distinguere un filo
 dello scenario proibito. ¹²⁴

Solo «un filo» può essere riconosciuto di uno scenario che rimane «proibito»: nella sospensione delle facoltà razionali si arriva, se non a squarciare il velo di Maya, almeno ad aprirvi una piccola breccia. Ma il recupero della dimensione edenica è impossibile. ¹²⁵ La tentazione della felicità edenica porta così alla smaniosa ricerca, da parte di Davide, di «una medicina *fredda, fredda* che gli impedisse di pensare. Perché lui non faceva che pensare... Voleva che i pensieri si staccassero da lui!». ¹²⁶ Sarà proprio nella scena finale *Ordalia* ¹²⁷ che in Davide si consumerà l'impossibilità di incontrare «chi sa quale rivelazione o grazia speciale». ¹²⁸

Nel caso specifico di Davide, il ricorso alle droghe e all'alcol assume un connotato fortemente politico (denuncia, cioè, il suo essere affetto dal *virus* borghese) nei termini specificati in un passaggio tratto da uno degli *incipit* di *Senza i conforti della religione*:

Forse l'alienazione meno [sporca] ridicola sarebbe di ubriacarsi, di drogarsi...
 Ma per certi lussi, bisogna appartenere al giro capitalistico. Il vino, che è più

¹²² *La Storia*, p. 613.

¹²³ Gioanola, *Elsa Morante e la storia*, p. 75.

¹²⁴ *Il mondo salvato*, p. 56.

¹²⁵ Nella *Smania dello scandalo* lo stato di alterazione mentale permette di percepire la vita come unita: «*Il segreto unico è questo: che non c'è segreto. / Voi siete sempre rimasti nel giardino del primo giorno. / L'ignominia di forme che ve lo usurpa / non è che un teatro irrisorio delle vostre morgane. / È ancora il primo giorno*» (ivi, p. 103).

¹²⁶ *La Storia*, p. 514.

¹²⁷ Cfr. *infra* § III.4 (*Il delirio di Davide: l'Ordalia*).

¹²⁸ *La Storia*, p. 607.

economico e facile, non mi piace. Resterebbe, allora, l'alternativa dei sonniferi a buon mercato, per passare le giornate dormendo. Ma non si scapperebbe mai dalla baraonda dei sogni, come dice Amleto. [No, grazie]. Di sogni, ne ho abbastanza la notte.¹²⁹

1.7. *Davide e Santina.*

La revisione della scena dell'osteria, come si è visto, segue principalmente la direzione dell'incremento e dell'aggiunta. Non mancano, tuttavia, le espunzioni. Di alcune ho già dato notizia,¹³⁰ per quanto si possa affermare che, tendenzialmente, l'eliminazione di un passaggio è finalizzata ad una riproposizione in altro luogo e con altra forma del concetto principale. In altre parole, non vi è passaggio che non resti in qualche modo produttivo anche dopo l'espunzione.

Tra le espunzioni significative nella scena dell'osteria merita attenzione una relativa a Santina. La prostituta rappresenta un approccio alla Storia – alla vita – analogo a quello di Ida: si trova, cioè, sul versante della mite rassegnazione ad una realtà delle cose che non è possibile modificare. Molto esplicito, in merito, il paragrafo che conclude il capitolo1944: dopo aver rappresentato la foga con cui Davide parlava a Santina di Nino, del Potere e della rivoluzione, Elsa Morante palesa l'attitudine di Santina nei confronti della vita:

Ma il freddo e l'acqua diaccia che procurano i geloni, la canicola che affatica e fa sudare, l'ospedale e la prigione, la guerra e i coprifuochi; gli alleati che pagano bene e il magnaccia giovane che la mena e le piglia tutti i guadagni; e questo bel ragazzo che si sbronzia volentieri e parla e si sbraccia e dà calci: e nel letto la massakra, però è *bravo*, giacché poi le riversa ogni volta fino agli ultimi soldi delle sue tasche; tutti i beni e tutti i mali: la fame che fa cadere i denti, la bruttezza, lo sfruttamento, la ricchezza e la povertà, l'ignoranza e la stupidità... per Santina non sono né giustizia né ingiustizia. Sono semplici necessità infallibili, delle quali non è data ragione. Essa le accetta perché succedono, e le subisce senza nessun sospetto, come una conseguenza naturale dell'esser nati.¹³¹

Ed è chiaramente a Santina – oltre a Usepe – che Davide allude parlando delle incarnazioni del *vero* Cristo: «si nasconde in una vecchia puttana: *trovàtemi!*, e tu, dopo esserti servito della vecchia puttana per una scopata, la lasci là, e uscito all'aria aperta cerchi in cielo».¹³² Il rapporto di Davide con Santina si connota, per

¹²⁹ SCR1, c. 153r.

¹³⁰ Cfr. *supra* § 1.2.2.c (*Spostamenti, soppressioni o aggiunte all'interno di uno stesso romanzo*).

¹³¹ *La Storia*, p. 359.

¹³² *Ivi*, p. 591.

il giovane, di profondi sensi di colpa, rappresentando un tradimento dei suoi ideali, alla pari dell'omicidio del soldato. In un passaggio presente nella prima stesura della scena dell'osteria, ma immediatamente espunto, Santina viene definita da Davide «l'amore più puro» di tutta la sua vita, esplicitando così come l'attitudine remissiva della donna abbia rappresentato, per lui, una incarnazione del divino:

Io per esempio ho sempre avuto il vizio delle donne. Non potevo farne a meno, e ancora adesso, al caso, lo so, me le piglio e le pago. Questo è un [peccato] delitto, simile all'assassinio perché usare di una persona come di un oggetto è una specie d'assassinio. E io sapendolo, sempre ho seguitato a farlo; e intanto ll se voglio ripensare all'amore più puro di tutta la mia vita, penso a una puttana, a una brutta, vecchia... Se penso alla purezza, non penso alle ragazze belle che ho conosciuto, fresche, vergini... penso a quella. Proprio perché subiva da me l'oscenità, m'ha insegnato che cos'è l'amore puro.¹³³

E ancora, a c. 5v: «Io forse adesso la amo. Tutti ridono, lui pure ride, ma non per beffa. Ride proprio come un ragazzino innamorato».

In Santina (e in Useppe) si rivive l'esperienza del Cristo che «siccome lo scandalo era necessario, lui si è fatto massacrare oscenamente».¹³⁴ Nella versione definitiva non si parlerà di *amore* nei confronti di Santina, e l'allusione alla "vecchia puttana" resterà soltanto nel luogo citato sopra (come incarnazione del Cristo) e nella serie di autoaccuse di Davide («e se la vecchia puttana era morta, la colpa era sempre sua, perché essa era una bambina dal cuore puro, nata per l'amore puro...»),¹³⁵ implicando il riferimento a Santina ma avvicinandola a Useppe nel definirla «bambina dal cuore puro».

Non resterà traccia nemmeno dell'afflizione prodotta in Davide dalle sue recenti frequentazioni di bordelli:

Fra l'altro, una di queste notti, aveva commesso un misfatto, a suo giudizio, dei più vili: ossia era andato a cascare dentro un bordello, riportandone a casa un furore d'indecenza e di rimorso, perché lui considerava i bordelli un'aberrazione della società, poco meno dei lager. Quanto ai suoi progetti di lavoro manuale, seguitava a rimandarli come un compito, per ora, al di sopra delle sue forze. E frattanto non c'era azione, fra quante lui poteva commetterne, che non gli rivoltasse la coscienza.¹³⁶

¹³³ *QuadXV*, cc. 4r-5r.

¹³⁴ *La Storia*, p. 590.

¹³⁵ *Ivi*, p. 593.

¹³⁶ *ScartiB*, cc. 91-93.

Oltre a indicare l'affinità tra Davide Segre e Francesco De Salvi, entrambi denigratori della prostituzione ma frequentatori di prostitute, il passaggio conferma l'inserimento tardivo delle pagine sull'esperienza in fabbrica,¹³⁷ alludendo al lavoro manuale come a un progetto, e non un'esperienza già vissuta. La frase conclusiva di questo passaggio tornerà a essere produttiva nel delirio di Davide, quando in forma di allucinazione gli appare il vecchio dalla medagliuccia «che gettando una carta dice: *Qua non c'è niente da fare, giovanotto. Non c'è azione che a commetterla non ti rivolti la coscienza*».¹³⁸

Quanto al rapporto di Davide con Santina, si ricordi che i suoi dialoghi con la donna nel corso delle loro frequentazioni anticipano – quasi con identiche parole – i concetti che Davide esprime all'osteria:

Il Potere, spiegava a Santina, è degradante per chi lo subisce, per chi lo esercita, e per chi lo amministra! Il Potere è la lebbra del mondo! E la faccia umana, che guarda in alto e dovrebbe rispecchiare lo splendore dei cieli, tutte le facce umane invece dalla prima all'ultima sono deturpate da una simile fisionomia lebbrosa! Una pietra, un chilo di merda saranno sempre più rispettabili di un uomo, finché il genere umano sarà impestato dal Potere...¹³⁹

Il Potere come una lebbra che deturpa l'umanità snaturandola diventerà uno dei nuclei portanti, in seguito, del discorso all'osteria. Effettivamente le ideologie politiche di Davide, se trovano una loro formulazione più completa nella scena dell'osteria, sono variamente disseminate in tutto il testo: dalla cena a Pietralata alle notizie indirette che di Davide abbiamo per bocca di Nino, fino ai suoi discorsi con Santina e con Usepe. Si noti, inoltre, come in tutte queste circostanze al suo ardore comunicativo facciano da controcanto incomprensione e incomunicabilità (come abbiamo visto essere, in modo amplificato, nella scena dell'osteria). Santina, infatti: «lo stava a sentire, coi suoi occhioni aperti senza luce, come ascoltasse, in sogno, un pastore calmucco o beduino recitarle dei versi in lingua propria»¹⁴⁰ mentre quanto alle lettere che riceveva da Davide: «Ninnuzzu le ostentava con un certo onore, sebbene fatalmente, alla lettura, ne saltasse almeno la metà».¹⁴¹

Davide, insomma, è un profeta inascoltato, contraddetto in prima istanza proprio da se stesso. Il suo errore sembra consistere, principalmente, nel non aver capito che le parole sono una forma vuota, se l'approccio intellettualistico non è

¹³⁷ Cfr. *infra* § III.2 (*La parentesi operai*).

¹³⁸ *La Storia*, pp. 611-612.

¹³⁹ *Ivi*, p. 359.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ *Ivi*, p. 422.

sostenuto da un contatto emotivo e spirituale. Come scrive l'autrice a Goffredo Fofi il 28 gennaio 1972 (contestualmente alla stesura della *Storia*, dunque):

Le parole, parlate o scritte o anche stampate in volume, sono peggio che niente, quando l'altro non vuole leggerci. Qua non intendo, naturalmente, la lettura alfabetica o sintattica; ma la vera «intelligenza» (nel senso proprio della parola, cioè: capire) che nasce solo dalla simpatia.¹⁴²

2. *La parentesi operaia.*

2.1. *La stratificazione dei materiali.*

Tra le varie contraddizioni e sconfitte di Davide, una delle più significative riguarda la sua parentesi operaia. Appena uscito dall'adolescenza riesce a farsi assumere con un'identità falsa in una fabbrica, sia per provare sulla propria persona le difficoltà della classe operaia sia per propagandare le sue idee anarchiche e pacifiste tra i colleghi.

L'esperienza si risolve, tuttavia, in un fallimento su tutti i fronti. Nella stesura manoscritta del romanzo l'episodio non compare in *QuadXI*, dove è presentato solo come un proposito per il futuro, e non come un'esperienza effettivamente vissuta. Leggiamo infatti:

Davide dichiarava che, il giorno che si fosse messo a lavorare, avrebbe scelto un lavoro fisico, di operaio, il più faticoso, il più logorante possibile. Così la sera, tornando a casa, si sarebbe buttato nel letto, troppo stanco per pensare. Difatti, non si pensa per sé, ma per gli altri, per aiutare gli altri: e gli altri, non sanno che farsene, del nostro pensiero. A questo modo, il pensiero diventa una frustrazione e la peggiore tortura.¹⁴³

Anche nel dialogo all'osteria il riferimento alla trascorsa parentesi operaia è inserito solo nel passaggio al dattiloscritto definitivo (ovvero dopo la *forma C*), con l'introduzione dei «varii se stessi» che Davide rivede, tra i quali c'è lui come «apprendista operaio in tuta».¹⁴⁴

L'intero blocco narrativo relativo alla parentesi operaia (le pagine 411-422 della *Storia*) viene aggiunto tardivamente, e contestualmente all'approfondimento del dialogo all'osteria. Uno dei rifacimenti dei trascorsi operai di Davide separa, infatti, le due sessioni di lavoro relative alla scena dell'osteria depositate su *AlbumD*. Le

¹⁴² *Lamata*, 512, p. 565.

¹⁴³ *QuadXI*, c. 8r.

¹⁴⁴ *La Storia*, p. 577.

primitive forme del dialogo all'osteria parlano di un proposito di lavoro manuale non ancora effettuato: «Quanto ai suoi progetti di lavoro manuale, seguitava a rimandarli come un compito, per ora, al di sopra delle sue forze».¹⁴⁵

La numerazione di pagina del dattiloscritto relativo alla parentesi operaia, inoltre, configura questa zona del testo come aggiunta seriore.¹⁴⁶ In una delle cartelline che raccoglievano il dattiloscritto del romanzo è depositato l'appunto «fabbrica buono 23 ottobre '73»,¹⁴⁷ che ci segnala che Elsa Morante ha rielaborato questo episodio almeno fino all'ottobre del '73, ovvero a ridosso della consegna del dattiloscritto all'editore.¹⁴⁸ Si evidenzia, dunque, un ripensamento complessivo del personaggio di Davide volto all'approfondimento del tenore politico e ideologico del romanzo e alla tematizzazione insistente del suo fallimento esistenziale. Che la riconfigurazione di Davide cambi la fisionomia del romanzo è evidente, e i manoscritti ci confermano che queste modifiche fanno sistema con il contemporaneo intervento sulle cronistorie.

Analogamente a quanto avviene per la scena dell'osteria, Elsa Morante procede per progressivi incrementi: da una stesura di base più sintetica si procede, attraverso rifacimenti manoscritti e dattiloscritti, verso il testo finale. Anche in questo caso è possibile individuare alcune *forme* del testo, ricostruibili attraverso i fogli dattiloscritti conservati disordinatamente tra gli *Scarti*, mantenendo l'avvertenza che, trattandosi di fogli sciolti e stante l'abitudine autoriale di mantenere le carte valide correggendone la numerazione per interpolare i rifacimenti, l'identificazione di queste forme del testo non rimanda a stesure continue, né adiacenti. Nel caso specifico di questo episodio l'archivio è particolarmente lacunoso, il che complica la ricomposizione delle fasi di elaborazione: per alcuni passaggi, infatti, disponiamo esclusivamente della versione dattiloscritta definitiva, mentre di altri sono testimoniate molteplici riscritture.

La prima forma manoscritta della parentesi operaia viene depositata in *AgB*, dove sono presenti due stesure del testo: la prima alle cc. 34r-41r, la seconda, imme-

¹⁴⁵ *ScartiB*, c. 91r.

¹⁴⁶ Alla numerazione con numero arabo si fanno seguire, infatti, le lettere dell'alfabeto per interpolare queste carte.

¹⁴⁷ *Bozze3-all4*.

¹⁴⁸ Ricordiamo che l'elaborazione manoscritta sui quaderni è terminata nel 1972. Dall'estate del '72 e almeno fino all'autunno del '73 l'autrice si dedica alla revisione del manoscritto, alla sua trasposizione dattiloscritta e al rifacimento di alcuni episodi (il dialogo all'osteria, la parentesi operaia, le cronistorie). Con buone probabilità la consegna all'editore avviene tra la fine del '73 e l'inizio del '74: il 25 febbraio 1974 Giulio Bollati aveva già letto il dattiloscritto del romanzo (cfr. *Lamata*, 468.427, p. 517), e sicuramente già ad aprile E. M. ne sta correggendo le bozze di stampa, come attestano le datazioni autografe su *Bozze1*.

diatamente successiva, alle cc. 42r-51r: è la *forma A* del testo. Una successiva elaborazione manoscritta (relativa esclusivamente alla zona iniziale dell'episodio) si ha in un fascicoletto di fogli A3 ripiegati a quaderno,¹⁴⁹ anticipati da alcune annotazioni vergate su fogli sparsi di *bloc-notes*.¹⁵⁰ La *forma A*, integrata con questi rifacimenti manoscritti, viene trasposta – con ulteriori modifiche – in forma dattiloscritta.

L'archivio attesta una parte di questa forma dattiloscritta in *ScartiB*, cc. 57-58: è la *forma B* dell'episodio, segnalata dall'autrice come «da rifare». Essa conosce un'ulteriore elaborazione manoscritta in *AlbumD*,¹⁵¹ racchiusa tra due rifacimenti relativi al dialogo all'osteria, a conferma del contestuale lavoro sui diversi episodi relativi al personaggio di Davide Segre. Tale stesura, ulteriormente integrata attraverso passaggi non attestati dall'archivio, confluisce nella *forma C*, dattiloscritta in duplice copia e disordinatamente conservata in *ScartiB*, cc. 51, 53-56, 61 e 63-64.

Della *forma D* disponiamo unicamente di due carte dattiloscritte in quadruplica copia,¹⁵² prive di correzioni manoscritte e cassate con un frego verticale, con l'indicazione «II rifare». Essa non rielabora la stesura di *forma C* e i suoi successivi rifacimenti, ma presenta un nucleo testuale alternativo (forse cronologicamente prossimo a *forma B*) che, successivamente rielaborato, viene aggiunto – come vedremo – a un livello più avanzato della narrazione della parentesi operaia di Davide.

La *forma E*,¹⁵³ dattiloscritta, presenta una zona del testo (non l'episodio completo) che dovette essere temporaneamente considerata definitiva dall'autrice, dal momento che il dattiloscritto scartato presenta, accanto alla numerazione provvisoria dattiloscritta, anche la numerazione manoscritta che Elsa Morante appone all'intero dattiloscritto prima della consegna all'editore.¹⁵⁴ Questa la ricostruzione delle *forme* progressivamente assunte dall'episodio:

<i>Sigla</i>	<i>Tipologia</i>	<i>Collocazione</i>
<i>Forma A</i>	(ms.)	<i>AgB</i> , cc. 42r-51r
<i>Forma B</i>	(dt.)	<i>ScartiB</i> , cc. 57-58
<i>Forma C</i>	(dt.)	<i>ScartiB</i> , cc. 51, 53-56, 61, 63-64
<i>Forma D</i>	(dt.)	<i>ScartiB</i> , cc. 45-50, 52, 62
<i>Forma E</i>	(dt.)	<i>ScartiB</i> , cc. 242-243, 260-261, 282-285

¹⁴⁹ *ScartiA*, cc. 156r-159r.

¹⁵⁰ Ivi, cc. 7r-8v.

¹⁵¹ *Album D*, cc. 38v-45r.

¹⁵² *ScartiB*, cc. 45-50, 52 e 62.

¹⁵³ Ivi, cc. 242-243, 260-261, 282-285.

¹⁵⁴ Ivi, cc. 282, 284-285.

2.2. Verso la «paralisi dell'infelicità».

Concetta D'Angeli osserva come la parentesi operaia di Davide sia ricalcata su un episodio della biografia di Simone Weil, la quale lavorò in una fabbrica traendone *La condition ouvrière*. I modi e i toni dell'immissione di questo episodio rasentano la parodia che, se principalmente consiste in una forma di tragico diletto di Davide, in parte non esclude una sottile vena polemica nei confronti della stessa Simone Weil:

Se è vero che, almeno in questa parte della *Storia*, esiste tra Davide e Simone Weil una vicinanza così prossima da apparire talvolta una sovrapposizione, allora mi pare legittimo estendere a Simone Weil la riserva di giudizio con la quale Elsa Morante accompagna il resoconto dell'esperienza operaia di Davide. Personalmente sono propensa a riconoscere un segnale di tale riserva anche nel fatto che, per raccontare questa parte della vita di Davide, la Morante ha attinto non solo dal pensiero, ma soprattutto dalla biografia di Simone Weil, della quale risultano sottolineati, o comunque non messi in ombra, i tratti (che effettivamente la sua vita ebbe) di goffaggine, volontarismo, moralismo, improprietà.¹⁵⁵

Ricordiamo che la pensatrice francese, come Davide, dovette faticosamente procurarsi il posto da operaia («Je n'y suis arrivée que par faveur [...] de nos jours, il est presque impossible d'entrer dans une usine»),¹⁵⁶ sottraendolo ad altre donne che ne avevano necessità. Analogamente, Davide manifesta dei sensi di colpa nei confronti degli altri operai: «lui di fronte a loro si sentiva schifoso, sapendo che, per lui, questo lavoro di fabbrica non era che un'esperienza temporanea: in fondo, un'avventura d'intellettuale, mentre che per loro, essa era tutta la vita».¹⁵⁷

Anche la parentesi operaia, inserita nelle coordinate di lettura della *Storia*, pare dunque volta a segnare irrimediabilmente l'impossibilità, per Davide Segre, di uscire dalla sua condizione di borghese e intellettuale: se l'istintuale adesione alla natura che caratterizza Ueseppe è irraggiungibile per via intellettuale dal *borghesuccio* Davide, analogamente la condizione di operaio è praticabile solo in modo parentetico, e sempre mantenendo una distanza intellettuale e umana. L'interesse per l'ambiente operaio era chiaramente, e non senza connotazioni politiche, un tema sensibile negli

¹⁵⁵ D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*, p. 87.

¹⁵⁶ Weil, *La condition ouvrière*, p. 66.

¹⁵⁷ *La Storia*, p. 418. O, ancora: «quella che per lui era una scelta, per gli altri umani là rinchiusi era una condanna imposta» (ivi, p. 412). Nel parlare di una avventura d'intellettuale E. M. ci segnala il giudizio "sprezzante" nei confronti di chi, come forse Davide, «è un intellettuale borghese con la cattiva coscienza tipica di tali intellettuali nei confronti della propria classe» (Von Der Fehr, *Violenza e interpretazione*, p. 73).

anni Settanta; quanto agli antecedenti “letterari” del genere, ricordiamo che oltre a Simone Weil altri intellettuali si interessarono dell’ambiente delle fabbriche, sebbene più come visitatori che come ospiti attivi:

in alcuni casi si è trattato di un’esperienza occasionale, spesso commissionata da riviste aziendali («Pirelli», 1948-77; «Notizie Olivetti», 1952-68; «Civiltà delle Macchine», 1953-79; «Il Gatto Selvatico», 1955-56; «Rivista Italsider», 1960-65) con l’obiettivo di valorizzare la propria immagine. In altri casi, invece, è prevalso il tentativo di dare spazio al dibattito che proprio in quegli anni ha coinvolto intellettuali, filosofi, sociologi, artisti, scienziati, impegnati a proporre un confronto dialettico tra il versante umanistico e il versante tecnologico del sapere.¹⁵⁸

Nel corso dell’episodio l’autrice segnala con insistenza l’estraneità di Davide al mondo operaio, nonostante i suoi sforzi di calarsi in quella condizione, vivendola sul proprio corpo. Si tratta di un’ulteriore tematizzazione del dissidio di Davide, che si polarizza su due coppie conflittuali: intenzione/riuscita e corpo/intelletto.

Davide sarebbe, insomma, l’ennesimo eroe paradossale della narrativa morantiana. Come Elisa disegna una *stramba* epopea familiare, come il destino di Arturo disattende i suoi propositi eroici, così anche Davide si rivela essere donchisciottesco e goffo nei suoi slanci rivoluzionari, allo stesso modo in cui ridicola (e quasi grottesca) sarà l’esperienza partigiana di Manuele in *Aracoeli*.

I nuclei tematici dell’episodio che rimangono stabili a partire da *forma A* (pur con varianti nella lezione del testo) riguardano soprattutto gli slanci ideologici che lo spingono a farsi operaio, la loro frustrazione¹⁵⁹ e il fallimento del tentativo intrapreso.¹⁶⁰ Manca, in *forma A*, la descrizione del capannone, come pure una più specifica precisazione delle mansioni svolte da Davide. Di Davide operaio sappiamo unicamente che:

lo avevano assegnato proprio || alla famosa linea di cui parlava oggi nella sua lettera. Apprendere il mestiere non gli era stato certo difficile, giacché, invero, l’operazione a lui affidata era, in se stessa, così elementare che bastavano due

¹⁵⁸ *Fabbrica di carta*, p. 115.

¹⁵⁹ «perché se appena avesse riprovato, anche una sola volta, la grande gioia umana delle speculazioni intellettuali, troppo difficile gli sarebbe stato dopo, ritornare alla mortificazione coatta di tutte le sue facoltà, dentro al capannone. | Nel giro di poche giornate già ormai l’universo, per lui, si riduceva tutto a quel capannone» (*ScartiA*, c. 46r).

¹⁶⁰ «La sua intenzione iniziale era stata di sottoporsi alla prova per un periodo, almeno, di || quattro o cinque mesi. E invece, dopo appena due settimane, aveva dovuto desistere!» (ivi, cc. 43r, 45r).

minuti a impararla. Eppure, appena a metà della prima giornata, già Davide si diceva che l'esercito di schiavi, lavoranti alle Piramidi d'Egitto, era invidiabile al confronto dell'esercito costretto, assieme a lui, dentro a questo capannone.¹⁶¹

Sostanzialmente nella sua prima stesura l'episodio non lascia effettivo spazio al mondo operaio e alla disumanizzante vita in fabbrica (appena accennata nel paragone con gli schiavi d'Egitto): esso insiste maggiormente sulla percezione di Davide, e sullo scontro tra i suoi ideali e la realtà.

In particolare, è contenuto sin dalle prime stesure uno dei concetti cardine dell'episodio: l'intuizione, da parte di Davide, che la sua IDEA potesse essere smentita al contatto con la realtà dei fatti:

Ma, peggio di tutto, era assalito da questo pensiero spaventoso: «Finché [si permetterà che] degli uomini, o anche un solo uomo sulla Terra, sia forzato a una tale esistenza, discorrere di rivoluzione, e libertà, e bellezza, è un'impostura. Ora, un tale pensiero lo faceva indietreggiare, come una tentazione [spettrale e] perversa: giacché ascoltarlo, evidentemente, avrebbe significato per lui, la fine di ogni speranza vitale...¹⁶²

Il rischio della disillusione massima, potenzialmente annichilente per Davide, viene precisandosi solo nelle ultimissime fasi di elaborazione del testo, non attestate tra gli *Scarti* e delle quali non conosciamo, dunque, le rielaborazioni intermedie. Egli trova, infatti, nuovo stimolo e slancio nella consapevolezza che «davanti all'*impossibilità* lampante di certe dannazioni umane [...] più che mai bisogna affidarsi all'IDEA che potrà, lei sola, agendo misteriosamente, come il miracolo, liberare la terra dai mostri dell'assurdo».¹⁶³

Come preso da un invasamento religioso che lo rende fedele alla propria IDEA anche di fronte all'evidenza dei fatti, Davide non rinuncia alla speranza. Elsa Morante, di fatto, stende un cupo velo di disincanto sulla sua ingenua pretesa idealistica, tratteggiando Davide come un "adepto" di una non meglio precisata setta,¹⁶⁴ incapace di convivere con l'atroce consapevolezza che, forse, parlare di Rivoluzione

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ivi*, c. 50r.

¹⁶³ *La Storia*, p. 420.

¹⁶⁴ La sua "Idea", infatti, dovrebbe agire «misteriosamente» (manca cioè un concreto piano di azione) e «come il miracolo», ovvero in modi imprevedibili e al di fuori del controllo umano. L'utilizzo del maiuscolo, da questo punto di vista, può essere letto in modo bifronte: da una parte a indicare l'importanza data da Davide alla sua "idea", dall'altra come forma di ridicolizzazione della stessa da parte di E. M.

e Bellezza possa essere «un'impostura».¹⁶⁵ Sempre negli ultimi incrementi apportati al testo, l'autrice precisa per quale motivo Davide conservi il proprio fervore rivoluzionario, nonostante abbia toccato da vicino la degradazione vissuta da «quella parte dell'umanità che, nella società industriale odierna, nasce già soggetta per destino al potere e alla violenza organizzata: ossia [dalla] classe operaia!».¹⁶⁶ La possibilità della felicità e della speranza è ricondotta, da Elsa Morante, alla giovane età di Davide, secondo un tema a lei caro, quello dell'adolescenza come ultima fase di un'utopia possibile, e irrimediabilmente destinata a scontrarsi con il disincanto della vita adulta: «la felicità di Davide Segre, invero, nonostante tutto, si poteva cantare in tre parole: AVEVA DICHIOTT'ANNI».¹⁶⁷ Tanto in *forma A* quanto in *forma B* non si precisa in che cosa consistesse la mansione di Davide dentro la fabbrica e la descrizione del luogo di lavoro è più generica:

L'universo, per lui, si era ridotto a quel capannone sterminato, ma tuttavia senza spazio, (tale era intorno, per tutti i lati e in basso e in alto, la ressa delle macchine che vi signoreggiavano, coi loro bracci di ferro e dita di ferro e cilindri e ruote sempre in furore). Stretto fra quei colossi incombenti, lui, pure alto e forte, diventava un essere piccolo: nient'altro (al pari dei suoi mille compagni) che un fascetto di nervi e di muscoli tesi in perpetuo alla rincorsa di quel ritmo eterno, per la solita febbrile operazione di un istante... Talvolta, Davide si sorprende a sperare che uno dei tanti bombardamenti, infurianti allora sulla città, rompesse finalmente questa eternità assurda.¹⁶⁸

Nella descrizione del capannone, già in questa stesura, è presente il tono ossimorico che, nei successivi incrementi, caratterizzerà la contestualizzazione dell'ambiente di lavoro di Davide.¹⁶⁹

Il luogo, infatti, è descritto come «sterminato, ma tuttavia *senza spazio*»,¹⁷⁰ come pure si percepisce la totale disumanizzazione degli operai. A partire da *forma C* il malessere fisico causato dalle condizioni di lavoro viene approfondendosi: «Le "ope-

¹⁶⁵ Come ben sapeva il suo antecedente di *Senza i conforti della religione*, Giuseppe: «Difatti le parole sono tutte false. E sono indecenti. Il Specialmente certe parole d'alto rango stonano senza rimedio con le voci umane; e qui nessuno più le potrebbe dire senza una vergogna innata (VERITÀ FELICITÀ... DIO...)» (*SCR1*, cc. 145-146).

¹⁶⁶ *La Storia*, p. 411.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 419.

¹⁶⁸ *ScartiB*, c. 57.

¹⁶⁹ «di qua, ci si sentiva infocare, e di là ghiacciare» (*ivi*, c. 45); «si sentiva sopraffatto dal doppio orrore di una mole schiacciante e di un'astrazione assurda» (*La Storia*, pp. 414-415).

¹⁷⁰ Corsivi miei.

razioni”, infatti, non ammettevano distrazioni né requie, l’illuminazione disturbava gli occhi, il frastuono rendeva sordi, e l’aria asfissiante rendeva muti, bruciando la gola con una sete inguaribile». ¹⁷¹

Tra i volumi presenti nella biblioteca di Elsa Morante, è di particolare interesse per la costruzione di questo episodio *Rapporto dalle fabbriche*, dove sono raccolte le descrizioni delle condizioni lavorative in alcune fabbriche del nord Italia. Il testo presenta segni di lettura in merito ad aspetti poi integrati nella descrizione della parentesi operaia di Davide. Il volume è a maggior ragione rilevante perché ci fornisce un termine *post quem* per gli interventi relativi alla descrizione del capannone, dal momento che è stato stampato nel marzo del 1973. Morante, nello sforzo documentario che caratterizza *La Storia*, riconduce anche la parentesi operaia di Davide a un contesto tanto più verosimile in quanto ispirato alle fonti documentarie contenute in *Rapporto dalle fabbriche*. Le tracce di lettura presenti nel volume ci segnalano che suscitavano l’interesse di Elsa Morante in particolare le relazioni in merito alla fonderia *Fonderpress* (segnata a margine con un asterisco anche nell’indice), alla fabbrica di carrozzerie *Menarini* e alla carpenteria *Fochi*. Nello specifico, si veda il raffronto tra questi passaggi di *Rapporto dalle fabbriche* segnati a margine con croci o tratti verticali, e il corrispettivo testuale nella *Storia*: ¹⁷²

<i>Rapporto dalle fabbriche</i>	<i>La Storia</i> , pp. 412-413
Il <i>rumore</i> è intenso e contribuisce in modo rilevante alla tensione psichica: è da notare che una sorgente di rumore molto forte è la sega che taglia il metallo, che è lasciata impropriamente vicina alle altre macchine, i cui addetti presentano segni di sordità (p. 133).	Anzitutto, il capannone rintonava senza tregua di un tale fragore che dopo un poco già i timpani ne dovevano, e una voce umana, pure a gridare, ci si perdeva.
La <i>polvere</i> è molto abbondante: essa si deposita sul pavimento e sulle macchine ed è presente nel naso e nella gola degli operai (il muco nasale e l’escreato sono neri). La polvere è <i>metallica</i> e <i>abrasiva</i> (p. 133).	Inoltre, esso non pareva stare fermo, ma ballare, come in un sisma cronico ininterrotto: provocando un leggero mal di mare, che peggiorava sotto l’effetto della polvere e di certi odori caustici e penetranti, provenienti non si sa da dove, ma di cui Davide, nel suo angolo, sentiva il gusto di continuo, nella saliva, dentro le narici, e mischiato a ogni respiro.

¹⁷¹ *ScartiB*, c. 54.

¹⁷² Cfr. *Rapporto dalle fabbriche*, F. MOR. 360 RAPDF 1.

*Rapporto dalle fabbriche**La Storia*, pp. 412-413

La luce artificiale generale è insufficiente e mal disposta, le sorgenti di luce sono scarse, troppo alte e hanno una disposizione non idonea: il contrasto fra la penombra generale e la luce di posto causa un affaticamento della vista, particolarmente rilevante dal momento che le lavorazioni richiedono molta attenzione visiva (p. 132).

La luce del giorno, in quell'enorme spazio dalle rare aperture, entrava scarsa e torbida; e l'illuminazione elettrica, in certi punti, era così accecante che trafiggeva, come negli interrogatorii di terzo grado.

Il capannone è inadeguato per *l'insufficienza del ricambio d'aria*: le finestre sono largamente carenti e non si può prevedere che siano efficacemente ampliate (p. 132).

Delle poche e strette finestre – tutte situate in alto, poco al disotto della tettoia – quelle chiuse avevano i vetri coperti da una crosta nerastra.

Altri passaggi di *Rapporto dalle fabbriche* concorrono a dettagliare le condizioni di lavoro. Segnata con una piega dell'angolo inferiore della pagina, la carpenteria *Fochi* viene descritta come un «capannone in lamiera, molto basso, arroventato d'estate e glaciale d'inverno (la temperatura spesso è inferiore a quella esterna) e con ampi varchi da cui penetrano i vari agenti atmosferici (pioggia, neve, nebbia, ecc.) e senza un vero pavimento».¹⁷³ E ancora: «Il capannone (di lamiera, che si raffredda eccessivamente d'inverno e diventa incandescente d'estate) sia nelle aperture del soffitto e delle pareti dalle quali, come si diceva, entrano: aria, neve, nebbia e acqua, inumidendo costantemente l'ambiente».¹⁷⁴ Analogamente, Davide viene destinato a «un capannone dal tetto di lamiera, vasto quanto una piazza»¹⁷⁵ dalle cui finestre «entravano correnti umide e ghiacce (si era d'inverno)».¹⁷⁶ In particolare, sempre a partire da *forma C*, l'autrice si dilunga sugli effetti fisici vissuti da Davide:

Come a un galeotto che facesse la sua “ora d'aria” bendato e con un peso di ferro ai piedi, l'assedio quotidiano delle macchine seguitava a stringerlo, fuori di là, concentrandosi in una sorta di tenaglia invisibile, che gli teneva la testa fra le sue ganasce, con certe fitte lancinanti e un orribile sfrigolio. Se ne sentiva la sostanza cerebrale deformata, e ogni ideazione o pensiero che gli si affacciasse, in quei momenti, lo infastidiva, così che gli veniva voglia di schiacciarlo subito come un pidocchio. Fino dalla prima sera, all'ora di ritirarsi, l'effetto della sua

¹⁷³ *Rapporto dalle fabbriche*, p. 142.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 144.

¹⁷⁵ *La Storia*, p. 412.

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 413.

giornata lavorativa, su Davide Segre, era stato di fargli rivomitare tutta la molta acqua che aveva bevuto, e il poco cibo che aveva mangiato, là non appena rimesso piede sulla soglia della sua stanzuccia. E da allora ogni sera, puntualmente, al suo rientrare, gli ricapitava sempre questo medesimo fenomeno, al quale si trovava incapace di resistere, contro ogni sua volontà. Così pure ogni mattina, al suo primo svegliarsi, d'un tratto la nuova giornata gli si annunciava col ritorno sensibile di quella famosa tenaglia, che gli calava sulla testa, dandogli un disgusto lancinante.¹⁷⁷

Il primo effetto fisico (il dolore lancinante alla testa) inibisce in Davide la possibilità di riflettere e pensare: talmente alienante la giornata di lavoro, che «se ne sentiva la sostanza cerebrale deformata».¹⁷⁸ Il secondo effetto consiste in attacchi di vomito. Non solo la coscienza di Davide è dunque compromessa, ma anche la basilare e fisiologica capacità di assimilare il cibo.¹⁷⁹ A digiuno di nutrimento tanto intellettuale quanto materiale, Davide – e con lui gli altri operai – è ridotto a meno che un uomo: il lavoro operaio viene percepito come «un'azione snaturata e perversa»,¹⁸⁰ «una sorta di misfatto contro natura, demenziale e perverso».¹⁸¹

Quanto al fallimento dei propositi propagandistici, esso è, in *forma A* e *forma B*, appena tratteggiato:

Ma invero la colpa era pure del suo solito carattere, troppo scorbutico. Sebbene in fabbrica, nessuno conoscesse la sua vera identità, lui fra gli altri operai si sentiva trattato da estraneo. Avrebbe voluto dirgli chi sa quante e quali cose, destinate proprio a loro; ma più che “buon giorno” e “buona sera” non gli usciva di bocca.¹⁸²

Tra le facoltà umane di cui viene privato nel corso della sua parentesi operaia, v'è dunque anche la possibilità della socializzazione, di uno scambio umano con gli altri operai, ridotti come lui a ingranaggi di una macchina, privati di volontà e pensiero.

Solo a partire da *forma C* si introduce il tentativo di Davide di far circolare un opuscolo, mentre fino al dattiloscritto definitivo non v'è traccia della sua uscita con gli altri operai, né delle sfuriate subite da parte del caposquadra. Come nel caso del discorso all'osteria, anche nel corso della cena con gli altri operai Davide si rivela

¹⁷⁷ *ScartiB*, cc. 54, 63.

¹⁷⁸ *Ivi*, c. 54.

¹⁷⁹ Si veda, nella stessa direzione, la puntualizzazione sul calo di desiderio che gli rende indifferenti persino le ragazze.

¹⁸⁰ *Ivi*, c. 63.

¹⁸¹ *La Storia*, p. 415.

¹⁸² *ScartiA*, c. 49v.

essere fuori luogo, incapace di adeguarsi al livello dei compagni. Se nell'osteria di Testaccio i presenti sono interessati al gioco delle carte, alle notizie sportive e alle musiche alla radio, durante la cena con i colleghi «si parlò esclusivamente di sport, cinema e donne».¹⁸³ Poco lusinghiero il ritratto degli operai che ne emerge: «il loro linguaggio, o meglio gergo allusivo, era ristretto a un vocabolario minimo; e, in particolare, sul soggetto delle donne si riduceva a un divertimento comico-osceno».¹⁸⁴ L'utopia di Davide si scontra, alla prova dei fatti, non soltanto con dei limiti personali di Davide stesso (il suo carattere forastico, l'incapacità di reggere fisicamente l'alienazione della fabbrica, ecc.), ma anche – e soprattutto – con una situazione reale meno idilliaca rispetto a quella vagheggiata: come comunicare gli ideali rivoluzionari imparati sui libri a chi ha come «unica difesa l'ottusità, fino a inebetirsi?»¹⁸⁵ E dunque Davide «per un sentimento che a lui pareva di *carità* (ma assai più, invero, per un suo bisogno di simpatia) si buttò lui stesso a raccontare una storiella sconcia: la quale poi non ottenne neppure un gran successo».¹⁸⁶

Ritroviamo solo nel dattiloscritto definitivo anche il sogno che Davide farà quella stessa sera e nel quale viene trasfigurata oniricamente la percezione della disumanizzazione degli operai, ridotti a mezzi-uomini mezza-macchine, ciechi, e costretti a una corsa assurda e delirante, senza scopo né motivazione.

A partire da *forma E* l'autrice si dilunga sul paradossale senso di solitudine che, in mezzo a quella moltitudine di uomini, assale Davide e precisa anche l'attività che doveva svolgere. In una pagina segnata con una piega ad orecchio dell'angolo inferiore in *Rapporto dalle fabbriche*, leggiamo che alla Menarini «la costituzione delle linee di montaggio cioè, con lo studio dei tempi e dei metodi, ha portato ad una sempre maggiore parcellizzazione delle mansioni, ad un aumento dei ritmi, con tendenza alla istituzione di tempi predeterminati».¹⁸⁷ Questa parcellizzazione delle mansioni si concretizza, per Davide, nella ripetizione coatta di un movimento elementare «a una media minima di cinque o seimila pezzi nella giornata – a un ritmo cronometrico di secondi – e senza arrestarsi mai».¹⁸⁸

È implicita, nel testo morantiano, un'allusione a Charlie Chaplin e *Tempi Moderni*, come conferma una parentetica – poi non conservata – depositata in *AlbumD*, in un passaggio manoscritto che intercorre tra *forma A* e *forma B*: «Il lavoro a lui assegnato consisteva (più o meno come nel famoso film di Charlot) in

¹⁸³ *La Storia*, p. 417.

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 413.

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 417.

¹⁸⁷ *Rapporto dalle fabbriche*, p. 216.

¹⁸⁸ *La Storia*, p. 414.

un'unica operazione elementare». ¹⁸⁹ Il riferimento al film di Charlot ¹⁹⁰ non viene conservato, per quanto anche Davide venga "divorato" dagli ingranaggi delle macchine, e sia impossibilitato, anche al di fuori del capannone, a emanciparsi da questo «incessante gesticolio coatto». ¹⁹¹ L'ironia malinconica di Charlie Chaplin dovette apparire forse poco consona all'impianto generale della scena: l'ambiente, descritto con toni e immagini da inferno dantesco («da un qualche fondo, attraverso il fumo polveroso, si intravedevano lingue di fiamme e colate incandescenti») ¹⁹² non lascia spazio a una tragicità sommersa, piegando piuttosto verso il grottesco nel contrasto con «l'emozione esaltata» con cui Davide «penetrava – non da semplice visitatore ma proprio da partecipe – nell'*occhio del ciclone*, ossia proprio nel cuore lacerato dell'esistenza». ¹⁹³

Uno statuto a parte ha la *forma D* dell'episodio, che presenta degli spunti tematici che, a livello testuale, vengono elaborati in direzioni diverse. Innanzitutto in *forma D* si individua una gerarchia di poteri interna alla fabbrica:

Subito, appena entrato, Davide si rese conto che gli occupanti, là dentro, venivano distinti in due razze: una razza superiore, ossia le macchine; e una inferiore, al suo servizio, ossia gli umani. Questa razza inferiore poi, nel suo interno, aveva stabilito una qualche gerarchia: dove i graduati avevano il potere di strapazzare, mortificare e minacciare i sottograduati, i quali dovevano abbozzare, per via che solo a questo patto ottenevano il diritto di sopravvivere. Finché, di grado in grado, si scendeva al grado infimo, a cui presentemente lo stesso Davide apparteneva; ma ciò per lui rappresentava una scelta, e dunque un orgoglio. ¹⁹⁴

L'espunzione di questo passaggio risponde potenzialmente a due ordini di motivazioni. La prima potrebbe risiedere nell'intenzione di non compromettere la rappresentazione degli operai come una massa indistinta, «frammenti di una materia a buon mercato che si distingueva dal ferrame del macchinario solo per la sua povera

¹⁸⁹ *AlbumD*, c. 39r. Un aspetto che E. M. non manca di segnalare nella sua copia del Manifesto, dove segna a margine con tre tratti verticali «questi diventa un semplice accessorio della macchina, un accessorio a cui non si chiede che un'operazione estremamente semplice, monotona, facilissima a imparare» (Marx-Engels, *Manifesto*, p. 66, F. MOR. 330 MARXK 7), passaggio ripreso anche nella prima cronistoria: cfr. *supra* § I.3.2 (*Postille e tracce di lettura: come leggeva Elsa Morante*).

¹⁹⁰ Per una più ampia e dettagliata contestualizzazione del dialogo tra E. M. e Charlie Chaplin rimando a Bardini, *Morante e il cinema*, e in particolare alle pp. 233-234.

¹⁹¹ *La Storia*, p. 414.

¹⁹² *Ivi*, p. 413.

¹⁹³ *Ivi*, p. 412.

¹⁹⁴ *ScartiB*, c. 48.

fragilità e capacità di soffrire».¹⁹⁵ Una più schematica suddivisione, dunque, tra logiche del “progresso” e schiavi moderni (che tuttavia sottolinea, insieme, la percezione dell’operaio come essere amorfo, sottratto a qualunque logica umana). La seconda ragione dell’espunzione potrebbe ritrovarsi nella decisione di rendere il concetto non in modo assertivo (con la descrizione dall’esterno delle logiche di sopraffazione intestine) bensì rappresentandolo narrativamente: non una spiegazione logica e interpretativa, dunque, ma la sua concreta realizzazione scenico-narrativa. Il passaggio viene sostituito, così, descrivendo gli insulti che Davide riceve dal caposquadra per essersi distratto:

Ma tali sue vacanze momentanee gli risultavano regolarmente, purtroppo, in piccoli disastri e infortunii del mestiere,¹⁹⁶ meritandogli i cicchetti (e le minacce di licenziamento) del caposquadra, il quale non usava affatto maniere complimentose (i complimenti più comuni che gli usava erano: *pirla e vincenzo*, un termine che là significherebbe: scemo).¹⁹⁷

Tra le zone del testo di cui l’Archivio non attesta le diverse rielaborazioni manoscritte, è presente solo nel dattiloscritto definitivo la sezione finale dell’episodio, in cui Davide «era percorso, lungo tutti i canali della sua volontà, da intenzioni risolutive, ma, d’altra parte, decisamente da respingersi»,¹⁹⁸ quali picchiare il caposquadra che lo aveva insultato, o incitare i colleghi a fuggire dalla fabbrica.

Non riuscirà, tuttavia, a varcare i cancelli dell’edificio perché il suo corpo rifiuta di assecondare la sua *volontà morale*:

era – come lui stesso poi spiegava a Ninnuzzu – la *paralisi dell’infelicità*. Per qualsiasi azione reale, non importa se faticosa o rischiosa, il movimento è un fenomeno di natura; ma davanti all’irrealtà contro natura di una infelicità totale, monotona, logorante, ebete, senza nessuna risposta, anche le costellazioni – secondo lui – si fermerebbero...¹⁹⁹

¹⁹⁵ *La Storia*, p. 413.

¹⁹⁶ Già in Simone Weil era espressa chiaramente la consapevolezza che per essere efficienti nel lavoro era necessario spegnere la coscienza e il pensiero: «Il faut, en se mettant devant sa machine, tuer son âme pour 8 heures par jour, sa pensée, ses sentiments, tout. Est-on irrité, triste ou dégoûté, il faut ravalé, refouler tout au fond de soi, irritation, tristesse ou dégoût: ils ralentiraient la cadence» (Weil, *La condition ouvrière*, p. 60); «Le tragique de cette situation est que le travail est trop machinal pour offrir matière à la pensée, et que néanmoins il interdit toute autre pensée. Penser, c’est aller moins vite» (ivi, p. 67).

¹⁹⁷ *La Storia*, p. 416.

¹⁹⁸ Ivi, p. 420.

¹⁹⁹ Ivi, p. 421.

Un confuso istinto di sopravvivenza da parte del suo corpo permette a Davide di non disconoscere la sua IDEA, di conservare quell'utopia (il diritto dell'uomo alla felicità) che sola gli permette di sopravvivere. Il suo fervore intellettuale e sociale si infrangerà, tuttavia, contro uno scoglio troppo grande: la violenza e il male della guerra, la scoperta di essere – egli stesso – un carnefice, e il progressivo disincanto del dopoguerra.

3. *Le poesie di Davide.*

Nel corso del romanzo Davide è presentato in più luoghi come un poeta. Sin dal suo arrivo a Pietralata tra i suoi oggetti personali Carolina trova, oltre a pochi altri oggetti, «tre libri, uno di poesie spagnole, un altro dal difficile titolo filosofico, e il terzo intitolato *I simboli paleocristiani nelle catacombe*».²⁰⁰ Si tratta di un dettaglio non inessenziale che denuncia immediatamente il livello culturale del sedicente Carlo Vivaldi e la sua distanza rispetto agli altri personaggi presenti nello stanzone, esplicitata dal riferimento vago, attraverso la focalizzazione sullo sguardo di Carolina, a un «difficile titolo» filosofico. I libri sono indicativi, inoltre, dei suoi interessi specifici: la poesia, la filosofia e la religione. La precisazione che le poesie sono *spagnole* allude, con buone probabilità, all'anarchia di Carlo-Davide.

Nel seguito del romanzo Davide confessa a Nino che vorrebbe scrivere un libro, nella convinzione che «con la scrittura di un libro [...] si può trasformare la vita di tutta quanta l'umanità».²⁰¹ L'affermazione viene presto ritrattata con rabbia, con un gesto frequente in Davide, che rinnega ogni suo slancio ottimista o vitalistico. Questo passaggio sintetizza una sequenza, poi espunta, nella quale la frustrazione vissuta da Davide è esplicita: il suo slancio generoso e la sua convinzione che la letteratura possa intervenire positivamente sulla realtà sono contraddetti con amaro pessimismo dalla percezione del soverchiante e inarrestabile movimento della Storia. La conseguenza è la perdita di ogni speranza, e il fallimento dell'utopia:

E finiti i soldi, si sarebbe messo a fare l'operaio, il manovale: un qualsiasi lavoro fisico, che escludesse il pensiero. Della poesia, della filosofia e della politica, che sempre erano state il suo sogno, non voleva interessarsene più. Gli uomini, da quando esistono, hanno sempre avuto in mezzo a loro dei profeti, dei filosofi e dei poeti, che hanno tentato di illuminarli sulla verità. E alla fine dopo migliaia d'anni, ecco oggi il loro punto d'arrivo: la violenza, la guerra e la disintegrazione. In tutta la Storia, mai gli uomini erano arrivati a uno stato più basso dell'attuale: i campi di concentramento e l'arma atomica. Uno pensa e scrive per aiutare gli

²⁰⁰ Ivi, p. 198.

²⁰¹ Ivi, p. 410.

altri, non per se stesso; ma gli uomini, di un tale aiuto, non sanno che farsene. E lui, Davide, se lavorava, voleva scegliersi il lavoro più materiale, il più faticoso e logorante: così almeno, la sera, tornando a casa, lì sarebbe tanto stanco da avere solo voglia di buttarsi a letto, senza possibilità di pensare... Il pensiero, che dovrebbe salvare se stessi e gli altri, in un mondo come questo si riduce a una squallida frustrazione, anzi peggio a un escremento di merda...²⁰²

Tanto nel corso del dialogo all'osteria quanto nell'episodio della "tenzone" poetica con Usepe, Davide esplicita di essere stato, da adolescente, autore di componimenti poetici. Nella scena dell'osteria la teoria della *Coscienza totale* viene riferita a una poesia che Davide, con un moto di pudore, rende in prosa di fronte agli altri avventori;²⁰³ ma è soprattutto quando invita Usepe e Bella nel suo terraneo che Davide rivela di aver scritto poesie da adolescente, recitandone alcune.²⁰⁴

3.1. *L'appendice inedita.*

Gli autografi morantiani ci segnalano che era prevista un'appendice che avrebbe dovuto riportare alcuni componimenti poetici attribuiti a Davide Segre adolescente. Nell'ultimo quaderno manoscritto abbiamo, infatti, una scaletta del seguito del romanzo che si conclude con l'indicazione: «Appendice | Dal quaderno di poesie di Davide Segre».²⁰⁵

Nel corso del romanzo si allude a questo quaderno di poesie giovanili, evocate nella scena dell'Ordalia di Davide: «nella valigia c'è pure un quadernetto con alcune sue poesie relativamente recenti, recuperate nella sua casa di Mantova».²⁰⁶ Nel Quaderno che reca la prima stesura manoscritta di questo passaggio, Elsa Morante aggiunge, tra parentesi «v. Appendice in fondo al volume»²⁰⁷ e, in fase di revisione, con un asterisco si ripromette di precisare meglio l'argomento del quadernetto:

²⁰² *QuadXI*, cc. 11r-12r.

²⁰³ «Si nasce ebrei per caso, e negri, e bianchi per caso...» (qua gli parve d'un tratto di ritrovare il filo) «*ma non si nasce creature umane per caso!*», annunciò, con un sorrisetto ispirato, quasi di gratitudine. Quest'ultima frase, difatti, era l'esordio di una poesia, composta da lui stesso parecchi anni prima, sotto il titolo *La coscienza totale*, e che adesso gli veniva a proposito. Sconsigliandolo, però, il suo Super-Io, dal mettersi qua a declamare versi propri, gli parve meglio, per l'occasione, di voltare quei versi in prosa; ma gliene uscì lo stesso una voce cantata, enfatica e insieme timida, proprio da poeta che recitasse un suo poema» (*La Storia*, p. 569).

²⁰⁴ Ivi, pp. 524-527.

²⁰⁵ *QuadXVI*, c. 46v.

²⁰⁶ *La Storia*, p. 613.

²⁰⁷ *QuadXV*, c. 70r.

«Precisare qui che sul frontespizio c'è scritto: Poesie di Davide Segre e poi specificare età [anni 16 15²⁰⁸] e classe [cfr. situazione scuole pubbliche e private per ragazzi ebrei verso il 1941-42 (cfr. età) e al caso dire ginnasio privato perché alunno di razza ebraica o sim.].²⁰⁹».

Il dattiloscritto finale non farà riferimento a questa Appendice, ma il quaderno di poesie non è rimasto semplicemente un proposito: il progetto, infatti, aveva raggiunto una certa concretezza, dal momento che nel faldone degli Scarti è conservato un fascioletto di fogli manoscritti che recano la trascrizione in pulito di due lunghe poesie attribuite a Davide adolescente.²¹⁰ In coda all'ultima poesia, con altra penna, Elsa Morante verga l'appunto «..... | N.B. (con questi puntini ha temine il manoscritto di Davide».²¹¹ Si tratta, con buone probabilità, del recupero di un fascioletto preesistente, verosimilmente pensato in prima istanza per *Senza i conforti della religione* e poi attribuito, temporaneamente, alla *Storia*.

Le primigenie stesure di questi componimenti non si trovano, infatti, tra le carte della *Storia*, ma sono tratte direttamente dai manoscritti di *Senza i conforti della religione*. La copia in pulito che costituisce il quaderno di Davide Segre adolescente, infatti, è la trascrizione (versificata) di alcune porzioni di testo – in prosa – di *Senza i conforti della religione*, ivi segnate a margine con pennarello rosso.²¹² Le riflessioni di Giuseppe adolescente avrebbero dunque dovuto rifrangersi nello sguardo sul mondo di Davide adolescente, a significare ulteriormente la distanza tra le illusioni dell'adolescenza e il loro definitivo decadere a cospetto dell'incontro con la morte che sancisce l'ingresso nell'età adulta.

Elsa Morante, per trascrivere i componimenti poetici che attribuisce a Davide, non parte dall'ultima rielaborazione testuale di queste pagine di *Senza i conforti della religione*, recuperando invece un nucleo di carte che costituiscono un'elaborazione intermedia del testo; tali carte, successivamente scartate, sono segnate a margine con pennarello rosso, come accennato, proprio in corrispondenza di alcuni passaggi poi ripresi nella trascrizione in pulito che ritroviamo in *ScartiA*, e che costituisce il quadernetto di poesie attribuite a Davide adolescente.

Vediamo, solo a titolo di esempio, il rapporto diretto tra una porzione di testo che in *SCR1*, c. 172r è segnata a margine con tratti verticali in pennarello rosso e con un asterisco, e un passaggio di *ScartiA*, c. 184r:

²⁰⁸ «15» è variante alternativa soprascritta.

²⁰⁹ *QuadXV*, c. 69v.

²¹⁰ *ScartiA*, cc. 182r-198v, cfr. *infra* Appendice 3 (*Le poesie di Davide Segre*).

²¹¹ *ScartiA*, c. 192r.

²¹² *SCR1*, cc. 42.1-5, 154r-161r, 162v-165r e 171r-174r.

SCR1, c. 172r*ScartiA*, c. 184r

La precoce puttanella da marciapiede,
fissa alla vetrina della povera gioielleria,
non è altra che la santa monacella novizia,
in estasi davanti alle luminarie dell'altare.
Nell'oste Attilio (obeso, peloso e sporco)
chino a versare una cartata d'ossi davanti
a un vecchio cagnaccio [randagio] di
strada, si riconosce la fanciulla Cordelia,
in atto di consolare il re Lear...

La precoce puttanella da marciapiede
fissa alla vetrina della povera gioielleria
non è altro che la in estasi
davanti alle luminarie dell'altare.
Nell'oste Attilio (obeso peloso e sporco)
chino a versare una cartata d'ossi
davanti a un povero cagnaccio randagio
si riconosce la fanciulla Cordelia
in atto di consolare re Lear.

Non è da escludere che questa appendice poetica, poi attribuita a Davide e infine scartata, facesse parte di *Senza i conforti della religione* prima che il progetto narrativo virasse in direzione di quello che sarà *La Storia*.²¹³ L'appunto «con questi puntini ha termine il manoscritto di Davide»²¹⁴ è vergato, infatti, con altra penna (la stessa con cui si deposita, in *QuadXV*, il promemoria in merito all'eventualità di aggiungere l'Appendice). Nella scena del delirio di Davide, inoltre, l'autrice si ripropone di «cfr. vecchio testo e appunti su Dio e farne uso qui e anche altrove».²¹⁵ È verosimile che con «vecchio testo» facesse riferimento ai manoscritti di *Senza i conforti della religione*, nei quali, come abbiamo già avuto modo di osservare, le riflessioni su temi religiosi sono centrali.²¹⁶ Non è dunque da escludere che Elsa Morante abbia pensato di inserire questa appendice poetica proprio in seguito a una rilettura di *SCR1*, al cui *corpus* dovevano essere accluse le carte contenenti le poesie poi attribuite a Davide.

Davide Segre è l'evoluzione degli aspetti *saturnini* di Giuseppe che Elsa Morante elimina per distillare la luminosità di Ueseppe e, come Giuseppe, Davide ripensa alla propria adolescenza come un periodo felice: «Io, la felicità l'ho sempre amata!» confessò, «certi giorni, da ragazzo, ne ero invaso a un punto tale, che mi mettevo a correre a braccia aperte, con la voglia di urlare: "è troppa è troppa! Non posso tenermela tutta per me. Devo darla a qualcun altro"».²¹⁷ La sua involuzione cupa avviene in modo violento e brutale, e coincide – come per Giuseppe – con l'incontro con la morte. Al suo arrivo a Pietralata la voce narrante, confrontando la sua figura con la fotografia della carta d'identità, esplicita che «il giovane che presentemente

²¹³ Cfr. *supra* § II.3 (*Una stazione anfibia*: Tutto uno scherzo).

²¹⁴ *ScartiA*, c. 192r.

²¹⁵ *QuadXV*, c. 64v.

²¹⁶ Cfr. *supra* § II.1 (*Un'idea di Senza i conforti della religione*).

²¹⁷ *La Storia*, pp. 520-521.

dormiva nel saccone era tuttora riconoscibile, sebbene adesso, al confronto, apparisse sfigurato».²¹⁸ Questo cambiamento radicale, legato allo scontro con l'Irrealtà della Storia, comporta in modo brutale e improvviso la fine dell'ingenuità adolescenziale:

Ma il cambiamento più sconcio era nell'espressione che, sul ritratto, perfino da quella fototessera, stupiva per la sua ingenuità. Era seria, fino alla malinconia; ma quella serietà somigliava alla solitudine sognante di un bambino. Adesso invece la sua fisionomia era segnata da qualcosa di corrotto, che ne pervertiva i lineamenti dall'interno. E questi segni, ancora intrisi di uno stupore terribile, parevano prodotti non da una maturazione graduale; ma da una violenza fulminea, simile a uno stupro.²¹⁹

Un cambiamento «sconcio», legato a una «violenza fulminea» che «pervertiva» i suoi lineamenti. Della vita di Davide prima della guerra non ci vengono fornite molte informazioni nel romanzo, ma le poesie che Elsa Morante intendeva inserire in Appendice ci rendono un'immagine di Davide adolescente che giustifica lo «stupore terribile» che fa crollare la sua visione del mondo.

Il fascicolo con i componimenti di Davide adolescente riporta due poesie: la prima è intitolata *Primavera (il Paradiso)*, la seconda *Dio (la Poesia)*.²²⁰ Già i titoli ci segnalano il tenore filosofico di questi versi: si tratta di poesie molto dense a livello concettuale e tematico, in linea con i componimenti che Davide recita a Useppe nel suo terraneo. In questo caso, tuttavia, l'argomento non è né politico né amoroso e recupera, invece, le riflessioni di Giuseppe di *Senza i conforti della religione* nella radura d'alberi.

L'analisi di questi versi è uno strumento utile per la lettura del romanzo: in primo luogo essi ci forniscono un'immagine di rimando che permette di mettere in luce in modo più preciso il personaggio di Davide Segre, in particolare nel suo rapporto con l'altro poeta della *Storia*, Useppe; in secondo luogo questa appendice inedita ci fornisce elementi preziosi per riflettere su ruolo della Poesia per Elsa Morante, declinando, come vedremo, il complesso tema del rapporto con il numinoso.

Il mancato inserimento di queste carte, infine, riflette un diverso progetto comunicativo, una lettura di Davide Segre che si inserisce, in modo sistemico, nel percorso di ripensamento di questo personaggio che abbiamo trattato nei capitoli precedenti, oltre a segnare l'ultimo atto del lungo e travagliato processo di superamento di *Senza i conforti della religione*.

²¹⁸ Ivi, pp. 198-199.

²¹⁹ Ivi, p. 199.

²²⁰ Cfr. *infra* Appendice 3 (*Le poesie di Davide Segre*).

a) *Primavera (il Paradiso)*. Nella prima poesia, *Primavera*,²²¹ la constatazione del rinnovarsi del mondo con la stagione primaverile suggerisce all'io poetante il senso della presenza divina: «tutte le cose che rinascono intorno a me / come opere appena lavorate / sembrano ancora quasi umide / della mano ispirata del loro autore: / e costui senza dubbio è Dio». ²²² Lo sguardo del poeta si concentra su aspetti minimi, riconoscendo nelle piccolezze la grandezza di Dio «come alla prova d'uno specchio incantato». La presenza della scintilla divina in ciascun essere del creato nega l'esistenza della bellezza e della bruttezza, categorie estetiche prive di valore nel momento in cui la realtà è osservata con uno sguardo etico: «Inaspettatamente anche gli oggetti e le persone / che per solito mi offendevano con la loro bruttezza / sembrano confidarmi / questa loro graziosa dignità essenziale». ²²³

Elsa Morante torna su uno dei concetti cardine del *Mondo salvato dai ragazzini*, laddove afferma che gli F.P. «pure quando siano volgarmente intesi brutti, / in REALTÀ sono belli; ma la REALTÀ / è di rado visibile alla gente...». ²²⁴ I paradigmi estetici (legati cioè alla forma esteriore) sono soppiantati da uno sguardo *morale* rivolto non alla forma superficiale di un essere, bensì alla sostanza del mondo ²²⁵.

Il sentimento della presenza divina nella natura è alla base di una trasfigurazione della percezione che svela a Davide la Realtà (attribuendo al termine la sfumatura di significato prettamente morantiana), ²²⁶ in cui miti e leggende rivivono negli umili incontri di ragazzini, cani randagi, osti e prostitute:

²²¹ Nel suo terraneo Davide reciterà a Ueseppe parte di una sua poesia, intitolata *Primavera (La Storia, p. 525)*, ma non vi sono tangenze tra i versi recitati a Ueseppe (di tema amoroso) e quelli del componimento pensato per l'appendice del romanzo.

²²² *ScartiA*, c. 183r.

²²³ *Ibid.*

²²⁴ *Il mondo salvato*, p. 119.

²²⁵ Tale percezione, data epifanicamente a Davide con la nuova stagione, costituisce invece un terreno comune tra Ueseppe e Bella: la *pastora*, infatti, si dilunga in una celebrazione delle *infinite* bellezze (e, in quanto infinite, *incomparabili*) di Nino, Davide e Ida. Terminato il colloquio con Bella: «Ueseppe rise soddisfatto, perché invero su questo argomento delle bellezze l'accordo fra la pastora e lui era completo. Giganti o nani, straccioni o pañi, decrepitudine o gioventù, per lui non faceva differenza. E né gli storti, né i gobbi, né i panzoni, né le scòrfane, per lui non erano meno carini di Settebellezze, solo che fossero tutti amici pari e sorridero» (*La Storia*, p. 557). Non è casuale l'accordo assoluto tra Bella e Ueseppe sul tema della bellezza e sulla percezione della numinosità del reale: per una lettura di infanzia, animalità e poesia come una via di accesso al Sacro (inteso in senso filosofico e creaturale) cfr. Martínez Garrido, *Bestiario, allegoria e parola*.

²²⁶ Cfr. *Pro o contro la bomba atomica*, ma anche la dichiarazione rilasciata a Elio Filippo Accrocca: «Naturalmente, bisogna intendersi sul significato della parola *realtà*, che va compreso in tutta la sua pienezza e la sua ricchezza. Certuni, ingannati dalla loro vista corta,

è l'insopprimibile vocazione della Morante ad abolire la distanza che normalmente separa la dimensione del sublime (e del sacro) dalla sfera infima, terrena, patria comune degli animali e degli uomini [...] che la spinge a conferire all'animale e al bruto tratti spiccatamente angelici, o a cogliere nella persona umana – come in certe similitudini visionarie del *Cantico dei Cantici* – i segni di una sconcertante affinità con l'animale.²²⁷

Si ha, in un certo senso, la messa in scena della funzione poetica intesa da Elsa Morante, dove la Realtà indagata dal poeta è, sebbene in forma di favole o metafore, miti o leggende, la Verità del mondo, e l'arte diviene una forma di religione (scevra, tuttavia, da tentazioni estetizzanti). In un'ottica rovesciata, il poeta non costruisce un'immagine alternativa partendo dal dato concreto bensì, al contrario, la percezione ottica e visiva del mondo è una falsificazione, che il Poeta può scrostare per sondarne l'intima essenza, dando alla poesia una valenza conoscitiva. Riferendo questi concetti alle posizioni di Schopenhauer, è possibile intuire il gesto narrativo alla base della *Storia*, nel ribaltamento di prospettive tra la materia dello storico e la materia del poeta, significato in Elsa Morante dalla dialettica tra narrazione e cronistorie:

Ma la storia sta alla poesia come il ritratto sta al quadro storico: quello rende il vero nel particolare, questo il vero in generale: quello rende la verità del fenomeno, e col fenomeno documenta la verità; questo rende la verità dell'idea, che non si trova in nessun fenomeno singolo ma da tutti parla. Il poeta rappresenta con opportuna scelta e intenzione significanti caratteri in significanti situazioni: lo storico prende queste e quelli come vengono.²²⁸

La dialettica tra Realtà e Irrealtà (riconducibile, estremizzando la prospettiva, al rapporto tra Idea e fenomeno), è tematizzata insistentemente nella produzione morantiana. Nella *Storia* ne abbiamo rappresentazione in uno dei sogni di Useppe, a seguito di un attacco epilettico nella “tenda d'alberi”. Nel sogno un paesaggio tetto, massacrato da una bufera, si rispecchia in un lago, ma mentre gli alberi sono sferzati dal vento, spogli e scuri, la loro immagine riflessa nell'acqua li mostra frondosi e sereni, a formare un giardino sospeso. Nella dimensione onirica viene tematizzata l'inversione tra realtà e apparenza, dal momento che «né si dava alcun dubbio che il lago era vero e autentico; mentre il panorama soprastante era un trucco, qualcosa come le ombre cinesi su un telone. Ciò nel sogno era ovvio, anzi,

che mostra loro soltanto la grezza e sommaria apparenza delle cose, pretendono di ridurre a questa la *realtà*» (Accrocca, *A colloquio con Elsa Morante*, p. 6).

²²⁷ Bisagno, *La ricerca del giardino*, p. 51.

²²⁸ Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, § 51, p. 274.

nell'insieme, buffo». ²²⁹ La capacità di Usepe di cogliere l'aspetto numinoso del reale, la sua innata «felicità di... di... di tutto» ²³⁰ appartiene all'allegria spontanea e naturale di chi, a pochi mesi «arrivò a riconoscere una *ttella* in uno sputo». ²³¹

Nel manoscritto di Davide l'io poetante, non a caso autoproclamatosi «un trovatore in incognito» riconosce «una parentela sterminata» ²³² che annulla la concezione dello spazio e del tempo. Un'analogia si ha, nuovamente, con Bella che «possedeva una specie di memoria matta, errante e millenaria, che d'un tratto le faceva fiutare in un fiume l'Oceano Indiano, e la maremma in una pozzanghera di pioggia. Era capace di riannusare un carro tartaro in una bicicletta e una nave fenicia in un tranvai». ²³³

Le posizioni di Elsa Morante sulla Realtà e l'Irrealtà, e sulla labilità delle categorie di spazio e tempo, sono assimilabili alla filosofia di Schopenhauer, per il quale «tutta la realtà, nelle sue dimensioni spazio-temporali, è soltanto una mera "apparenza", un susseguirsi di "rappresentazioni", i cui unici nessi sono costituiti dai principi determinanti della costituzione psichica del soggetto: il tempo, lo spazio, la causalità». ²³⁴ All'uomo non è dato, se non epifanicamente, di uscire dalla gabbia spazio-temporale che per natura è portato a costruirsi («io sono condannata al tempo e ai luoghi», lamenta Elsa Morante in *Addio*). Dai romanzi morantiani, e dalla *Storia* in particolare, emerge tuttavia che la possibilità di squarciare il velo di Maya è data, invece, agli animali (abbiamo visto il caso di Bella) e a chi è loro prossimo: Usepe bambino, e Davide adolescente.

Le modalità di superamento del mondo come *rappresentazione* si attuano nell'Arte e, segnatamente, nella Poesia. Il valore etico della letteratura come forma di avvicinamento alla Verità è una delle caratteristiche principali della scrittura morantiana: ²³⁵ questo concetto mistico e conoscitivo della poesia è centrale nelle poesie attribuite a Davide adolescente. Leggiamo infatti che «Il tema delle poesie è sempre Dio invero / l'unico vero tema dei poeti (anche atei) / è sempre Dio». ²³⁶ Questi versi aiutano a definire le complesse coordinate della religiosità morantiana.

²²⁹ *La Storia*, p. 553.

²³⁰ *Ivi*, p. 520.

²³¹ *Ivi*, p. 120.

²³² *ScartiA*, c. 183r.

²³³ *La Storia*, p. 508.

²³⁴ Vasoli, *Introduzione (Schopenhauer)*, p. XXIX.

²³⁵ «Al romanziere (come a ogni altro artista) non basta l'esperienza contingente della propria avventura. La sua esplorazione deve tramutarsi in un valore per il mondo: la realtà corruttibile dev'essere tramutata, da lui, in una verità poetica incorruttibile. Questa è l'unica ragione dell'arte» (*Sul romanzo, ora in Pro o contro la bomba atomica*, pp. 41-74: p. 50).

²³⁶ *ScartiA*, c. 185r.

Se è certo che da giovane l'autrice fu fervente cattolica, la sua maturazione personale e filosofica giunge a una forma di sincretismo non riconducibile a nessuna forma di religione *tout court*. Quando parla del divino, Elsa Morante allude sempre all'arte: «Se la religione non è più conforto, come il titolo del libro mai finito sembra annunciare, *Senza i conforti della religione*, può la poesia consolare senza peraltro divenire una nuova religione?».²³⁷ I concetti di “Dio”, “religione” e “sacro” rimandano alla raffigurazione e ricerca di un *quid* numinoso non riconducibile né a forme istituzionalizzate di sacralità, né tantomeno a un ateismo intellettualistico e razionale, quanto piuttosto a una religiosità laica spesso identificata nell'arte. Come dichiarato nell'intervista ad Andrea Barbato:

Mi sembra uno dei problemi più importanti d'oggi [...] il difetto di senso religioso. Senza religione non si può vivere. Una religione qualsiasi, non quella dei preti o dei democristiani che hanno proibito i miei libri con quattro crocette. [...] Parlo di quella religione che è l'altruismo, il lavorare anche per gli altri. L'arte, per esempio, nasce da questo desiderio di spendersi, è una forma di religione.²³⁸

La Storia in particolare, con l'esplicito riferimento al periodo bellico, si inserisce nell'ambito di un rinnovato interesse per temi religiosi posto in modo drammatico dalle vicende della Seconda Guerra Mondiale, riaprendo nodi e questioni della teodicea di fronte all'abominio dello sterminio degli ebrei. Nella *Storia* il rapporto con il divino si realizza in particolare nel personaggio di Useppe e nelle parole di Davide, non senza apparenti contraddizioni.²³⁹

L'appendice poetica di Davide, dopo aver individuato in Dio l'oggetto della Poesia, insiste sulla scintilla divina presente in ogni essere (la quale «s'indovina, quasi un seme, nel centro di tutte le cose») e sulla inconoscibilità del divino: «è impossibile a spiegarsi, nemmeno dai più bravi poeti».²⁴⁰ Non solo, dunque, la razionalità non può giungere alla comprensione del mondo, ma gli stessi poeti possono solo *intuirne* l'ontologia, senza tuttavia poterla razionalizzare. L'unica forma di comunicazione atta a suggerire la traccia della loro intuizione è la finzione letteraria, l'invenzione di miti e poesie. La via insieme conoscitiva e comunicativa messa in opera dai poeti consiste nella messa in luce della parentela «che unisce tutte le

²³⁷ Setti, *Morante poeta del romanzo*, p. 185.

²³⁸ Barbato, *La mancanza di religione*, p. 11.

²³⁹ Molto polemico Pier Paolo Pasolini, che parla di un *pastiche* ideologico privo di fondamenti: «La filosofia è quella di Spinoza, quella del Vangelo letto da San Paolo e quella della grande cultura induistica; la politica è quella ideologizzata dagli anarchici. Tale sincretismo non coincide però con nessuna ideologia storica» (Pasolini, *Un'idea troppo fragile*, p. 76).

²⁴⁰ *ScartiA*, c. 185r.

cose e le persone» con il divino: «per tale motivo ai poeti piace / di scoprire la somiglianza fra le cose più diverse / inventando nelle poesie tanti paragoni fantastici».²⁴¹

Nel romanzo *La Storia* questo tema viene affrontato dallo stesso Davide nel suo terraneo; in risposta alle poesie che Usepe gli recita, Davide riconosce che le poesie del piccolo «parlano tutte di DIO!».²⁴² Le micro-poesie di Usepe mettono in pratica la ricerca della «somiglianza fra tutte le cose» creando dei paragoni che avvicinano realtà diverse tra loro. Le poesie di Usepe (che sono esse stesse prelevate da *Senza i conforti della religione*) vengono inserite dal commento di Davide in un percorso filosofico di esplicita matrice Spinoziana:

«Tutte le tue poesie», disse pensieroso, ragionando, «sono centrate su un COME... E questi COME, uniti in un coro, vogliono dire: DIO! L'unico Dio reale si riconosce attraverso le somiglianze di tutte le cose. Dovunque si guardi, si scopre un'unica impronta comune. E così, di somiglianza in somiglianza, lungo la scalinata si risale a uno solo. Per una mente religiosa, l'universo rappresenta un processo dove, di testimonianza in testimonianza, tutte concordi, si arriva al punto della verità... E i testimoni più certi, si capisce, non sono i chierici, ma gli atei. Né con le istituzioni, né con la metafisica, non si testimonia. Dio, ossia la natura... Per una mente religiosa», concluse, con gravità, «non c'è oggetto, foss'anche un verme o una paglia, che non renda l'identica testimonianza di DIO!».²⁴³

Davide torna su questo tema anche nel dialogo all'osteria, come abbiamo visto parlando della *Coscienza totale*: il concetto secondo cui «l'esistenza è una, la stessa, in tutte le cose viventi»,²⁴⁴ presente nelle poesie attribuite alla sua adolescenza, trova una esplicita resa poetica nei *come*, che costituiscono intuitivamente l'approccio di Usepe alla realtà.²⁴⁵ Tale tema, già biblico e centrale nel francescanesimo, presente in tutta la linea platonica della filosofia occidentale nonché in diverse religioni orientali, costituisce uno degli aspetti centrali per la lettura del personaggio di Usepe. L'interesse di Elsa Morante per l'individuazione della numinosità, della traccia divina, anche nelle realtà più umili trova rispecchiamento nella filosofia di Spinoza, il riferimento al quale è esplicito nel passaggio sopracitato.

²⁴¹ Ivi, c. 186r.

²⁴² *La Storia*, p. 523.

²⁴³ Ivi, pp. 523-524.

²⁴⁴ Ivi, p. 571.

²⁴⁵ Si osservi nuovamente come Usepe non abbia bisogno di darsi spiegazioni razionali di queste posizioni filosofiche sulle quali invece Davide insiste sempre in forma di ragionamento ed elucubrazione, persino nelle poesie adolescenziali. La polarità istinto/ragionamento è una delle trame fondamentali dell'antifrasa tra la coppia Usepe/Davide.

Il dialogo tra Elsa Morante e Spinoza²⁴⁶ è dichiarato dalla presenza del filosofo nella croce degli F.P. nel *Mondo salvato*.²⁴⁷ Giorgio Agamben segnala che nell'esemplare dell'*Etica* che fu di Elsa Morante l'autrice segna a margine un corollario della prop. XXV, che recita: «le cose particolari non sono altro che affezioni degli attributi di Dio». ²⁴⁸ Il *tesoro nascosto* è così la luce – o memoria – divina celata anche negli esseri più umili. ²⁴⁹ L'insieme di suggestioni che da Platone, ricombinandosi con le fonti scritturali, emerge poi in Spinoza, viene raccolto anche da Simone Weil: la molteplicità di autori che informano la lettura del mondo morantiano si ricombina in questi componimenti attribuiti a Davide adolescente.

Il mistero di Dio, in queste poesie, rimane in ogni caso insondabile al Poeta: «esso viene conosciuto solo dai morti», e coincide con il Paradiso dove si attua il *tutti-uno* vagheggiato da Davide nella scena dell'osteria. Analogamente a quanto affermato a Testaccio, nelle poesie scrive che «là è finita la morte». ²⁵⁰

L'assenza di separazioni («tutte le differenze [...] sono finite»), il venir meno delle leggi temporali («là il tempo è finito») e l'assenza di vincoli spaziali («non c'è distanza») apre alla simultaneità dell'infinito, alla totalità della coscienza, appunto. La possibilità della felicità del Paradiso è possibile solo nella morte proprio perché «il corpo non serve più», quel corpo che, stando a Schopenhauer, è alla base delle nostre *rappresentazioni*:

La Volontà, considerata come tale separatamente dal suo fenomeno, è «una» e identica, non conosce il «principium individuationis», ignora il numero e la distinzione. Soltanto le «nostre» forme rappresentative dello spazio e del tempo costituiscono la condizione necessaria della pluralità dei fenomeni, coi loro diversi gradi, e, dunque, del «numero» degli individui di ogni forma e genere e sei singoli modi in cui si estrinseca la forza fatale della vita. ²⁵¹

L'ultima parte della poesia di Davide affronta un tema molto complesso, che si ricollega alla visione del mondo proposta dalla *Storia* e che è mutuata da *Senza*

²⁴⁶ «Severa e poeticamente dirompente l'ontologia di E.M. è tutta qua: l'uomo è (spinozianamente, questo va detto) unità sostanziale di corpo, memoria e coscienza» (Bardini, *Morante Elsa. Italiana*, p. 632).

²⁴⁷ *Il mondo salvato*, p. 122.

²⁴⁸ Agamben, *La festa del tesoro nascosto*, p. 138.

²⁴⁹ Il concetto viene filtrato, in Elsa Morante, anche da analoghe riflessioni di Simone Weil: relativamente alla «incarnazione di Cristo nei *corpora vilia* [...] i luoghi weiliani [...] sono innumerevoli» (D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*, p. 88).

²⁵⁰ *ScartiA*, c. 187r.

²⁵¹ Vasoli, *Introduzione (Schopenhauer)*, p. xxxv.

i conforti della religione. Leggiamo, infatti, che «l'inferno è un'ipotesi ridicola» e che «i morti, tutti, senza distinzione / vanno in Paradiso».²⁵² I temi della *colpa* e della *morte* si allacciano al mito dell'Eden, molto produttivo in Elsa Morante. Come nel mito l'istituzione della morte è la conseguenza diretta dell'aver mangiato dell'albero della conoscenza,²⁵³ così nella concezione morantiana l'incontro con la morte segna un momento di svolta: tra le pagine di *Senza i conforti della religione*, Giuseppe individua un punto di non ritorno nella consapevolezza della perdita del proprio cane Fritz:²⁵⁴

Quasi che la ricomparsa del mio canuccio vivo e scodinzolante dovesse bastare a restituirmi, intatta, la mia ignoranza di prima, invece nella mancanza di lui io fossi ormai inchiodato a questa conoscenza definitiva che per me cominciava là in quel punto: perché prima di allora, in vita mia, io non avevo mai visto i morti.²⁵⁵

Il contatto con la morte, dunque, sradica la «ignoranza di prima» inchiodando l'essere umano ad una «conoscenza definitiva», proprio come in Davide la guerra sradica l'*ingenuità di prima*.

La condanna della coscienza come portato diretto della consapevolezza della morte²⁵⁶ è segnalata anche in un'altra carta di *Senza i conforti della religione*: Elsa Morante annota che:

[nella sostanza del libro, si dovrà capire che in realtà durante la guerra io avevo visto i morti anche se li avevo dimenticati, e avevo imparato, guardandoli, che tutti gli uomini sono innocenti.]

C'era una specie di disincanto, acerbo, in fondo a me stesso, il quale m'avvertiva che la mia antipatia era un delirio. Che nessuno, in realtà, può farsi odiare; che ogni bruttezza è un'illusione; e che non esiste mai nessuna colpa. [colpa in nessuno].²⁵⁷

²⁵² *ScartiA*, c. 187r.

²⁵³ «ma dell'albero della conoscenza del bene e del male non devi mangiare, perché nel giorno in cui tu ne mangerai, certamente dovrai morire» (*Gen.* 2, 17).

²⁵⁴ Cfr. *supra* § II.1.2 (*I personaggi*).

²⁵⁵ *SCR1*, cc. 10r-11r.

²⁵⁶ «Ogni uomo è il "punto amaro" del dolore, della separatezza e della morte; e il suo destino è quello di prendere coscienza di ciò attraverso la via della conoscenza; ma più la coscienza è rafforzata dalla conoscenza e più la sofferenza ne risulta amplificata» (Bardini, *Morante Elsa. Italiana*, p. 636). Tali parole, con le quali Marco Bardini commenta Il mondo salvato dai ragazzini, descrivono perfettamente il percorso di Davide.

²⁵⁷ *SCR1*, c. 42v.

Tale indicazione di lettura nella *Storia* viene confusamente esposta da Davide, il quale dopo aver affermato che «dentro a ciascuno di noi c'è un Cristo»²⁵⁸ sostiene che nel *mucchio* dei morti gli uomini sono «tutti uguali, tutti cristi nudi, senza né differenza... e né colpa, come quando si nasce...».²⁵⁹ La sospensione di qualunque legge o valore terrestre non è più contemplata da Davide adulto, mentre è presente come un'ovvietà nel pensiero di Usepe: infatti «ma l'inferno, mica ci sta!»²⁶⁰ è il suo commento all'aneddoto dell'SS portato al patibolo, che rinuncia alla salvazione possibile.

Alcuni appunti che anticipano lo scambio di battute tra Davide e Usepe nel terraneo ci testimoniano che Davide avrebbe dovuto recitare a Usepe proprio le poesie che avrebbero costituito l'appendice al romanzo, e che il riferimento all'inferno avrebbe dovuto configurarsi per Davide in modo più doloroso:

Dice che lui pure ha fatto delle poesie. Gli recita la prima (su Dio). Usepe dice: «Ancora!». Carlo gli recita la seconda (sul Paradiso). Carlo: «Invece io sono dannato e vado all'inferno.» Usepe: «Ma l'inferno mica ci sta.» Carlo «Non ci sta?» Usepe fa con la testa il gesto di negazione dei Siciliani, che Nino aveva imparato da suo padre e lui da Nino. Carlo: «E allora dove vanno i dannati?» o sim. Carlo «E i vivi dove stanno? Usepe «Stanno qua!» Carlo «Invece i dannati stanno nell'inferno da vivi e da morti. E io sono dannato».²⁶¹

Si noti che Usepe non arriva a comprendere fino in fondo il concetto della morte, pur intuendo l'esistenza di qualcosa di misterioso e tragico. Alla visione del vitello mandato al macello «una specie di tristezza o di sospetto lo attraversò»,²⁶² mentre l'incontro con i treni piombati diretti ai campi di concentramento gli

²⁵⁸ *La Storia*, p. 591. Ma, poco prima, aveva affermato pure che tutti quanti «ci portiamo dentro nascosto un SS! e un borghese! e un capitalista! e forse anche un monsignore! e... e... un Generalissimo addobbato di frange e patacche come Martedì grasso!» (ivi, p. 588). Si tratta di quella «duplicità senza soluzione: dove l'amore e l'odio, la ripulsa e la voglia, la colpa e l'innocenza, si intrecciano in nodi tali, che ogni giudizio sul prossimo si riduce, in realtà, a una presunzione o a un arbitrio» (*Una duplicità senza soluzione*, p. 126). Tale inscindibile nodo di colpe e innocenze in Davide comporta l'oscillamento tra assoluzione e condanna di sé e degli altri, producendo l'insanabile sdoppiamento della sua coscienza e minandone l'integrità.

²⁵⁹ *La Storia*, p. 593. L'affermazione dell'impossibilità di giudizio morale conferma, rovesciandolo, il pensiero di Simone Weil secondo cui tutte le colpe sono uguali: «Ne pas juger. Toutes les fautes sont égales. Il n'y a qu'une faute: ne pas avoir la capacité de se nourrir de lumière» (Weil, *La pesanteur et la grâce*, p. 44).

²⁶⁰ *La Storia*, p. 605.

²⁶¹ *ScartiA*, c. 180r.

²⁶² *La Storia*, p. 125.

procura «uno stupore attonito. Ma era uno stupore che non domandava nessuna spiegazione»;²⁶³ infine, di fronte alle immagini della guerra «pareva interrogasse un enigma, di natura ambigua e deforme, eppure oscuramente familiare».²⁶⁴

Per vie diverse, anche Davide prova a negare l'idea della morte, ma la sua razionalità gli impedisce di accogliere questo pensiero:

l'esistenza è una, la stessa, in tutte le cose viventi. E il giorno che la coscienza lo sa, che cosa rimane, allora, della morte? Nel tutti-uno la morte non è niente: forse che la luce soffre se tu, o io, chiudiamo le palpebre?! Unità della coscienza: questa è la vittoria della rivoluzione sulla morte, la fine della Storia, e la nascita di Dio!²⁶⁵

La rivoluzione consisterebbe, dunque, nella negazione della propria esistenza individuale in nome dell'unità e uguaglianza. Ma, ci avvisa Edipo nella *Serata a Colono*, «la mente, stretta nella sua frammentaria misura lineare, / si fabbrica le sue geografie e le sue storie»;²⁶⁶ «con l'insorgere della coscienza l'uomo sente crescere in sé il dramma della separazione, perché è di tale dramma che la coscienza si nutre».²⁶⁷ Nella separazione razionale consiste la condanna dell'uomo: il riposo può trovarsi solo nell'unità della coscienza.

Il tema è presente nella poesia *La coscienza totale*, che Davide rende in prosa agli avventori dell'osteria, e dove ribadisce il concetto secondo cui l'unità della coscienza, negando ogni separazione, restituisce:

l'integrità del reale, o in una parola, *la realtà*. [...] Nella realtà, la morte non è che un altro movimento della vita. Integra, la realtà è l'integrità stessa: nel suo movimento multiforme e cangiante, inesauribile – che non si potrà mai finire di esplorarla – la realtà è una, sempre una.²⁶⁸

La negazione dell'inferno, dicevamo, si ricollega anche alla posizione ideologica della *Storia* in sé. È stato osservato come non esistano veri antagonisti nel romanzo: questo generalizzato *perdono* dei vari personaggi (al punto che perfino Hitler è presentato come «sventurato») si ricollega al tema dell'assenza di colpa, anticipato da Elsa Morante già nel *Diario di Sils Maria*:

²⁶³ Ivi, p. 247.

²⁶⁴ Ivi, p. 370.

²⁶⁵ Ivi, p. 571.

²⁶⁶ *Il mondo salvato*, p. 58.

²⁶⁷ Bardini, *Morante Elsa. Italiana*, p. 632.

²⁶⁸ *Pro o contro la bomba atomica*, p. 102.

Nessuno conosce veramente un altro, se non lo ama. Ciascuno *di tutti gli altri*, è conosciuto solo da chi lo ama. E ciascuno di tutti gli uomini e le donne, *ciascuno* è straordinario, è un universo favoloso, è, in fondo, senza colpa, innocente. Ma solo chi ama lo sa.

Soltanto Cristo fu abbastanza ricco per amarli tutti, e conoscere l'universo straordinario e favoloso, e *la non incriminabilità* (Dio che parola allampanata e curialesca) di ciascuno.²⁶⁹

b) Dio (la Poesia). Nella seconda poesia, *Dio (La poesia)*, il tema fondamentale è quello della futilità di metri di giudizio o paragone umani, e l'idea della Poesia come strumento di avvicinamento alla confidenza divina, presente in ogni fenomeno, ma inaccessibile nella sua effettiva ontologia.

Nell'affermazione secondo cui «se ci si vergogna di lui nel mondo / non è per viltà ma per pudore e rispetto / come non si confida il primo amore agli estranei»²⁷⁰ troviamo un'indicazione di lettura preziosa per l'interpretazione del personaggio di Davide. Il termine *pudore*, utilizzato in un unico caso per parlare di Ida,²⁷¹ in tutto il corso del romanzo è un attributo precipuo di Davide, e sempre in termini contraddittori: a Pietralata risponde a Nino «con un pudore aggressivo»;²⁷² nel capannone della fabbrica è frenato dal comunicare la sua IDEA perché «Un sentimento, cupo, di pudore fraterno, e anche di etica amara»²⁷³ gliene nega il diritto; nel suo terraneo, con Usepe, è preso da «un buffo sentimento di pudore»;²⁷⁴ e, ricordando sua sorella, assume il «tono di certi fratelli che, per pudore, fanno mostra di canzonare». Di fatto «il suo sentimento più fondo verso gli altri è stata sempre la pietà (era essa invero a renderlo, per pudore, così scontroso)». Si tratta, anche in questo caso, di un'eredità di Giuseppe di *Senza i conforti della religione*, anch'egli restio a confidare al fratello i propri slanci mistici e trattenuto da una confusa forma di pudore.

La percezione del mistero divino, significato dalle «cose terrestri», viene accettata nella consapevolezza che «le sue intenzioni rimangono necessariamente imperscrutabili»,²⁷⁷ come Santina accetta «senza nessun sospetto»²⁷⁸ ciò che accade.

²⁶⁹ *Cronologia*, p. LXIII.

²⁷⁰ *ScartiA*, c. 189r.

²⁷¹ «perfino del proprio corpo sentiva un pudore estremo» (*La Storia*, p. 36).

²⁷² *La Storia*, p. 220.

²⁷³ *Ivi*, p. 417.

²⁷⁴ *Ivi*, p. 520.

²⁷⁵ *Ivi*, p. 582.

²⁷⁶ *Ivi*, p. 616.

²⁷⁷ *ScartiA*, c. 189r.

²⁷⁸ *La Storia*, p. 359.

L'impossibilità di sondare le intime ragioni di Dio implica l'assurdità della preghiera intesa come richiesta. È uno dei filoni tematici di *Senza i conforti della religione*: ricordiamo che Giuseppe segnala la sua evoluzione nella percezione del divino proprio spiegando che: «IMPORTANTE – Ricordare, che, dopo la prima fanciullezza io non prego più Dio per chiedergli qualcosa (questioni personali o altro). Dio è grande astratto, non si occupa di certe cose. Solo verso la fine, puerilmente per salvare Alfio torno a pregarlo».²⁷⁹ Difatti, come leggiamo nelle poesie attribuite a Davide: «una fuga di tutti i pensieri verso il silenzio / questa è l'unica preghiera a lui».²⁸⁰ Un intreccio tra silenzio-poesia-preghiera che si ricollega alla consapevolezza di una presenza divina nelle cose (una sorta di immanentismo) che tuttavia porta a una posizione di umiltà e distanza o, meglio, di *pudore*.

Così come nella poesia precedente si affermava che anche i poeti che si proclamano *atei* parlano sempre di Dio, analogamente in questo contesto trova giustificazione l'apparente contraddizione di Davide che, pur definendosi ripetutamente ateo, nel dialogo all'osteria parla del Cristo e di Dio. Infatti:

non solo le nostre tragedie
sono delle puerilità per lui,
ma anche le nostre religioni
le quali, dandogli un nome, credono di affermare o negare lui
in questo nome.
L'affermazione di lui non è il suo nome (lui non ha nome).²⁸¹

All'osteria di Testaccio, dopo essersi proclamato ateo, Davide intavola una riflessione sul *Cristo*. Interrogato pigramente dagli astanti, chiarisce di non riferirsi ad alcuna religione istituzionale: «Il Cristo non è uno spettro; è l'unica sostanza reale in movimento»²⁸² e «DIO non è una parola! È LA parola!! [...] Il termine *cristo* [...] non è un nome o cognome personale».²⁸³ Non, dunque, la religione intesa in senso istituzionale, come insieme di riti e precetti, bensì una pulsione mistica alla percezione di una spiritualità intuibile, ma non spiegabile.

Il riferimento alla «profonda attenzione» che «come una grazia parlante» confida la «speranza della sua felicità»²⁸⁴ ci riconduce alla prefazione all'edizione americana, dove Elsa Morante invita insistentemente all'attenzione: «è la disattenzione che ci

²⁷⁹ *SCR4*, c. I.

²⁸⁰ *ScartiA*, c. 189r.

²⁸¹ *Ivi*, c. 190r.

²⁸² *La Storia*, p. 589.

²⁸³ *Ivi*, p. 590.

²⁸⁴ *ScartiA*, c. 190r.

rende ciechi».²⁸⁵ Chi sa guardare al mondo con *attenzione* può riconoscere il *tesoro nascosto* e capire che «alla fine, non esistono reprobî» e i termini di giudizio umani sono «formule false e disattente».²⁸⁶ In questi termini torna il tema del perdono e della colpa, di cui abbiamo parlato a proposito della poesia precedente: nella poesia «c'è solo profonda attenzione, senza nessun giudizio».²⁸⁷ Questa è *La Storia*, dove veri colpevoli non esistono: Davide è affetto dalla pestilenza borghese come Hitler e Mussolini sono «infetti» dal vizio della morte, e il soldato tedesco è un bambino innocente in cerca di una «tana». Guardando *con attenzione* i suoi personaggi, la voce narrante sonda l'umanità di ciascuno, corrotta a volte dall'irrealità della Storia.

Attraverso la poesia «che si rende sotto l'apparenza di una bellezza / però nella sua vera intenzione significa un altro valore»²⁸⁸ si passa dall'etica all'estetica. E nuovamente, nella prefazione all'edizione americana, l'autrice ammonisce che «anche la poesia può, a molti, servire da alibi. Come se la poesia dovesse accontentarsi della propria “bellezza”, fosse solo un arabesco elegante tracciato sulla carta».²⁸⁹

Nel componimento *Dio* la poesia è vista come forma di dialogo: «l'unico linguaggio possibile fra Dio e noi / è in quei mottetti misteriosi / che significano insieme domanda e risposta».²⁹⁰ E le modalità di questo dialogo, ossimoricamente identificato in un silenzio,²⁹¹ rispecchiano nuovamente le visioni di Usepe nella tenda d'alberi, la scoperta che il silenzio, in realtà, è parlante.

Per l'adolescente Davide:

Al contrario delle comuni chiacchiere terrestri
 questo dialogo non frastorna la mente dal silenzio di Dio
 ma anzi coi suoi modi musicali accenna di continuo
 ai movimenti inesprimibili
 di quella immensa Fuga senza voci.²⁹²

²⁸⁵ *Paratesti*, c. 52, cfr. *infra* § IV.3.3 (*La prefazione all'edizione americana*). Il tema dell'attenzione è consonante con il pensiero di Simone Weil: «L'attenzione – oltre che l'intelligenza – richiesta all'autore (ma sappiamo che per la Weil l'attenzione applicata, in particolare, alla contemplazione del bello è la condizione primaria della comprensione)» (Cazalé Bérard, *Donne tra memoria e scrittura*, p. 125).

²⁸⁶ *ScartiA*, c. 191r.

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ *Cronologia*, pp. LXXIV-LXXV.

²⁹⁰ *ScartiA*, c. 192r.

²⁹¹ Sul rapporto tra il divino e il silenzio, in forma di dialogo perduto, torna anche Manuele in *Aracoeli*, affermando che: «Si direbbe che gli umani rifiutano, oggi, il Dio che parlava il linguaggio del silenzio» (*Aracoeli*, p. 127).

²⁹² *ScartiA*, c. 192r.

La stessa percezione di una fuga di voci che compone il silenzio di Dio viene vissuta da Useppe. Il piccolo dapprima ascolta con Bella la canzoncina dell'uccellino «è uno scherzo / uno scherzo / tutto uno scherzo». Il motivetto allude al diverso rapporto tra realtà e apparenza, ai *trucchi* della percezione sensoriale, che negano la conoscenza reale del *tesoro nascosto* nel dato sensibile, e alla consapevolezza che la singola esistenza terrestre non è che un'inezia a fronte della grandezza del divino. La ripetizione (come un mantra) della melodia lascia il posto al silenzio che, in forma sinestetica, viene ascoltato dall'intero corpo di Useppe: «Il silenzio, finito l'intervallo della canzonetta, s'era ingrandito a una misura fantastica, tale che non solo gli orecchi, ma il corpo intero lo ascoltava».²⁹³

La sua consonanza con il mondo naturale, permette a Useppe di ricevere «come un fenomeno naturale, anche se mai prima scoperto fino ad oggi» una percezione che «avrebbe spaventato un uomo adulto, soggetto a un codice mentale della natura».²⁹⁴ L'allucinazione sensoriale di Useppe rappresenta quella «Fuga senza voci» di cui parla Davide nella propria poesia:

Il silenzio, in realtà, era parlante! anzi, era fatto di voci, le quali da principio arrivarono piuttosto confuse, mescolandosi col tremolio dei colori e delle ombre, fino a che poi la doppia sensazione diventò una sola: e allora s'intese che quelle luci tremanti, pure loro, in realtà, erano tutte voci del silenzio. Era proprio il silenzio, e non altro, che faceva tremare lo spazio, serpeggiando a radice più in fondo del centro infocato della terra, e montando in una tempesta enorme oltre il sereno. Il sereno restava sereno, anzi più abbagliante, e la tempesta era una moltitudine cantante una sola nota (o forse un solo accordo di tre note) uguale a un urlo! Però dentro ci si distinguevano chi sa come, una per una, tutte le voci e le frasi e i discorsi, a migliaia, e a migliaia di migliaia: e le canzonette, e i belati, e il mare, e le sirene d'allarme, e gli spari, e le tossi, e i motori, e i convogli per Auschwitz, e i grilli, e le bombe dirompenti, e il grugnito minimo dell'animaluccio senza coda... e «che me lo dà, un bacetto, a' Usè?...».²⁹⁵

Useppe rappresenta la capacità di percepire il reale senza bisogno di analizzarlo e scomporlo, ma nella sua ossimorica compresenza di bene e male («i convogli per Auschwitz» e la voce del fratello) e nell'annullamento, in forma di sinestesia, delle barriere sensoriali. Si noti come tale molteplicità sensoriale venga resa da Elsa Morante nella forma dell'enumerazione caotica, nel tentativo di mimarne la complessità, nello sforzo di superare l'ineffabilità dichiarata in una prima forma di

²⁹³ *La Storia*, p. 510.

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ *Ibid.*

questo passaggio, dove affermava: «la sensazione risulta, invero, indicibile, perché il linguaggio può dare una somma delle sensazioni, ma non la loro unità»,²⁹⁶ riconducibile alle riflessioni sulla compresenza inscindibile del molteplice nell'unità.

L'alterità di Usepe, ciò che lo rende «troppo carino per questo mondo»,²⁹⁷ come osserva Davide, è costituita dalla distanza dal pensiero analitico e razionale. Non è casuale che, nonostante le sue inequivocabili precocità, il piccolo sia refrattario all'inserimento nell'ambiente scolastico. Usepe è il doppio complementare di Nino, e il doppio rovesciato di Davide: se il *pischelletto* conosce senza sapere, Davide cerca di capire e spiegare; egli «conduce incessantemente e analiticamente una ricerca che, nonostante la sincerità del suo atto di volontà, resterà infruttuosa e inane, perché egli è ormai definitivamente escluso da una diretta e autentica appercezione del sacro».²⁹⁸ All'arrivo nello stanzone di Pietralata il suo delirio si manifesta in calcoli e numeri,²⁹⁹ nella scena dell'osteria la sua urgenza comunicativa si risolve in una gincana confusa e senza meta, nello sforzo vano di razionalizzare l'imponderabile, e la sua Ordalia è il delirio di chi vuole: «CAPIRE, invece! Bisogna CAPIRE! Il fine vitale dell'uomo è: capire».³⁰⁰ Dopo gli orrori degradanti della guerra ha dimenticato che, da adolescente, aveva avuto la consapevolezza che «Le proporzioni e dimensioni usuali / si denunciano fatue al pari di pregiudizi / e il tempo si scioglie d'ogni norma e misura».³⁰¹ A monte dell'allucinazione sensoriale di Usepe e della poesia di Davide v'è, nuovamente, un passo di *Senza i conforti della religione*, dove leggiamo:

E anche nella mia familiare stanzetta [campagna – villeggiatura] sul fiume tutte le mie conversazioni con Dio si trasponevano oramai naturalmente – per una specie di logica necessaria – nel gioco delle poesie! come se, di qua dal silenzio, l'unico linguaggio possibile fra lui [Dio] e me fosse in quei mottetti misteriosi, che significavano, insieme, domanda e risposta.³⁰²

Allora, ecco che ogni giorno là, dietro il mio riparo di canne, che frusciava appena, coi suoi nastri, nell'aria della corrente – io ero diventato il fantastico

²⁹⁶ *QuadXIII*, c. 41v.

²⁹⁷ *La Storia*, p. 599.

²⁹⁸ Bardini, *Morante e il cinema*, p. 248.

²⁹⁹ «Assorto in una cogitazione stramba, principiò a elaborare certi calcoli: addizioni, moltipliche, divisioni, che gli venivano alle labbra in un mormorio di spropositi, da parere una gag», calcoli continuamente intervallati dall'auto-ammonizione «Non pensare! Non pensare!» (*La Storia*, p. 200).

³⁰⁰ *Ivi*, p. 613.

³⁰¹ *ScartiA*, c. 192r.

³⁰² *SCR1*, c. 42.5.

orso millenario delle montagne orientali: per il quale erano trascorsi tre minuti nel tempo medesimo che, per gli altri terrestri, erano trascorsi trecento anni.³⁰³

Nella poesia di Davide sono riprese quasi testualmente le parole del protagonista di *Senza i conforti della religione*, per il quale norma e misura non hanno fondamento, come per il «fantastico orso millenario delle montagne orientali», ovvero il *Panda minore*. Nella *Storia* le vie d'accesso a una dimensione «dove le carte temporali non avevano più corso»³⁰⁴ sono nella follia alienata di Ida, nella malattia di Useppe o nei dolorosi paradisi artificiali di Davide. Il desiderio di una fuga «fuori dai giorni e dai luoghi»³⁰⁵ viene frustrato da un diverso, più amaro destino: «Io sono condannata al tempo e ai luoghi / finché lo scandalo si consumi su di me».³⁰⁶

La poesia *Dio* fornisce inoltre spunto per un passo del delirio di Davide nel corso della sua Ordalia. Dopo aver congedato Useppe, Davide sogna di incamminarsi verso un'utopica città – forse la Comune Anarchica vagheggiata all'osteria di Testaccio – e di ritrovarsi nel doppio distorto della «città meravigliosa, imparata sui libri di storia, di geografia e d'arte».³⁰⁷ Incontratone il re, ottiene la rivelazione che «la bellezza era un trucco, per farci credere al paradiso, quando si sa che tutti noi siamo condannati fino dalla nascita».³⁰⁸ Spiazzato, Davide non sa come rispondere. Solo al termine del sogno trova le parole per ribattere alle affermazioni del re: «È falso quello che tu dici, anzi la verità è proprio l'opposto. Dio è la reale intimità di tutte le cose esistenti, che ce ne confidano il segreto attraverso la bellezza. La bellezza è il pudore di Dio...».³⁰⁹ Si tratta di un concetto presente nei versi adolescenziali della poesia *Dio*, che Elsa Morante segna a margine con un tratto verticale e un asterisco: «un altro valore / (indecifrabile, fuori da ogni discorso umano) / che è il segreto di Dio. / La bellezza del mondo / non è che un pudore di questo segreto».³¹⁰

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ *La Storia*, p. 649.

³⁰⁵ *Il mondo salvato*, p. 6.

³⁰⁶ *Ibid.* Si noti tuttavia come in *Senza i conforti della religione* la voce narrante, dopo il disincanto amaro sopraggiunto a seguito della morte di Alfio, problematizzi ulteriormente il rapporto con il tempo: «A quanto pare, una delle grandi novità del secolo sarebbe la scoperta che il tempo non esiste; ma, allora [se fosse vero], sarebbe ancora più schifosa questa mia continua lotta contro un ingombro, che poi non è niente. In tutta la giornata, io non so mai che [diavolo] fare per distruggere le ore, il tempo (chiamate la cosa come volete)» (*SCR1*, c. 151r).

³⁰⁷ *La Storia*, p. 608.

³⁰⁸ *Ivi*, p. 609.

³⁰⁹ *Ivi*, p. 610.

³¹⁰ *ScartiA*, c. 191r.

Nell'ordalia, la lacerazione di Davide nega l'unità di materia e intelletto, l'ossimorica compresenza dei contrari, insondabile per la ragione analitica che separa e divide:

a questo punto, crede di intendere che la sua *ordalia* sarebbe di rinunciare alle droghe di ogni qualità, compreso anche l'alcool, accettando il privilegio terribile della ragione. Fare qualsiasi mestiere: l'operaio, il bracciante, lo scrittore, l'esploratore... assumendo nella propria carne l'esperienza che materia e intelletto sono una sola cosa, la quale è Dio...³¹¹

La separazione dell'intelletto dal Reale è figurata dall'angosciosa immagine della sopravvivenza di un cervello separato dal corpo: «la peggiore angoscia di una tale condanna gli si faceva sentire come umiliazione».³¹² L'immagine racchiude quella

scissione di una coscienza dove predomina il logos, l'anelito di visione cosciente e di trascendenza dello spirito, in opposizione e dimenticanza della matrice corporale, dell'origine-natura dell'uomo; ed in opposizione e dimenticanza anche del sentimento, dell'atteggiamento relazionale che riallaccia tra sé tutti gli esseri viventi.³¹³

Il personaggio di Davide si rifletterà, in modo altrettanto tragico, in Manuele, il quale rivela che: «Dovunque, ho peccato. Nelle intenzioni e nei fini e negli atti ma peggio di tutto nell'intelligenza. L'intelligenza si dà per capire. E a me si è data, ma io non capisco niente. E non ho mai capito e non capirò mai niente».³¹⁴ L'intelligenza è posta come una condanna (il «privilegio terribile della ragione» in Davide, la «macchina furba e idiota» di Edipo), talvolta illuminata da rivelazioni che tuttavia vengono corrose e parcellizzate dalla razionalità, e interpretate come illusioni, o morgane. In questo risiede la lettura ancipite che si può fare del congedo di Aracoeli a Manuele: che non ci sia *niente*, o che non ci sia nulla *da capire*, il pensiero razionale è comunque implicato, nel primo caso come artefice della rivelazione del nulla, nel secondo come incantatore che spinge a voler intendere l'inintelligibile.

c) *Il mancato inserimento del quaderno*. La decisione di non inserire il quaderno di poesie di Davide Segre in Appendice alla *Storia* fa sistema con una serie di interventi – tutti relativi al personaggio di Davide – che avvengono a romanzo ultimato

³¹¹ *La Storia*, p. 613.

³¹² Ivi, p. 611. Effettivamente tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta furono tentati (anche con successo) esperimenti volti a tenere in vita cervelli di scimmia separati dal corpo, con conseguenti dibattiti internazionali di attualità.

³¹³ Scrimieri, *La poesia "altra"*, p. 172.

³¹⁴ *Aracoeli*, p. 308.

e ne cambiano significativamente la fisionomia, ovvero l'ampliamento del dialogo all'osteria e l'inserimento della parentesi operaia. Contestualmente, le cronistorie vengono ampliate e il titolo del romanzo approda al definitivo *La Storia*. Si può a ragione ritenere che la decisione di non inserire l'appendice con le poesie dell'adolescente Davide si ponga in linea con l'intenzione di privare il personaggio di un qualunque possibile riscatto: anche il suo proposito di scrivere un libro viene frustrato nel romanzo,³¹⁵ che non accoglie il suo manoscritto inedito. Come i propositi propagandistici, come la parentesi operaia, anche la sua vocazione alla scrittura si risolve in un fallimento. Le contraddizioni del personaggio manifestano la loro tragicità in questa omissione, che può essere letta come la negazione di un possibile, postumo, atto di pietà nei suoi confronti.

In Davide, e non soltanto in Usepe, si consuma lo scandalo della Storia. Ma egli è carnefice e vittima di se stesso: carnefice in quanto borghese, vittima in quanto ebreo, e prima di morire assume su di sé tutte le colpe: «finalmente, in se stesso Davide odia tutti».³¹⁶ La sua pulsione messianica ed escatologica si scontra con l'incapacità di assumere fino in fondo la prospettiva secondo cui i giudizi morali non hanno corso qualora si identifichi la matrice divina in ogni cosa, e qualora l'attenzione permetta di vedere che in *realtà* nessuno è colpevole, e non esistono colpe. Nell'incapacità di perdonare se stesso, riconoscendo la discrepanza tra l'immagine mentale di sé e il proprio essere, il proposito filantropico di Davide naufraga in un delirio autodistruttivo, dove distruggendo il borghese e l'assassino che è in sé, elimina anche il poeta, e il bambino, e il Cristo. Il sentimento dell'odio, mai prima provato da Davide, è l'ultima delle sue sconfitte, e la sua condanna.

La sconfitta di Davide risiede nel suo ritrovarsi *senza i conforti della religione*, una religione intesa in senso creaturale, e concretizzata nella Poesia. L'abbandono del proposito di questa appendice poetica risponde, inoltre, all'esigenza di creare una distanza più manichea tra Davide e Usepe, in cui la poesia si configuri come prerogativa degli F.P., negata al borghese Davide. Intuirne l'esistenza, averne percorso i felici reami, costituisce un ulteriore dolore per Davide, che ha memoria di un passato felice e utopica speranza nel futuro, ma è logorato da un presente impossibile.

La decisione di non pubblicare le poesie di Davide si pone, di fatto, al termine di un percorso di superamento di *Senza i conforti della religione*. Come accennato in apertura del capitolo, i componimenti che avrebbero costituito il Quaderno di poesie di Davide Segre adolescente sono prelevati dalle carte del precedente progetto narrativo. Il protagonista di *Senza i conforti della religione* è, come abbiamo visto, il nucleo generativo da cui si dipartono almeno tre personaggi: gli aspetti solari e

³¹⁵ «Scriveremo ancora poesie, scriveremo ancora poesie, stamperemo, pubblicheremo» (*La Storia*, p. 614).

³¹⁶ Ivi, p. 616.

festosi confluiscono in Ueseppe della *Storia*, quelli saturnini in Davide prima e in Manuele poi. Il personaggio di Davide, progressivamente problematizzato in corso di stesura del romanzo, passa dall'affermazione della sua adolescenza che «questa felicità è il mistero di Dio / Essa è uguale a Dio. Essa è Dio»³¹⁷ all'amara constatazione che: «Tutte le cose che ci sono, o di qua, o di là, mi danno dolore: tutto quello che io sono, tutto quello che gli altri sono... Io desidero non essere più».³¹⁸ Il passaggio da una concezione della vita come «negatrice d'ogni bruttezza»³¹⁹ alla contraria affermazione che, leopardianamente, *a me la vita è male* ha radici esistenziali che trovano la loro esasperata esternazione nel momento storico vissuto dai protagonisti del romanzo. La guerra, con i suoi orrori e la sua morte, rivela a Davide la brutalità presente in lui stesso (nell'episodio dell'assassinio del soldato tedesco), e apre una lacerazione nella sua coscienza che diverrà insanabile, sottoponendogli un rebus inintelligibile per via razionale.

3.2. La tenzone poetica tra Ueseppe e Davide.

Se il Quaderno di poesie di Davide adolescente non viene inserito nel romanzo, Davide recita in ogni caso alcune sue poesie giovanili nel suo terraneo, in presenza di Ueseppe e Bella. Si trova in una delle sue *giornate di gala*, elemento da non sottovalutare: solo nella droga, infatti, riesce a ritrovare «una tenerezza indovina, appena intinta di meraviglia» e «un'animazione infantile, piena di sorpresa ma anche di confidenza».³²⁰ Grazie alle sostanze stupefacenti «pareva tornato a una prima adolescenza»: «nella sua faccia, pure smunta e sporca di barba, oggi si riconosceva quello studentello della fototessera su cui le donne dei Mille avevano scuriosato in cerchio, la sera del suo primo arrivo».³²¹ La consolazione impossibile di Davide, il suo ritorno a una ingenuità precedente l'incontro con gli orrori della guerra, è data solo nelle sporadiche *giornate di gala*: non è un caso che in questi momenti egli torni adolescente.³²² C'è una poesia che Davide dice di aver *pensato* (e non *scritto*) di recente, precisando tuttavia: «Dico *l'ho pensata* ma nemmeno questo non è proprio esatto. Mi pareva di leggerla scritta non so dove, come a ideogrammi, figure colorate... E non capisco nemmeno che cosa significhi, anzi direi che non significa niente».³²³ Un componimento indecifrabile, dunque, che rende in termini

³¹⁷ *ScartiA*, c. 187r.

³¹⁸ *La Storia*, p. 527.

³¹⁹ *ScartiA*, c. 186.

³²⁰ *La Storia*, p. 519.

³²¹ *Ivi*, p. 520.

³²² Cfr. *supra* § III.1.6 (Una «giornata di gala»).

³²³ *La Storia*, p. 526.

poetici qualcosa di simile a una visione. La poesia si intitola *Ombre luminose*: l'os-simoro, figura retorica ricorrente in Elsa Morante, è in questo caso un'allusione alle modalità espressive della mistica, basata su uno scarto rispetto al pensiero logico-discorsivo: contravvenendo contemporaneamente al principio d'identità e di non contraddizione, esprime la compresenza dei contrari e l'irrazionalità di ciò che va oltre la mera percezione sensoriale.

Ombre luminose è un sintagma che ritroviamo nel *Mondo salvato dai ragazzini*, dove nel sogno – o delirio – l'io poetante incontra il destinatario della poesia (nel quale è da ravvisare Bill Morrow), intravedendo le *ombre luminose* dei suoi occhi.³²⁴ I versi di *Addio* si rifrangono in vari modi nel personaggio di Useppe: ricordiamo il riferimento all'epilessia,³²⁵ cui si aggiungono le *ombre luminose* del *ragazzetto celeste* che sa che «le fanciullezze sulla terra / sono un passaggio di barbari divini / col marchio carcerario della fine già segnata».³²⁶

Anche in questo caso, come avviene per l'*excursus* su fascismo e nazismo, Elsa Morante attribuisce a Davide dei concetti che intendeva inizialmente far esporre dalla voce narrante. In *Quad XII* leggiamo, infatti:

Però certe esperienze totali lasciavano sul corpo, anche nell'ignoranza, un qualche segno sensibile: che qua io, non disponendo di parole sufficienti, chiamo ombra luminosa. Lo chiamo così perché il corpo ne viene rinchiuso ma al tempo stesso lo irraggia; e si deve a questo se certuni, mai prima incontrati, si riconoscono perfino senza vedersi. Si spiega così il rispetto dovuto, in certe tribù primitive, agli individui, anche ll bambini, che abbiano “udito voci” o “avuto visioni”. A qualcosa di simile si deve l'attrazione che chiama uomini e ragazzi intorno a una donna [schiava e] scontrosa e taciturna, d'apparenza insignificante, però rivestita delle proprie segrete visioni erotiche. E in un altro spazio, fu

³²⁴ *Il mondo salvato*, p. 15. Si osservi che «le ombre luminose dei tuoi occhi, del colore di un mare stellato» sono richiamate nella *Storia* dalla descrizione degli occhi di Useppe. I suoi occhi, infatti «nell'interno dell'iride, erano di un colore turchino più fondo, come di notte stellata» (*La Storia*, p. 109).

³²⁵ Si vedano i seguenti passaggi: «Qua i ragazzi insultati dalle crisi di un morbo pauroso / possono, risvegliandosi da una devastazione / calmati sorridere nel loro stupore celeste / verso una faccia china che li adora / anche se poi si nascondono con la fronte sotto il cuscino / dicendo in una voce straziata: “Così adesso / tu lo sai! M'hai veduto! E pretendi di farmi credere / che ancora puoi sopportarmi...?”» (*Il mondo salvato*, p. 13) o, ancora, la richiesta apprensiva della poetessa: «sei caduto?» (ivi, p. 15) e, infine: «Quando gli spiriti della strage mi atterravano con un urlo / tu mi carezzavi caduto dicendomi che non era niente. / Quando i miei occhi consapevoli pieni di paura / ti chiedevano aiuto, tu me li baciavi ridendo» (ivi, p. 16).

³²⁶ *Ibid.*

l'ombra luminosa che fece esclamare a Giovanni, sul fiume Giordano: «Sei tu che devi battezzarmi, e chiedi a me il battesimo!»³²⁷

Il riferimento alle *ombre luminose*, inizialmente attribuito alla voce narrante, viene poi a precisarsi attraverso i pensieri di Davide. Una carta dattiloscritta scarata, con numerazione autografa 567, riporta infatti:

«Non c'è fretta, non c'è nessuna fretta. Uscendo, forse domani, li incontrerò» E intanto già li vedeva camminare sulla terra, non si sa dove, indistinti, delle ombre radiose: «Certuni portano un segno che si può chiamare ombra radiosa perché il loro corpo ne viene quasi imprigionato ma al tempo stesso la irraggia: e ce li fa riconoscere, in qualsiasi folla, senza nessun avviso. Ecco come si spiega il rispetto portato, in certe tribù primitive, agli individui visitati dai sogni. A qualcosa di simile si deve l'attrazione che chiama uomini e ragazzi intorno a una donna scontrosa e taciturna, d'apparenza insignificante, però rivestita delle proprie segrete visioni erotiche. E in un altro spazio, fu l'ombra radiosa che fece esclamare a Giovanni, sul fiume Giordano: Sei tu che devi battezzarmi, e chiedi a me il battesimo!»³²⁸

Questa zona del testo viene infine messa in forma poetica e attribuita a Davide.³²⁹ Se nella forma finale (la poesia recitata nel terraneo) il riferimento a Ueseppe è facilmente intuibile ma non esplicito, in questa forma pregressa la voce narrante esplicita che l'ombra luminosa è una peculiarità di Ueseppe, e la mette in relazione diretta alla sua epilessia. È interessante osservare la chiosa della voce narrante in questo punto:

Si trattava, nel caso di Ueseppe, di una povera creaturina [della borghesia più bassa, e dell'età] di appena cinque anni e pochi mesi. Ma viene il dubbio che proprio il carattere estremo della sua infanzia abbia provocato la scelta del destino. Quale fosse [il significato] la volontà] necessità di questa scelta, e quale [fosse] la prova del mio piccolo Ueseppe, io qui appena lo intuisco, ma non ho [oso davvero [il] potere [di] formularlo. Però nel suo sguardo (che già in precedenza la svelta dottoressa aveva criticato perché strano o tropo bello) era rimasta, da quella mattina, una nuova diversità favolosa, quale la testimonianza inespriabile di una esperienza totale. Qualcosa di simile restava forse nell'occhio dei primi marinai dopo la traversata di mari immensi, ancora senza nome sulle carte. Si racconta pure di certi uccellini migranti i quali, con la piena luce solare, manterrebbero tuttavia nella retina anche le figure dello stellato notturno.³³⁰

³²⁷ *QuadXII*, cc. 81r-82r.

³²⁸ *ScartiB*, c. 193.

³²⁹ Non senza diverse riscritture intermedie; cfr. in particolare *QuadXIII*, cc. 61v, 63v, 80v.

³³⁰ *QuadXII*, c. 82r.

L'ombra luminosa è raffigurata, negli occhi di Useppe, dalla mutazione che sopravviene nel loro colore: «la loro mescolanza di turchino scuro e azzurro chiaro s'era fatta, se possibile, ancora più innocente, e quasi inesplorabile nella sua doppia profondità».³³¹ La compresenza di colore chiaro e scuro include il destino infausto di Useppe e la luminosità della sua esistenza e, in particolare, questa commistione di colori è definita con un aggettivo non banale: *innocente*.

La radiosa felicità del piccolo è turbata da «una sorta di cognizione impossibile, puerile, e indicibilmente straziata».³³² Il termine *cognizione* è utilizzato in questo unico luogo del romanzo, ma richiama un altro punto del testo: la prima descrizione degli occhi di Ida che «senza saperlo era fissa con la sua radice in chi sa quale preistoria tribale. E nei suoi grandi occhi a mandorla scuri c'era una dolcezza passiva, di una barbarie profondissima e incurabile, che somigliava a una precognizione».³³³

La *precognizione* di Ida e la *cognizione* di Useppe, testimoniate nei loro occhi, sono legate entrambe a una dimensione primitiva (la «preistoria tribale» e la «barbarie profondissima» in Ida, il «fervore tribale» che consacra i bambini come Useppe).³³⁴ È proprio dalla descrizione di Ida che ritroviamo la gravidanza semantica dei termini *cognizione* e *precognizione*, a testimonianza della diversità tanto di Ida quanto di Useppe:

Precognizione, invero, non è la parola più adatta, perché la conoscenza ne era esclusa. Piuttosto, la stranezza di quegli occhi ricordava l'idiozia misteriosa degli animali, i quali non con la mente, ma con un senso dei loro corpi vulnerabili, «sanno» il passato e il futuro di ogni destino. Chiamerei quel senso – che in loro è comune, e confuso negli altri sensi corporei – il *sensu del sacro*: intendendosi, da loro, per *sacro*, il potere universale che può mangiarli e annientarli, per la loro colpa di essere nati.³³⁵

L'epilessia pare acuire questa cognizione e allacciarne profondamente il legame non solo con l'animalità pre-razionale, ma anche con il sacro. Ben diversa dalla conoscenza e dalla comprensione, la cognizione, facoltà attribuita ai soli Ida e Useppe, isola il loro destino da quello degli altri personaggi.

³³¹ *La Storia*, p. 493.

³³² *Ibid.*

³³³ *Ivi*, p. 21.

³³⁴ «Ma come spiegare un senso? Non esiste un codice / [...] / Forse, potrebbe darsene un esempio / nel favore tribale, che consacra / i nati diversi dagli altri, visitati dai sogni» (*ivi*, p. 526).

³³⁵ *Ivi*, p. 21.

Si osservi il riferimento alla «colpa di essere nati», un vero e proprio *Leitmotiv* di tutti i romanzi morantiani.³³⁶ L'attribuzione della riflessione sulle ombre luminose a Davide costituisce una sorta di paradosso: Davide si pone sul versante opposto rispetto a quello della *cognizione* o *intuizione*, rappresentando la conoscenza per via intellettuale e razionale, non sorretta dalla grazia. Egli, tuttavia, arriva talvolta vicino a intuire in Usepe il portatore di quel «segno», ma non a caso dichiara che la poesia che recita forse «non significa niente». Ricordiamo che quando Usepe lo raggiunge nel suo terraneo, prima della loro tenzone poetica, Davide «disse [...], illuminandosi di una tenerezza indovina [...] “adesso lo capisco: era a te, che pensavo [...] ho riconosciuto i tuoi passi”».³³⁷ Riconosce a Usepe che «tu sei troppo carino per questo mondo, non sei di qua»³³⁸ e, ancora, che: «sei così carino che il solo fatto che esisti, in certi momenti mi rende felice. Tu mi faresti crede a... a tutto! A TUTTO! Sei troppo carino per questo mondo»³³⁹ e che il vero Cristo «se torna, si presenterà ancor più miserabile, nella persona [...] di un bambino idiota».³⁴⁰ La testimonianza di Usepe non raggiunge però la profondità della sua coscienza, non può essere, per lui, salvifica. Nel delirio finale della sua Ordalia, «può anche darsi che nel corso della notte due occhietti azzurri fossero balenati qua o là, nella sua stanza, ma erano troppo piccoli per contare qualcosa».³⁴¹ Davide dunque, che preannuncia

³³⁶ Il tema della nascita come sventura, come sciagura, è presente in molti autori cari a E. M.: fondamentale in Schopenhauer, esplicitato dal Sileno di Nietzsche come memoria dell'Edipo sofocleo, non alieno a Leopardi (*è funesto a chi nasce il dì natale*), lo ritroviamo in Calderón de la Barca («poiché il delitto maggiore / dell'uomo è d'esser nato», *La vita è sogno*, vv. 111-112). In *Menzogna e sortilegio* Francesco «imponendo a sua madre il silenzio, le disse ch'era inutile ricordargli tutti i sacrifici sostenuti per lui: tutto ciò, proseguì aspramente, non avrebbe mai potuto riscattare lei stessa, Alessandra, dalla colpa d'averlo fatto nascere» (*Menzogna e sortilegio*, p. 392), nell'*Isola di Arturo* difficile non pensare alla tirata di Wilhelm contro le donne e in particolare contro la madre che «non si sazia mai di espiare la colpa d'averti fatto» (*L'isola di Arturo*, p. 93), nella *Storia* Nino compare alla madre in forma di fantasma, accusandola: «vattene via da me. La colpa è tua. Perché m'hai fatto nascere?!» e «Perché m'hai partorito? La colpevole, sei tu» (*La Storia*, p. 471). Inutile dire quanto il tema percorra per intero il romanzo *Aracoli*. Il motivo della nascita come colpa interseca il mito dell'Eden, molto produttivo nell'immaginario mitopoietico morantiano: l'introduzione della coscienza e della conoscenza, inducendo la cacciata dal Paradiso Terrestre, implica anche l'istituzione della temporalità storica, articolata nello «strappo sanguinoso della nascita» prima, e nell'insulto della morte poi.

³³⁷ *La Storia*, p. 519.

³³⁸ Ivi, p. 520.

³³⁹ Ivi, p. 599.

³⁴⁰ Ivi, p. 591.

³⁴¹ Ivi, p. 616.

il ritorno del Cristo individuandone pure la forma, non riesce a riconoscerlo, diversamente da quanto avviene al Battista:

Forse lo si vede forse lo si ode forse lo si indovina
 quel segno.
 C'è chi lo aspetta chi lo precede chi lo rifiuta
 qualcuno crede di scorderlo sul punto di morire.
 E certo è per quel segno che sul fiume Giordano
 fra tutta una folla anonima confusa
 a *uno* il Battista ha detto: 'Sei tu
 che devi battezzarmi, e chiedi a me il battesimo!'
 Ombre ombre ombre luminose
 Luminose lu-mi-no-se...³⁴²

Questo concetto è presente anche in Simone Weil, come spiega Concetta D'Angeli, che riporta il seguente passo dei *Cahiers*:

La divinità ha posto sulla natura il sigillo della similitudine. Sigillo che permette a Elettra di riconoscere Oreste. Le storie in cui il riconoscimento avviene mediante dei segni sono nel folklore degradazioni di miti che sono immagini del riconoscimento di Dio attraverso l'uomo (*Quaderni*, III, p. 47).³⁴³

Il riconoscimento di Oreste da parte di Elettra (che Simone Weil richiama come esempio di una ricca serie di agnizioni che popolano miti, religioni e letteratura) nella poesia di Davide trova riscontro nel riconoscimento del Cristo da parte del Battista, dove l'ossimorica luminosità dell'ombra è legata al *quid* numinoso. Nella Morante la fonte Biblica, riattivata anche dalle letture weiliane, si incrocia con la frequentazione di testi orientali. Prima che il tema dell'ombra luminosa fosse attribuito a Davide, quando era ancora riferito dall'io narrante, Elsa Morante si riproponeva di «qui introdurre esempio di Arjuna che riconosce Jonardana nelle battaglie ecc.»,³⁴⁴ con riferimento alla materia della *Bhagavadgita* posseduta dall'autrice nell'edizione londinese per Allen & Unwin del 1958 e verosimilmente acquistata in India.³⁴⁵ Come recita la poesia, per percepire *il segno* «non basta il senso comune», e chi ne è portatore è insieme prescelto, ma costretto ad un amaro calice:

³⁴² Ivi, p. 526.

³⁴³ D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*, p. 96.

³⁴⁴ *QuadXII*, c. 81v.

³⁴⁵ Sul frontespizio è presente il timbro del libraio Shukla & Co., Calcutta. Cfr. Desideri, *I libri di Elsa*, p. 147.

«E come riconoscerlo?» ho domandato.
 E m'hanno risposto: «Il suo segno
 è l'OMBRA LUMINOSA.
 Si può ancora incontrare chi porta questo segno
 che raggia dal suo corpo ma insieme lo reclude
 e perciò si dice LUMINOSA
 ma anche OMBRA.»³⁴⁶

La rivelazione di questo segno ossimorico può essere suggerita solo in forma di paragoni:

A percepirlo non basta il senso comune.
 Ma come spiegare un senso? Non esiste un codice.
 Si potrebbe paragonare al desiderio
 che chiama gli innamorati intorno a una ragazza
 scontrosa, bruttina, sciatta, ma rivestita
 delle proprie ignare visioni erotiche.

Come nella mistica, la visione erotica e il desiderio degli innamorati costituiscono una modalità di comunicazione, per quanto labile, dell'ineffabile.

4. *Il delirio di Davide: l'Ordalia.*

Davide Segre, nel suo delirio, si scontra con la simultanea compresenza di tutte le sue sconfitte e contraddizioni: trasfigurata in senso visionario, la sua vita si riduce a una farsa grottesca, che irride alla rivoluzione e che nega ogni possibile utopia. È il preludio alla sua ultima, decisiva, sconfitta: l'Ordalia che lo perderà. Esausto e stravolto, i suoi slanci vitali si fanno sempre più deboli, ed è colto da un desiderio regressivo, un ritorno "all'utero materno" che può coincidere soltanto con la morte:

il ragazzo aveva preso troppa paura e troppo freddo; e aveva voglia soltanto di una dormita che lo guarisse. Una dormita fonda, fonda, sotto l'infima soglia del freddo, e della paura, e d'ogni rimorso o vergogna: simile al letargo di un riccio o alla ninna prenatale di una creatura dentro l'utero della madre... Al di là di una tale voglia di dormire può esserci ancora una voglia di risvegliarsi, magari più tardi. Ma il risveglio, in questi casi, uno lo lascia allo sbaraglio e alla ventura: un punto ipotetico stellare, che intanto nella prospettiva si allontana dalla terra per una distanza di secoli-luce...³⁴⁷

³⁴⁶ *La Storia*, p. 526.

³⁴⁷ *Ivi*, p. 621.

Nelle scene finali del suo delirio «lui, come un orfanello, vorrebbe almeno un fantasma che lo ninnasse, per farlo dormire»,³⁴⁸ ma non può mettere a tacere la propria coscienza “adulta” per regredire allo stato di bambino. L'unica soluzione che gli si presenta, a dispetto della propria volontà, è il ricorso ai suoi «medicinali», gli stessi implorati da Edipo per spegnere il sole che lo acceca.

Un suicidio, il suo, paradossale: non soltanto perché non ha nulla dell'eroismo del suicidio tragico o romantico, ma soprattutto perché la voce narrante insinua il sospetto che egli «amava troppo la vita per disfarsene consapevolmente da un giorno all'altro».³⁴⁹ Suicidio o incidente (difficile non pensare a Bill Morrow), nella sua «ultima resa vergognosa»³⁵⁰ che segna l'esito negativo della sua ordalia, Davide trova finalmente un punto di riposo.

Viene trovato, infatti «addormentato sul letto, abbracciato a un cuscino, e mezzo riverso *in una posa indifesa*, che stranamente lo faceva sembrare *più fragile*, e perfino *diminuito di statura*. [...] Appena fecero per sollevarlo, emise un piccolo sospiro *puerile*, quasi *tenero*, e la sua respirazione cessò».³⁵¹ Nel dubbio amletico tra l'essere e il non essere, forse Davide avrebbe scelto di tentare il coraggio di vivere («la sua volontà [...] non era stata, propriamente, di morire»),³⁵² ma anche in questo proposito fallisce.

Si osservi che la vertigine di Davide viene descritta come un viaggio esclusivamente mentale, totalmente decontestualizzato dal contesto fisico come pure dalla corporeità dello stesso Davide:³⁵³ una sorta di *Inferno* dantesco, dove la ragione viene a trasformarsi in un aguzzino demoniaco che condanna Davide Segre, divenuto giudice e imputato di se stesso. Vedremo, infatti, come il delirio si risolve da una parte in un processo autoaccusatorio, dall'altra come la demistificazione della famosa IDEA di Davide.

4.1. *Il proposito di riscrittura.*

Gli appunti sul *verso* delle carte dove è depositato il delirio di Davide segnalano che Elsa Morante aveva intenzione di riscrivere la scena: «N.B. Rifare tutto il delirio di Davide da qui a pag. 1238-39 sgg.»³⁵⁴ e, ancora, «N.B. Tutto il delirio di

³⁴⁸ Ivi, p. 615.

³⁴⁹ Ivi, p. 621.

³⁵⁰ Ivi, p. 620.

³⁵¹ Ivi, p. 621, corsivi miei.

³⁵² *Ibid.*

³⁵³ «i suoi sensi giacevano inattivi; ma il suo cervello lavorava ininterrottamente e febbrilmente a certe elucubrazioni o discussioni complicate» (ivi, p. 610).

³⁵⁴ *QuadXV*, c. 58v.

Davide va rifatto. Cfr. nota pag. 1224 fronte».³⁵⁵ Il proposito non trova però seguito, al punto che il testo manoscritto non differisce da quello edito³⁵⁶ se non per minime varianti. L'intenzione di rifacimento avrebbe dovuto appoggiarsi su *Senza i conforti della religione*, come indica un appunto manoscritto: «!! N.B ** cfr. vecchio testo e appunti su Dio e farne uso qui e anche altrove».³⁵⁷ Questi «appunti su Dio» fanno verosimilmente riferimento alle riflessioni di Giuseppe nella valletta, le stesse che avrebbero dovuto comparire nel quaderno di poesie in Appendice alla *Storia*. Ricordiamo che il proposito di inserire il «manoscritto di Davide» viene avanzato proprio nel contesto del suo delirio.

È possibile dunque che l'abbandono del quaderno e la mancata riscrittura dell'episodio dell'Ordalia siano collegate: non è da escludere che l'Appendice avrebbe dovuto essere il contraltare alle distorsioni deliranti dell'Ordalia di Davide, qualora Elsa Morante avesse riscritto il suo delirio. Nel momento in cui il testo, invece, viene accolto quale è, l'inserimento dell'Appendice poetica dovette apparire gratuito all'autrice. Quanto a materiali di scarto, disponiamo unicamente di una carta dattiloscritta in triplice copia, che non differisce dal testo poi definitivo, e che verosimilmente è stata scartata solo per una scarsa perspicuità nella leggibilità (infatti le carte sono rinumerate a penna con la numerazione definitiva).

Le varianti che intercorrono tra la stesura manoscritta e il testo licenziato sono minime, e si concretizzano in piccole aggiunte, tra le quali una più dettagliata descrizione delle droghe contenute nella valigetta di Davide. Più significativa, invece, la riscrittura delle "visioni" di Davide. Nel manoscritto leggiamo, unicamente: «Ecco di nuovo il compagno Ninnuzzu che ride. Poi di lì a poco, inaspettata, compare la foto della zia Tildina. Voglio dormire, voglio dormire dice Davide».³⁵⁸ Nella *Storia*, invece, la vertigine visionaria si concretizza in una ridda di immagini, che includono anche G. (la sua amante dell'adolescenza) e alcuni degli avventori dell'osteria (il vecchio con la medagliuccia e Clemente):

Adesso nel suo cervello, in un fascio di luce, si è presentata la G., senza capelli, nel suo càmiche di operaietta tirato su fino alle cosce, che si dibatte a terra con le gambe aperte. Poi, nuovo quadro, si vede passare una carriola traballante, carica di braccia e gambe di gesso simili a ex-voto, di una bianchezza livida repulsiva; e a questa succede il vecchio dalla medagliuccia, con due corni in testa come Mosè, che gettando una carta dice: *Qua non c'è niente da fare, giovanotto. Non c'è azione che a commetterla non ti rivolti la coscienza*. Ora ecco rispunta il com-

³⁵⁵ Ivi, c. 76v. La pagina 1224 fronte corrisponde, per l'appunto, a *QuadXV*, c. 58v.

³⁵⁶ *La Storia*, pp. 607-616.

³⁵⁷ *QuadXV*, c. 64v.

³⁵⁸ Ivi, c. 67r.

pagno Ninnuzzu che ride e spara da tutte le parti... Ma di lì a poco, inaspettata, compare la foto della zia Tildina, la quale poi si storce, assumendo la fisionomia di Clemente... *Voglio dormire voglio dormire*, dice Davide.³⁵⁹

La frase attribuita al vecchio dalla medagliuccia, (che viene poi ripetuta a p. 613) dà seguito a un appunto depositato nel manoscritto: «Qua non c'è niente da fare. Non c'è azione che a commetterla non ti rivolti la coscienza».³⁶⁰

Questa zona di testo risponde all'intenzione di fare della scena del delirio di Davide un momento in cui si sovrappongono e distorcono tutte le esperienze significative vissute e le persone conosciute. Ecco forse perché Elsa Morante decide di aggiungere anche la fidanzatina giovanile e un riferimento a quanto avvenuto poche ore prima nell'osteria di Testaccio.

4.2. *Temi e interpretazione.*

Il delirio di Davide si svolge in una situazione quasi di *trance*, descritta come «una specie di finto sonno, morboso e interrotto, e spossante peggio dell'insonnia».³⁶¹ Artefice di questa paradossale condizione, è il «punto di veglia che gli s'era fissato nel cervello» e che è «indipendente dall'inerzia letargica del suo corpo».³⁶² Emerge, costante in Davide, la scissione tra materia e intelletto, corpo e mente: è la sua coscienza a tormentarlo, fino a impedirgli, appunto, di «calare in fondo all'incoscienza».³⁶³

I moti cerebrali di Davide sono descritti come una macchina che fabbrica visioni dozzinali e ridicole. La voce narrante ci segnala come ormai nemmeno attraverso le sostanze stupefacenti Davide riesca più a ritrovare immagini luminose, o a incontrare i fantasmi dei suoi cari: evidentemente per assuefazione lo “scandalo della storia” è penetrato, ormai, persino nel suo inconscio, lasciandolo privo di un punto di riposo e di speranza, e offrendogli solo macerie e surrogati distorti dei suoi ideali adolescenziali.

La prima apparizione è Dio, sul quale diffusamente si era dilungato nel discorso all'osteria. Ma lungi da essere un'immagine salvifica, gli si presenta come «un giovanotto melenso, roseo, con una barbetta bionda, e un pezzo di corata fra le mani; e un vecchio balordo, con tutte le bardature del potere istituito e dell'autorità».³⁶⁴

³⁵⁹ *La Storia*, pp. 611-612.

³⁶⁰ *Quad XV*, c. 66v.

³⁶¹ *La Storia*, p. 607.

³⁶² *Ibid.*

³⁶³ *Ibid.*

³⁶⁴ *Ivi*, p. 608.

Questa visione, che irride ai suoi proclami teologici, è seguita dalla rappresentazione del rovescio grottesco della *Comune anarchica* di cui vagheggia nella scena dell'osteria. La città ideale viene distorta nella raffigurazione di un cadente e fumoso agglomerato di officine e di bordelli. Davide rivive, qui, la sua bruciante esperienza in fabbrica, e la presa di coscienza che gli operai sono «incatenati gli uni agli altri, e intenti a saldare in catene, con le mani insanguinate, dei grossi anelli di ferro».³⁶⁵ In modo assurdo e meccanico, essi fabbricano dunque i ceppi che li incatenano: l'assurdità, la sterilità e il non-senso dell'operazione condensano la percezione che Davide diciottenne ebbe degli operai della fabbrica, schiavi dei tempi moderni per i quali «l'organismo frenetico e ferreo che li asserviva, non meno che lo stesso fine diretto della funzione loro propria, per essi restava un enigma senza senso».³⁶⁶ Nel doppio «infernale» della sua Città Ideale, gli esseri umani sono tutti schiavi: operai o prostitute. Il regno in cui «il lavoro è una festa dell'amicizia come il riposo. E l'amore è un abbandono incolpevole, libero di ogni egoismo possessivo»³⁶⁷ si rivela, al crollo dell'utopia, un destino di schiavitù e prostituzione.

Il re di questa città viene presentato come un ossesso che «si dimena su una piattaforma di cemento (una specie di pista da ballo) e ride di continuo [...] E seguita a ridere in faccia a Davide, sempre dimenandosi istericamente»³⁶⁸ immagine clownesca e maligna, in divisa d'ufficiale. Mentre nella prima visione Davide riesce ad argomentare razionalmente con le distorsioni dell'immagine di Dio, in questo caso rimane quasi ammutolito. Percependosi vergognosamente come «un piccolo scolaro in calzoncini corti»,³⁶⁹ è messo di fronte alla disillusione delle idee adolescenziali.

Di fronte allo scempio degli ideali anarchici e rivoluzionari, non riesce ad articolare le proprie domande e si risolve a un unico *perché?* che riecheggia quelli – altrettanto tragici – di Usepe. La risposta del re è, essa stessa, una ridicolizzazione delle utopie di Davide adolescente: «la bellezza era un trucco, per farci credere al paradiso, quando si sa che tutti noi siamo condannati fino dalla nascita. Non ci ricasciamo più, in certi trucchi. La conoscenza è l'onore dell'uomo».³⁷⁰

Nelle evoluzioni successive del suo delirio, Davide esprimerà il rimorso di «non avere risposto al re della città [...]»: «È falso quello che tu dici, anzi la verità è proprio l'opposto. Dio è la reale intimità di tutte le cose esistenti, che ce ne confidano

³⁶⁵ Ivi, p. 609.

³⁶⁶ Ivi, p. 413.

³⁶⁷ Ivi, p. 573.

³⁶⁸ Ivi, p. 609.

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ *Ibid.*

il segreto attraverso la bellezza. La bellezza è il pudore di Dio...». ³⁷¹ Come abbiamo visto, questo concetto è ripreso da *Senza i conforti della religione*, e parafrasa alcuni versi dell'Appendice inedita di poesie, segnati a margine. ³⁷² Oltre a rispondere al proposito, espresso da Elsa Morante, di ricorrere al «vecchio testo» per servirsene per la stesura di questo episodio, questa risposta ci significa che Davide, ancora, continua ad aggrapparsi disperatamente ai propri ideali, alla lettura del mondo formata durante l'adolescenza e resa inservibile, dolorosamente, a seguito dell'incontro con la disillusione della Storia.

Non è casuale che il suo cervello gli faccia nuovamente uno scherzo balzano: «per dimostrare questo principio, il suo cervello entrava in una faticosa disquisizione sugli ottani della benzina, e sulla gradazione delle bevande alcoliche». ³⁷³ Il re, infine, si dissolve con un passo della danza tahitiana *Upa-upa*, a lungo proibita dai dominatori cattolici perché ritenuta sconcia per le movenze provocanti. Non soltanto, dunque, una danza di tipo erotico ma, con delirante sinestesia, una «danza piatta»: «e in così dire, di fatto, si appiattisce, finché è scomparso». ³⁷⁴

Due immagini sono particolarmente significative, e sono da leggersi a specchio: l'immagine del cervello staccato dal corpo e quella di «una *creatura* femmina, in cui tutti gli organi e le membra erano allo stato di embrione, salvo la parte inferiore del tronco e l'apparato sessuale». ³⁷⁵ Sono due immagini di amputazione e di separazione: da una parte il puro intelletto, dall'altra il puro corpo (ridotto alla sola capacità riproduttiva). Davide percepisce come una «umiliazione» la scissione di due componenti che solo se pienamente integrate rendono la pienezza dell'essere umano; ma in lui stesso le due componenti, come abbiamo già visto, sono spesso in dissidio tra loro. Si pensi a come proprio la mancata rispondenza tra facoltà fisiche e volontà morale abbia segnato l'epilogo fallimentare della sua parentesi operaia. Si veda pure come – nel brutale assassinio del tedesco – Davide abbia degradato il proprio intelletto, lasciandosi trasportare da un animalesco impeto di furore vendicativo. E infatti, proprio il ricordo del pianto (o, quasi, vagito) del soldato si riaffaccia in questo momento del delirio di Davide. Dopo la parodia grottesca della sua IDEA, segnata in modo esplicito dal ricordo della propria brutalità, si apre in lui il momento processuale e autoaccusatorio, che prende slancio dalla ridda di figure che, come abbiamo visto nel sottocapitolo precedente, non era presente nel testo manoscritto. Davide incontra gli effetti della guerra: G. violentata e senza capelli

³⁷¹ Ivi, p. 610.

³⁷² Cfr. *supra* § III.3.1 (*L'appendice inedita*).

³⁷³ *La Storia*, p. 610.

³⁷⁴ Ivi, p. 609.

³⁷⁵ *La Storia*, p. 611.

perché collaborazionista, e la «carriola carica di braccia e gambe»³⁷⁶ che, per quanto di gesso, alludono chiaramente ai “mucchi” di cadaveri e – segnatamente – alla tragedia degli ebrei. Le «insegne e cartelloni pubblicitari»³⁷⁷ rimandano, invece, al dopoguerra (non a caso, una di queste insegne recita *Coca Cola – La pausa che rinfresca*).

Il punto di svolta è rappresentato dalla frase attribuita al vecchio dalla medagliuccia: «non c'è azione che a commetterla non ti rivolti la coscienza», a partire dalla quale Davide si autopercepisce come l'albero maledetto. È l'inizio della auto-condanna: «non è solo un traditore della rivoluzione vera, un violento nato e un assassino, ma anche uno stupratore».³⁷⁸ Segue, infatti, un riferimento a Santina, descritta ossimoricamente, con un movimento analogo a quello utilizzato nella scena dell'osteria: l'anziana prostituta è presentata come «una ragazzina vergine, magra magra, come una tistica, con le mammelle della pubertà che appena le spuntano» e «gambine bianche infantili», e tuttavia ha «i capelli lunghi già canuti [...] grossi piedi plebei e un grosso sedere».³⁷⁹ Davide, nel sogno, non soltanto la stupra, ma cerca di imbrogliarla e, nel gesto di pagarla, le monete «fanno un rumore come di mitragliatrice».³⁸⁰ La scena lo mette di fronte a uno di quelli che definisce i suoi “misfatti”: la frequentazione di bordelli e, in particolare, i suoi incontri con Santina. Il «sorrisetto mite» della donna incontrata nel delirio – un corrispettivo della pacata rassegnazione di Santina – acuisce i suoi sensi di colpa e la consapevolezza che, stando alla sua professata IDEA, monetizzare i rapporti sessuali degrada l'uomo, e nella donna uccide l'integrità della coscienza.

A questo punto Davide, di fronte all'umiliazione definitiva del suo duplice misfatto (il soldato e Santina) non può che affidarsi a un'Ordalia: incapace di assolvere sé stesso, inadatto a giustiziarsi, rimette il proprio destino a «una specie di giudizio divino, rivelato attraverso una prova».³⁸¹ Apprestandosi all'Ordalia ritrova un ultimo, disperato, barlume di speranza vitale: «“Scriveremo, poesie, scriveremo ancora poesie, stamperemo, pubblicheremo. Adesso c'è la libertà di stampa (magari 'libertà' borghese...) e anche gli ebrei sono *cittadini uguali agli altri*”... Di colpo ha deciso che, più tardi, uscirà e andrà a mangiare».³⁸² L'ultima visione, quella di sua madre assassinata, si rivela invece fatale per Davide. La voce narrante, focalizzata sulla sua percezione, ne descrive il sopraggiungere con accenti accoratamente tragici:

³⁷⁶ *Ibid.*

³⁷⁷ *Ivi*, p. 612.

³⁷⁸ *Ibid.*

³⁷⁹ *Ibid.*

³⁸⁰ *Ibid.*

³⁸¹ *Ivi*, p. 613.

³⁸² *Ivi*, p. 614.

ma perfino queste due sillabe primordiali *ma-ma*, il destino, a lui, gliele ha devastate, in uno strappo così aberrante che nessun oracolo, mai, poteva presagirne il simile, a nessuna nascita d'uomo. D'un tratto nella stanzuccia corre una notizia tumultuosa e delirante, come se ormai tutta l'infanzia del mondo sia stata devastata in eterno, e tutte le creature stuprate nei loro nidi, per ciò che è stato fatto alla madre di Davide.³⁸³

Nella morte della propria madre in un campo di sterminio rivivono, nella coscienza di Davide, tutte le morti e le devastazioni, negando «tutta l'infanzia del mondo» e il «tepore di nido». L'ultima devastante prova della sua Ordalia è, nel tribunale interiore che Davide ha allestito, una condanna a morte: «tutta la popolazione del mondo è fascista, tutti hanno assassinato sua madre, e uno di loro è lui. Finalmente, in se stesso Davide odia tutti, e questo è un male nuovo, da lui mai provato prima».³⁸⁴ La severità con cui Davide giudica se stesso, la sua incapacità di perdonare – tanto agli altri quanto a sé – gli negano la capacità di *simpatia*. Di quella simpatia che, nell'ottica di Elsa Morante, nasce dalla comprensione: «Lo so che la simpatia più difficile è quella con se stessi, si può arrivare, per propria difesa, a mettere in stato di accusa tutti gli altri, fino a non perdonargli di esistere».³⁸⁵

³⁸³ Ivi, p. 615.

³⁸⁴ Ivi, p. 616.

³⁸⁵ *Lamata*, 512.j3, p. 566.

«ECCOVI DUNQUE LA STORIA»
CRONISTORIE, TITOLI, AUTOCOMMENTI

1. *Le cronistorie.*

1.1. *Giudizi critici e ruolo nell'economia del romanzo.*

Come avvenuto per gli episodi che riguardano Davide Segre, anche le cronistorie che aprono ciascun capitolo della *Storia* sono state rimaneggiate dall'autrice quando la stesura nei Quaderni manoscritti era già ultimata. Non possiamo escludere, anzi, che vi sia un nesso tra il lavoro di documentazione che accompagna la compilazione dei trafiletti storici e l'approfondimento del personaggio di Davide, e che questi due movimenti di riassetamento del romanzo possano aver influito sull'approdo al titolo definitivo di *La Storia*.¹

Le cronistorie che aprono ciascun capitolo della *Storia* sono state oggetto di pareri e interpretazioni divergenti ma, generalmente, negativi. La separazione tra lo sfondo storico e la narrazione – esplicitata tipograficamente – è parsa ad alcuni critici stilisticamente poco riuscita in virtù della mancata sutura tra i due livelli (storico e narrativo) mentre, in direzione opposta, per Pasolini «l'incomunicabilità tra capitoli e trafiletti, per essere poetica, doveva essere reale».²

Definita a più riprese una «carezza strutturale»³ – se non addirittura un elemento testuale “di servizio” e superfluo per l'intelligenza del testo⁴ – la presenza

¹ Cfr. *infra* § 4.2 (*Storia di un titolo*).

² Pasolini, *Un'idea troppo fragile*, p. 76.

³ Costa, *Un mancato appuntamento con la "Storia"*, p. 42.

⁴ Cfr. almeno Anderlini, *Laquilone non prende il vento*, p. 41; Golino, *La storia della Morante* («è la separazione tra la Storia e “storia” che non funziona proprio come elemento strutturale del romanzo» p. 101); Petrocchi, *Aspettiamo dieci anni*, pp. 10-11. Per Chiusano i resoconti storici «seppure possono risultar comodi per il lettore immemore o incolto, costituiscono tuttavia un fuor d'opera da eliminare mentalmente, tanto il loro linguaggio da testo scolastico fa macchia sulla narrazione vera e propria» (Chiusano, *Gli exploit del 1974*, p. 5); ma cfr. pure Spagnoletti, *Scrivere "alla Morante"*.

delle cronistorie è stata raramente oggetto di indagini approfondite nella sua valenza interpretativa. Relegando i grandi della storia al dominio dell'Irrealtà e appiattendoli nel corpo tipografico minore, Elsa Morante non si limita a dare campo e voce ai *piccoli* per fornire loro un riscatto: l'autrice ci segnala, soprattutto «in mezzo ai meccanismi snaturati e monotoni della “Storia” il movimento inesauribile della vita reale».⁵

L'alienante macina della Storia si rivela un movimento malato verso la disintegrazione e la violenza, la fabbrica di armi di sterminio e la privazione della libertà. Anche a livello retorico, mentre è commotiva nei confronti dei propri protagonisti, negli inserti enciclopedici Elsa Morante corregge la pseudo-oggettività con un costante ricorso allo straniamento, descritto in modo molto efficace da Drude Von Der Fehr, che vi legge l'obiettivo di smascherare gli automatismi nel discorso storico per esplicitarne l'insensatezza: «in tal modo si rifiuta l'apparente per il reale. In altre parole abbiamo a che fare con una chiara presa di posizione riguardo ai valori da parte del testo: la storia significa per alcuni potere e oppressione per altri».⁶ Seppure presente, l'intenzione pedagogica non esaurisce il senso profondo delle cronistorie: leggervi un mero compendio didattico, riducendole a ruolo accessorio, significa ignorare la profonda dialettica che si instaura tra questi resoconti e il piano narrativo, a livello tanto strutturale quanto tematico.⁷ Significa, altresì, non prestare orecchio alle tecniche con cui, pur ricalcando formalmente la scientificità enciclopedica, Elsa Morante corrode internamente la pretesa oggettività storica, prendendo chiaramente posizione in senso non neutro. Nella cornice che rinchiude le vicende dei personaggi Elsa Morante è il benjaminiano angelo della storia che «ha il viso rivolto verso il passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi».⁸

1.2. Iter *manoscritto e dattiloscritto*.

Come accennato nel paragrafo precedente, le cronistorie sono oggetto di corposi rifacimenti quando la stesura del romanzo è già ultimata. È verosimile, tuttavia, che l'idea di corredare il romanzo di una lista dei principali avvenimenti storici sia contestuale alla nascita della *Storia* in quanto tale, e costituisca uno degli elementi

⁵ *Paratesti*, c. 14r.

⁶ Von Der Fehr, *Violenza e interpretazione*, p. 38.

⁷ «Se infatti è vero che la Morante ambiva a confrontarsi con la grande Storia, è anche vero che gettare lo sguardo su quel pupetto trovato tra le macerie e poi divenuto “pazzariello” significava sottrarsi al tempo delle cronologie per introdursi nel tempo della biologia, della intimità naturale» (Alfano, *Orizzonte permanente*, p. 155).

⁸ Benjamin, *Angelus Novus*, p. 80.

che separano la strada e il destino del romanzo rispetto a *Senza i conforti della religione*.⁹ Nel 1972 Elsa Morante rivela a Enzo Siciliano: «ho scritto rapidamente perché dovevo raccontare i fatti, e i fatti sono discesi gli uni dagli altri con estrema semplicità».¹⁰ Lo sforzo di documentazione storica è costante nel corso di tutta la scrittura del romanzo: sono parecchi i testi di carattere storico utilizzati dall'autrice per contestualizzare le vicende dei suoi protagonisti, e per fornire uno sfondo di ambientazione verosimile. A ciò sono riferibili i numerosi appunti di documentazione depositati in più luoghi sul *verso* degli Album e dei Quaderni.¹¹ Si tratta, però, di appunti non organici e, a mio avviso, non ancora legati ad una effettiva realizzazione di "liste di eventi" quanto, piuttosto, a promemoria di servizio utilizzati dall'autrice per la solidità della contestualizzazione. È verosimile che nell'intervista del 1972 Elsa Morante facesse riferimento, in senso più ampio, alla scansione annalistica dei capitoli (chiaramente individuabile nelle stesure manoscritte che, a quell'altezza cronologica, erano già ultimate) e alla decisione di riferirsi al periodo bellico non nella forma analettica del ricordo, ma con una narrazione che seguisse effettivamente l'evolversi dei fatti. È tuttavia probabile che il progetto delle cronistorie fosse già vivo.

La prima idea di cronistoria viene indicata in *QuadI*, a c. *iv*, dove Elsa Morante segnala l'intenzione di «N.B. raccontare tutti i fatti storici con le date – scientificamente».¹² Sappiamo come i quaderni manoscritti, e in particolare il *verso* delle carte, conoscano stratificazioni cronologiche che rendono dubbia ogni proposta di datazione. È possibile avanzare due ipotesi: la prima è che Elsa Morante abbia depositato quel promemoria nella prima fase di revisione del romanzo, quella che investe i singoli capitoli; la seconda è che l'appunto sia stato vergato nel corso della revisione globale del testo, quindi a stesura ultimata. Non è di aiuto, per analoghi motivi, l'accento all'idea della cronistoria finale che viene depositata nel *verso* della pagina di Quaderno relativa al finale del romanzo: «In quel momento la sua storia era finita | 1948 | 49 | ... e la Storia continua».¹³ Il fatto che, anche all'altezza dell'ultimo quaderno, l'idea di cronistoria sia contenuta nel *verso* delle carte e non sia depositata, invece, nella sede che reca il testo del romanzo, potrebbe confortare l'idea della compilazione tarda delle stesse. In mancanza di elementi che ci per-

⁹ Cfr. *supra* § II.3.5 (*Dentro La Storia: 1971-1974*).

¹⁰ Siciliano, *La guerra di Elsa*, p. 21.

¹¹ Cfr. *supra* § I.2.4 (*Il verso delle carte e i piatti dei quaderni*).

¹² Intenzione ribadita ulteriormente nel seguito del quaderno: «Ricordare, in tutto il seguito, di citare anche gli altri fatti storici più importanti, negli elenchi: e cioè attacco all'Etiopia, alla Grecia, ecc. ecc. Così pure alla fine.» (*QuadI*, c. 48v); «cfr. date & eventi storici!» (ivi, c. 63v).

¹³ *QuadXVI*, c. 71v.

mettano di stabilire se le cronistorie fossero un proposito nato assieme all'idea del romanzo, o se siano state scritte solo a stesura pressoché ultimata, l'unico dato certo è che la loro elaborazione si mantiene separata da quella delle vicende narrative, avvenendo su supporti diversi.

Contengono numerosi appunti di carattere storico *AgA* e *AgB*. La datazione di tali supporti non è agevole, e conosce quasi certamente una stratificazione diacronica significativa. *AgA* è utilizzata fino a c. 126 tenendo il quaderno in una direzione, mentre le cc. 123-128 sono vergate tenendo il quaderno nella direzione opposta, partendo dalla fine. Nelle prime 126 carte si trovano appunti relativi al dopoguerra in Calabria e, soprattutto, al parallelo tra Hitler e Mussolini, in una forma testuale che verrà invece molto condensata nel testo definitivo. In queste sessioni di lavoro Elsa Morante fa riferimento alle pagine del dattiloscritto.

Le note storiche afferibili a un'idea di lista di eventi sono depositate alle cc. 88-89, 92-96 e 116-126 di *AgA*, ed è rilevante che nella stessa sede vengano riscritte o conoscano la loro prima redazione porzioni di testo relative a fatti storici (quali gli effetti del dopoguerra in Calabria,¹⁴ o la conquista dell'Etiopia, le leggi razziali, il dettato di Ida) e siano invece rarissimi gli interventi su zone narrative del romanzo (limitate al delirio di Davide e all'episodio dell'incontro di Useppe con il vitello a Tiburtina). Sostanzialmente, *AgA* è legata ad un irrobustimento della contestualizzazione storica del romanzo, nell'ambito del quale le cronistorie occupano uno spazio marginale in termini quantitativi, e le liste di eventi ivi depositate hanno uno statuto accessorio, di servizio, analogo agli appunti vergati sul *verso* di Album e Quaderni.

Difficilmente databile anche *AgB*, sebbene il livello di elaborazione degli appunti vergati in questa sede porti a ritenerla successiva ad *AgA*, e comunque posteriore alla stesura manoscritta dell'intero romanzo. Anche *AgB* viene utilizzata in entrambe le direzioni: le carte da 53 a 75 sono vergate in direzione contraria, capovolgendo il quaderno. La parte iniziale (cc. 1-51) è suddivisibile in tre blocchi: il primo relativo alle cronistorie (cc. 1-32), il secondo all'epigrafe delle *Lettere Siberiane* (c. 33), il terzo alla parentesi operaia di Davide. Le prime carte attestano l'intenzionalità di raccogliere in modo organico il materiale storico finalizzato ad una lista di eventi: gli appunti sono sintetici e spiccioli, disordinati, ma la sezione relativa al 1945 (cc. 4-16) è strutturata come una rubrica, nella quale ad ogni pagina corrisponde un mese. Alcune pagine rimangono vuote, con la sola indicazione del mese. In tale sede è documentato, quindi, il proposito certo di raccogliere il materiale in funzione di una cronologia. Difficile fornire una collocazione diacronica di questa sessione di lavoro. Le carte successive sono chiaramente posteriori

¹⁴ Cfr. *supra* § I.3.2 (*Postille e tracce di lettura: come "leggeva" Elsa Morante*).

alla completa stesura del romanzo: come abbiamo visto, l'esperienza di Davide in fabbrica si configura come aggiunta narrativa tarda¹⁵ e l'epigrafe dalle *Lettere Siberiane* è, anch'essa, presente solo nelle ultime forme dattiloscritte del romanzo. Le prime carte, invece, non forniscono elementi utili per una datazione ma, sebbene sia possibile che Elsa Morante abbia scritto le prime pagine e poi abbandonato il quaderno per riprenderlo solo in seguito, è forte la suggestione di individuare una prossimità cronologica nel suo utilizzo. Le annotazioni vergate tenendo il quaderno in direzione contraria (cc. 53-75) sono probabilmente tarde: l'esercizio di Ida per gli alunni (c. 53v) presenta la lezione poi testimoniata nel testo definitivo, e l'immagine di Mussolini che attacca il suo carro carnevalesco al carro mortuario di Hitler viene scritta in sostituzione di porzioni testuali – testimoniate in varie sedi e relative all'*era atomica* – che nella revisione del romanzo vengono ricollocate tra il discorso di Davide all'osteria e le cronistorie.¹⁶ Tra il piatto posteriore e c. *iv* possiamo leggere una stesura – molto avanzata – della parte iniziale della cronistoria del primo capitolo (dal 1903 al 1914). Nel complesso, tanto *AgA* quanto *AgB* si collocano nell'ottica di un consolidamento delle basi storiche del romanzo che pare giustapporsi all'*inventio* narrativa.

Se gli appunti depositati in *AgA* e *AgB* si configurano come canovacci, le carte contenute in *ScartiA* relative alle cronistorie mostrano invece una stesura organica. Si tratta di fogli sciolti scritti con vari pennarelli e archiviati disordinatamente nel faldone degli scarti. È probabile che siano molte le carte non conservate, dal momento che è difficile supporre che Elsa Morante abbia adottato un *modus scribendi* diverso per le varie cronistorie. Nello specifico, conoscono una stesura organica in *Scarti A* le cronistorie dei capitoli19***,1943 e1947,¹⁷ mentre per gli altri capitoli disponiamo solo degli abbozzi in *AgA* (capitoli1941 e1942) e in *AgB* (capitoli1944,1945,1946 e 19**.....). Considerando che le cronistorie rielaborate in *ScartiA* sono anch'esse riproposte in *AgA* e *AgB*, pare ingiustificata la sproporzione nella loro elaborazione e, soprattutto, mi pare poco agevole una stesura direttamente nella forma dattiloscritta per le sezioni non attestate nel faldone degli Scarti. Ritengo più probabile l'idea della non conservazione di alcune carte: si consideri, ad esempio, la già citata cronistoria del 1945, che in *AgB*, cc. 7-16, presenta la scansione nei singoli mesi, ma non a tutti viene riferito un evento, mentre nelle varie forme dattiloscritte attestate nell'Archivio è molto nutrita. L'assenza di un passaggio intermedio, spinge verso l'ipotesi che tutte le cronistorie abbiano avuto una rielaborazione su carte sciolte, ma alcune di esse siano andate perdute.

¹⁵ Cfr. *supra* § III.2 (*La parentesi operaia*).

¹⁶ Cfr. *supra* § III.1.2 (*L'era atomica*).

¹⁷ Un'ulteriore elaborazione manoscritta si trova in *QuadXV*, c. 69v, unica attestazione di cronistoria organica nei Quaderni.

Come accennato, la consultazione degli autografi induce a ipotizzare che l'inserimento fisico delle cronistorie nella forma a noi nota sia avvenuto solo a romanzo ultimato. Ne è indizio la numerazione dattiloscritta delle stesse, con indicazioni quali *85-85b*, *126-126bis* o *413-413b-413III-413IV*,¹⁸ attestate in ognuna delle cronistorie.

In alcuni casi parte delle cronistorie viene riscritta in un momento ancora successivo, come dimostra *Datt1*, dove talvolta la numerazione dattiloscritta è già quella definitiva. Tale numerazione è giustificata dal fatto che, nella loro forma originaria, le cronistorie erano molto più sintetiche e condensate, non superando mai lo spazio di una pagina dattiloscritta, mentre nella forma definitiva nessuna delle cronistorie è inferiore alle due pagine. Le carte presenti in *ScartiB* e *ScartiC*¹⁹ presentano, ad eccezione dei capitoli *.....1944*, *.....1945* e *19**.....*, molteplici copie con riportate le identiche – eventuali – correzioni manoscritte di questa lezione condensata delle liste di eventi, chiaro indizio di un loro statuto pensato come definitivo. La non conservazione di questa forma sintetica per i tre capitoli sopracitati apre una questione sulla quale è impossibile prendere posizioni nette: è probabile che abbiano conosciuto anch'essi una forma *brevior*, denunciata dalla numerazione autografa del dattiloscritto; ma non si può escludere che l'effettiva compilazione delle cronistorie sia avvenuta solo al termine del romanzo e che, essendo presenti come progetto, Elsa Morante abbia lasciato preventivamente lo spazio per il loro inserimento. I dati oggettivi sono:

- 1) il peso di queste cronologie nell'individuare la fisionomia del romanzo, separando il suo cammino da *Senza i conforti della religione*;
- 2) l'elaborazione di questa parte del testo su supporti – e forse momenti – diversi da quelli riservati all'*inventio* narrativa;
- 3) un progressivo incremento della loro mole, verosimilmente contestuale alla scelta del titolo definitivo del romanzo.

Nell'Archivio sono presenti, inoltre, alcune prove per un cappello introduttivo di taglio più discorsivo che avrebbe dovuto precedere la cronistoria iniziale. Il nucleo originario viene vergato in un foglio di *bloc-notes* (*ScartiA*, c. 37), e conosce almeno tre rielaborazioni: due forme manoscritte (*Paratesti*, c. 21 e *ScartiA*, cc. 30r e 31r) e una dattiloscritta (*ScartiB*, c. 184, uguale a *ScartiA*, c. 13r che presenta delle correzioni manoscritte). Si tratta di riflessioni sulle caratteristiche dell'*era atomica*, vista come la riproposizione di un arcaico sistema sociale fondato sulla dicotomica

¹⁸ Cfr. *Datt2*, rispettivamente alle cc. 93-94, 137-138, 434-437.

¹⁹ Cfr.: per il primo capitolo *ScartiC*, cc. 7-8; per il 1941 *ScartiC*, cc. 6 e 14; per il 1942 *ScartiB*, c. 167 e *ScartiC*, cc. 15-16; per il 1943 *ScartiC*, cc. 17 e 53; per il 1946 *ScartiB*, c. 150 e *ScartiC*, cc. 20 e 56; per il 1947 *ScartiB*, c. 151 e *ScartiC*, cc. 21 e 57.

contrapposizione tra oppressi e oppressori, dove questi ultimi, utilizzando i nuovi mezzi forniti dall'industria, trovano più efficaci strumenti per l'esercizio del Potere attraverso la violenza.

Che tale cappello introduttivo dovesse precedere la prima cronistoria viene esplicitato in *ScartiA*, cc. 30r-31r (la cui numerazione autografa è 1-2) dove tale introduzione discorsiva è preceduta dalla citazione evangelica che aprirà il romanzo, e seguita da una bozza della prima cronistoria. La riformulazione dattiloscritta contenuta in *ScartiA*, c. 13r riporta delle annotazioni manoscritte di taglio tipografico nel margine superiore «Dentro l'occhiello Parte Prima! Cpo piccolo!» e «corpo minimo. Va messo sul retro dell'Occhiello Parte Prima!» mentre nel margine inferiore si esprime dapprima il dubbio sull'eventualità di conservare questo testo: «? forse, sopprimere questa pagina» e in secondo luogo si conferma la sua effettiva eliminazione: «Soppressa, modificare numerazione». Ma il testo non verrà effettivamente espunto: i contenuti di questa introduzione vengono inseriti dapprima all'altezza dell'episodio della marcia su Roma e infine, come abbiamo visto, nel contesto del discorso di Davide all'osteria.²⁰

È probabile che la decisione di dislocare la definizione del fascismo come forma di potere in atto da sempre e dovunque in forme più o meno larvate sia volta all'intenzione di preservare la *scientificità* delle cronistorie, almeno a livello formale. È tuttavia evidente che si tratta di una evenemenzialità solo apparentemente fattuale, essendo questa una zona del testo caratterizzata da uno stile pseudo-oggettivo, attraverso il quale l'anonimo compilatore lascia esplicitamente trasparire la propria posizione. Inserire un cappello introduttivo avrebbe potuto indurre a identificare un'istanza narrante meno impersonale e *lato sensu* identificabile con l'autrice, facendo perdere alle cronistorie la loro funzione di asettico resoconto che appiattisce – nel suo schematismo – la ricchezza corale dell'esistenza testimoniata dalle vicende dei protagonisti. La soppressione di questo cappello introduttivo risponde, in un certo senso, all'esigenza di Elsa Morante di “evaporare” dal suo libro.²¹

2. Storia di un titolo.

È nota l'instabilità nella titolazione, fatta di alternative e di ripensamenti, che caratterizza le opere di Elsa Morante. In particolare *Menzogna e sortilegio* si distingue per l'abbondanza variantistica che investe il titolo.²² Per quanto riguarda *La Storia* vi sono unicamente due alternative precedenti alla scelta definitiva: *Tutto uno scherzo* e *Il grande male*. Per quanto le indagini filologiche non possano darne

²⁰ Cfr. *supra* § III.1.2 (*L'era atomica*).

²¹ Siciliano, *La guerra di Elsa*, p. 21.

²² Cfr. *Le stanze di Elsa* (*Catalogo*), fig. 6 e Lattarulo, *La savia Elisa*, p. 88 n. 60 e p. 91.

una conferma inconfutabile, elementi narrativi e strutturali portano a sostenere che il titolo *La Storia* si sia affacciato e poi imposto contestualmente agli interventi sopravvenuti al termine della stesura manoscritta del romanzo (tra i quali, l'irrobustimento delle cronistorie): interventi che fanno sistema tra loro e sono coerenti con il cambiamento del titolo.

Il primo titolo, segnalato per la prima volta tra le carte di *Senza i conforti della religione*²³ è attestato nei quattro Album nella forma dell'acronimo T.U.S.: mai sciolto in questa sede, viene sciolto solo nel primo dei quaderni (1971), ed è presente come unico titolo fino a *QuadXI*.²⁴ A partire da *QuadXII* i due titoli (*Tutto uno scherzo* e *Il grande male*) compaiono come alternativi, per stabilizzarsi su *Il grande male* negli ultimi due quaderni.

Se in *QuadXIII* una parentesi quadra interviene a segnalare *Tutto uno scherzo* come variante superata (come precisato dall'inserzione della particella «già»), nel quaderno successivo gli interventi manoscritti individuano un ripensamento, o quantomeno un dubbio sull'eventualità di tornare al titolo primigenio. La lezione «Il grande male | [già Tutto uno scherzo]» viene corretta in: «Il grande male | oppure | [già] Tutto uno scherzo». Di rilievo il fatto che il titolo *La Storia* compaia in un unico caso nei Quaderni manoscritti, sul frontespizio di *QuadXII*, il solo che riporti le tre opzioni: «Tutto uno scherzo | [Il grande male] | (La Storia)». In tale sede il titolo poi definitivo è vergato con la stessa penna con la quale vengono apportate le correzioni sul dattiloscritto, e sembra per questo che sia una aggiunta tarda.

Gli *Scarti* portano a pensare, in ogni caso, che al termine della stesura manoscritta del romanzo il titolo *Tutto uno scherzo* fosse stato definitivamente abbandonato, e che *Il grande male* si fosse imposto come scelta. È infatti conservata una carta dattiloscritta in duplice copia che riporta il titolo «IL GRANDE MALE | ROMANZO»,²⁶ seguito dalla citazione del sopravvissuto di Hiroscima («non c'è parola, in nessun linguaggio umano, capace di consolare le cavie che non sanno il perché della loro morte») e da *Lc*: 10, 21 («...hai nascosto queste cose hai dotti e ai savi e le hai rivelate ai piccoli... / ...perché così a te piacque»²⁷ mentre non sono

²³ Cfr. *supra* § II.3 (*Una stazione anfibia*: Tutto uno scherzo).

²⁴ In *QuadI*, invero, «Tutto uno scherzo» viene cassato a favore di «Il grande male» ma è mia opinione che la sostituzione sia avvenuta in fase di revisione, come suggerirebbe l'utilizzo della stessa penna verde con cui avviene la revisione globale della stesura manoscritta.

²⁵ *QuadXIV*, c. 1r. Con la stessa penna, infatti, viene interpolata la particella «oppure», inserita una parentesi quadra dopo «già», cancellata la parentesi quadra dopo «scherzo» e sottolineato «Tutto uno scherzo».

²⁶ *ScartiA*, c. 15; *Bozze3*, c. 1.

²⁷ In questa sede i versetti evangelici vengono cassati: avranno destinazione provvisoria in altra sede (nella posizione poi riservata alle *Lettere Siberiane*, in epigrafe alla prima cro-

conservate attestazioni dattiloscritte recanti la titolazione *Tutto uno scherzo* che, lo ripetiamo, è assente negli ultimi due Quaderni

Con l'irrobustimento delle cronistorie,²⁸ l'approfondimento degli aspetti storici e politici del discorso di Davide all'osteria²⁹ e l'introduzione della sua parentesi operaia³⁰ la fisionomia del romanzo subisce una modifica radicale, che giustifica e anzi richiede un titolo diverso. Non più, o non soltanto, il dramma di Usepe che nel grande male del mondo cade vittima del suo personale attacco di Grande Male, ma l'assunzione della sua vicenda, e di quella degli altri protagonisti del romanzo, a campione di un meccanismo universale: *La Storia*.³¹

2.1. Tutto uno scherzo.

Come abbiamo visto, il primo titolo del romanzo, mutuato da *Senza i conforti della religione*, è *Tutto uno scherzo*, che trova una sua riformulazione anche nel *Mondo salvato dai ragazzini*.³² In *SCR4*, nel primo piatto di sovraccoperta staccato dagli Album di *Senza i conforti della religione*, compare per la prima volta l'indicazione estesa del titolo *Tutto uno scherzo*, cassato però in un secondo momento. A conferma del fatto che il progetto di romanzo sia nato inizialmente come un racconto, il titolo è indicato come «Titolo del libro di racconti». ³³ Nello stesso piatto di copertina dove *Tutto uno scherzo* è proposto come titolo del volume di racconti, l'autrice deposita un appunto con il proposito di «I capitoli troppo difficili intitolarli sempre Capitolo Proibito ai Filistei o ai letterati ai preti o sim» o, come compare sotto una fittissima cassatura, tale da rendere l'opzione quasi illeggibile, «Tutto uno scherzo». ³⁴

nistoria, e inizialmente riferiti alla duplice fonte *Lc*: 10, 21 e *Mt*: 11, 25-26), salvo poi migrare in esergo al capitolo1947 (poi sede della citazione da Marina Cvetáeva) ed essere infine ricollocati in posizione incipitaria.

²⁸ Cfr. *supra* § IV.1.2 (*Iter manoscritto e dattiloscritto*).

²⁹ Cfr. *supra* § III.1.1 (*Il discorso all'osteria: la stratificazione dei materiali*).

³⁰ Cfr. *supra* § III.2 (*La parentesi operaia*).

³¹ Nonostante il superamento, i titoli abbandonati sono chiavi di lettura importanti per l'interpretazione del romanzo e del suo messaggio: «i due titoli precedenti possono essere accostati come glosse esplicative a quello finale, in modo da ottenere questo significato: il male della storia è uno scherzo perché non se ne possono cogliere giustificazione e finalità» (Gentili, *Novecento scritturale*, p. 127).

³² «PURE SE CI FA TREMARE / PER GLI SPASMI E LA PAURA, / TUTTO QUESTO, / IN SOSTANZA E VERITÀ / NON È NIENT'ALTRO / CHE UN GIOCO» (*Il mondo salvato*, p. 146): il ritornello puntella l'intera raccolta, in più sedi.

³³ Cfr. *supra* § II.3 (*Una stazione anfibia: Tutto uno scherzo*).

³⁴ *SCR4*, c. I.

Elsa Morante rimane a lungo fedele a questo titolo, che in forma di acronimo (T.U.S.) accomuna i quattro Album, e che è attestato in forma estesa nei frontespizi dei Quaderni fino all'altezza di *QuadXIV*. Il motivetto, in un precedente progetto del finale, avrebbe dovuto costituire anche l'*explicit* del romanzo.³⁵ Nel piatto posteriore di *QuadI*, che rappresenta il momento in cui il progetto narrativo di *Senza i conforti della religione* viene ripreso in funzione di quello che poi diventerà *La Storia*, Elsa Morante deposita alcuni appunti relativi al finale del romanzo:

alla fine Ida, quando entrata nell'ingresso ai lamenti di Bella, vede che per Us. là disteso non c'è più niente da fare, si strappa da dosso tutti i vestiti correndo per la casa senza urlare (per paura che glielo portino via) poi lo porta in cucina [o nel letto]. Dialogo con Bella che dice solo: È stato tutto uno scherzo. N.B. Us. usciva dal cesso aveva ancora i pantaloncini aperti davanti.³⁶

L'appunto trova una riformulazione più distesa in un foglio manoscritto formato lettera conservato tra gli scarti, dove tuttavia non è Bella a riproporre il motivetto:

E così questa storia è finita. È una storia antica. Di Iduzza, Ninnariieddu e Ueseppe non se ne ricorda più nessuno. Al posto del vecchio casamento di San Lorenzo [distrutto dalle bombe] ci si trova un altro casamento già invecchiato anche questo. La casa del Testaccio invece, è rimasta uguale ma altri inquilini ci vivono. Anche la portiera non è più la stessa. E su un altro albero c'è sempre un altro uccellino a cantare: Uno scherzo uno scherzo è stato tutto uno scherzo!³⁷

Siamo nell'ottica di quella che Pier Paolo Pasolini legge come la base ideologica del romanzo, ovvero la «morte vista come fenomeno che riduce a scherzo la vita: ma a uno scherzo bellissimo, struggente, degno di essere vissuto, anche nelle sue inevitabili brutture».³⁸ La melodia dei lucherini racchiude un'interpretazione duplice: non solo l'interpretazione pasoliniana della vita come scherzo ma anche, e forse soprattutto, un'interpretazione della storia come scherzo, come l'irrealtà alienata e alienante che distorce la vita nella sua pienezza, rappresentata invece da Ueseppe.

Una preziosa indicazione di lettura ci viene da un appunto vergato in *QuadII-V* dove, in riferimento al tentativo di Ueseppe di comprendere i dialoghi dei canarini

³⁵ Ulteriore tangenza con *Senza i conforti della religione*: ricordiamo che tra gli appunti per il finale del romanzo incompiuto è segnalato il proposito di concludere il romanzo con il motivetto dell'uccellino: cfr. *supra* § II.1.1 (*La trama*).

³⁶ *QuadI*, piatto posteriore.

³⁷ *ScartiA*, c. 199r.

³⁸ Pasolini, *Un'idea troppo fragile*, p. 75.

Peppiniello e Peppiniella, Elsa Morante appunta: «Ricordare qui e in seguito, di chiamarli sempre canarini (si tratta in realtà forse di canarini un po' ibridi, come nella poesia di Saba). Difatti, i veri lucherini Usepe li incontrerà poi nel bosco (ved. Quaderno VIII – pag. 499)». ³⁹ L'appunto ha un duplice riscontro testuale: da una parte Eppetondo precisa che «quelli so' nostrani, véngheno da Porta Portese», ⁴⁰ dall'altra quando Usepe nel covo dei partigiani intende per la prima volta la famosa melodia, la voce narrante riferisce che

in realtà, questi due, non canarini dovevano essere; ma piuttosto lucherini: genere di uccelletti di bosco più che di gabbia, che torna in Italia per l'inverno. Ma nella forma e nel colore giallo-verde essi potevano senz'altro confondersi coi due canarini (un po' ibridi invero) di Pietralata. ⁴¹

Le notazioni ornitologiche sulle caratteristiche dei lucherini trovano un riscontro, corredato anche di un piccolo disegno, nel piatto posteriore di *QuadVII*, dove l'Autrice appunta: «Lucherino (*carduelis spino*) uccello passeriforme, famiglia fringuellidi, dal piumaggio giallo-verdastro striato di nero, che sverna nei boschi italiani. Si nutre di insetti e granaglie». ⁴² Il riferimento a Umberto Saba, *il poeta di tutta una vita*, fornisce uno spunto interessante, in particolare perché tra le *dieci poesie per un canarino* del poeta triestino (che Elsa Morante leggeva nella raccolta *Uccelli – Quasi un racconto*) la prima, intitolata *A un giovane comunista*, si rivela particolarmente efficace in funzione del romanzo di Elsa Morante:

Ho in casa – come vedi – un canarino.
Giallo screziato di verde. Sua madre
certo, o suo padre, nacque lucherino.
È un ibrido. E mi piace meglio in quanto
nostrano. Mi diverte la sua grazia,
mi diletta il suo canto.
Torno, in sua cara compagnia, bambino.
Ma tu guardi e pensi: I poeti sono matti.
Guardi appena; lo trovi stupidino.
Ti piace più Togliatti. ⁴³

³⁹ *QuadII-V*, c. 40v.

⁴⁰ *La Storia*, p. 189.

⁴¹ *Ivi*, p. 268.

⁴² *QuadVII*, piatto posteriore.

⁴³ Saba, *Uccelli*, p. 41.

Al di là del riscontro con il colore «giallo-verde» degli «ibridi nostrani» incontrati da Ueseppe, gli ultimi quattro versi della poesia di Saba rispecchiano il contrappunto tra la semplicità naturale e infantile di Ueseppe e l'approccio intellettualistico e razionalistico all'esistenza. Mentre il «giovane comunista» trova «stupidino» l'ibrido canarino di Saba, il poeta, come il piccolo Ueseppe «con la sua simpatia amorosa [...] intenerisce e magnifica ogni cosa vivente: rendendo a ogni cosa un sentimento definitivo di gratitudine e di perdono».⁴⁴

Il riferimento a Saba viene a sovrapporsi a un dialogo con Pasolini: ricordiamo la poesia *Quasi alla maniera dell'Achmatova* e in particolare i versi: «Un poeta dice che un poeta è un passero / che ripete tutta la vita le stesse note».⁴⁵ Nella valletta, difatti, Ueseppe non incontra «né un canarino né un lucherino, ma forse uno storno o piuttosto un passero comune» che «seguitava a ripetere questa sola [*canzonetta*], sempre con le stesse note e le stesse parole, salvo variazioni impercettibili».⁴⁶ I versi conclusivi della poesia di Pasolini sono omogenei al proposito di finale della *Storia* sopracitato:

Nulla esiste se non si misura col mistero:
che testimonianza avremmo degli "eventi"
se non cantasse prima e dopo di loro
un passero col suo canto lieve e severo?⁴⁷

Il motivetto udito da Ueseppe rispecchia così l'approccio antistoricista che emerge dal romanzo morantiano, nell'ottica in cui:

l'afflato mistico, che si mostra complementare al francescanesimo pasoliniano, si epitomizza nel *refrain* di un «uccellino insignificante», per cui lo «scherzo» del passero, *analogon* delle *nugae* poetiche, diviene la formula della destorificazione, vale a dire dell'annullamento del processo di diversificazione storica, antitetico rispetto a ogni principio unionale.⁴⁸

2.2. Il grande male.

Se *Tutto uno scherzo* può essere letto in una direzione duplice, riferendo lo scherzo alla vita o alla storia, analoga polisemia è riscontrabile nel secondo titolo

⁴⁴ *Il poeta di tutta una vita*, ora in *Pro o contro la bomba atomica*, pp. 31-40: p. 36. Ricordiamo, inoltre, che Elsa Morante possedeva anche il volume *Amicizia: storia di un vecchio poeta e di un giovane canarino: (Quasi un racconto)*.

⁴⁵ Di Fazio, *Una apocalittica culturale*, p. 201, n. 50.

⁴⁶ *La Storia*, p. 509.

⁴⁷ Pasolini, *Quasi alla maniera dell'Achmatova*, p. 16.

⁴⁸ Di Fazio, *Una apocalittica culturale*, p. 201.

pensato per il romanzo: *Il grande male*. Da una parte il riferimento alla malattia di Usepe, dall'altra la storia, entrambe concordi in direzione di «questo fine: la strage del bambinello Usepe Ramundo». ⁴⁹ La malattia di Usepe, segno della sua diversità, reca con sé le credenze prescientifiche in base alle quali l'epilessia era definita il *morbo sacro* che favoriva le visioni e faceva di questi particolari malati il tramite con il divino. Il riferimento alle antiche superstizioni sull'epilessia viene esplicitato dalla voce narrante nel descrivere le crisi alle quali era soggetta Ida da bambina:

L'antica cultura popolare, tuttora radicata nel territorio calabrese e specie fra i contadini, segnava di uno stigma religioso certi mali indecifrabili, attribuendone le crisi ricorrenti all'invasione di spiriti sacri, oppure inferiori, che in questo caso si potevano esorcizzare solo con recitazioni rituali nelle chiese. Lo spirito invasore, che sceglieva più spesso le donne, poteva trasmettere anche poteri insoliti, come il dono di curare i mali o quello profetico. Ma l'invasione in fondo veniva avvertita come una prova immane e senza colpa, la scelta inconsapevole d'una creatura isolata che raccogliesse la tragedia collettiva. ⁵⁰

Nel chiaro riferimento al capro espiatorio, si condensa il dubbio espresso da Elsa Morante in alcuni appunti pensati per la presentazione della *Storia*:

ci sono esempi sacri e famosi di uomini [esseri umani] che si sono assunti il peso di tutto il male del mondo, fino a venirme schiacciate [distrutte]; ma è possibile che un tale destino possa toccare creature innocenti, e ignoranti di ogni male al punto da consegnarsi inconsapevoli al sacrificio [al loro compito]? È questa la domanda iniziale [suscitata dall'esperienza qui narrata] dalla quale è nato il presente libro. ⁵¹

Con il *caprettino* Usepe la figurazione cristologica si riappropria, nell'*epos* moderno, del motivo arcaico del capro espiatorio, dove l'epilessia assume il valore quasi mistico di segnalare la diversità: nella poesia *Ombre luminose* che Davide Segre recita a Usepe, ⁵² il segno della diversità salvifica viene ipoteticamente indi-

⁴⁹ *La Storia*, p. 647. Si osservi la scelta terminologica di «bambinello», che fa sistema con l'iconografia di chiara matrice cristologica della scena finale del romanzo, dove «Usepe giaceva disteso, con le braccia spalancate» e viene posto sul letto dalla madre, a ridisegnare una moderna Pietà di periferia: «essa si tenne là china su di lui» (ivi, p. 646). L'intera vicenda è anticipata proletticamente come la «piccola passione di un pischelluccio» (ivi, p. 625, corsivo mio).

⁵⁰ Ivi, pp. 29-30.

⁵¹ *Paratesti*, c. 2.

⁵² Cfr. *supra* § III.3.2 (*La tenzone poetica tra Usepe e Davide*).

viduato anche «nel favore tribale, che consacra / i nati diversi dagli altri, visitati dai sogni».⁵³ Non è un caso che il titolo *Il grande male* compaia per la prima volta in *QuadXII*, quello successivo alla descrizione della prima caduta di Useppe. Preziose le parole di Concetta D'Angeli, secondo la quale:

il male del mondo che si accumula nel corpo di Useppe non ritorna sul mondo in forma di contagio, come succede al male di Davide – resta su di lui e gli distrugge il corpo, ma non ne cancella l'innocenza. È il meccanismo rituale del capro espiatorio, di cui lungamente Simone Weil parla soprattutto nell'ultimo dei quaderni di Marsiglia.⁵⁴

Nel caso specifico di Useppe vengono attribuite alla malattia le visioni e i sogni del piccolo nella tenda d'alberi: il riferimento al *morbo sacro* si stratifica con il ricorso alla malattia come espediente per produrre uno stato di alterazione mentale parallelo alla follia/alcolismo di Edipo nella *Serata a Colono*. L'epilessia di Useppe è omologa, cioè, alla ricorrenza in Elsa Morante (e segnatamente nella produzione successiva all'*Isola di Arturo*) di stati di alterazione mentale come momenti in cui è possibile squarciare il velo di Maya della realtà "ufficiale" per intravedere nelle crepe della norma e dell'abitudine il vero volto delle cose. Per quanto il *Grande male* sia leggibile anche come riferimento alla Storia, ritengo tuttavia che il titolo avrebbe sottolineato la specificità di Useppe e sulla singolarità della sua personale vicenda, segnando la sua figura come *unicum*. Il passaggio al titolo *La Storia* permette, invece, di vedere nel piccolo protagonista del romanzo il segno di una potenzialità salvifica, di una speranza di accesso alla Realtà, che è stata invece fagocitata e sommersa dall'incalzare delle vicende storiche. Il titolo *Il grande male*, inoltre, avrebbe prestato maggiormente il fianco a obiezioni quali quelle effettivamente sollevate da buona parte della critica secondo cui una delle carenze ideologiche e strutturali del romanzo consiste nel fatto che i vari protagonisti non sono vittime degli eventi bellici (della Storia): il loro destino si consuma al termine della guerra, ed è una sconfitta dunque psicologica e antropologica, non storica.⁵⁵ Tale opzione di Elsa Morante evidenzia, invece, una realtà che è esistenziale prima che stori-

⁵³ *La Storia*, p. 526.

⁵⁴ D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*, p. 94.

⁵⁵ Riassume questo punto di vista critico Mario Barenghi: «L'avvento della pace, insomma, produce conseguenze catastrofiche. Ma allora, sarà davvero la Storia il problema? quella spietata sequenza di fatti politici e militari enumerati fuori dal testo, ad apertura dei capitoli? No, naturalmente» (Barenghi, *Tutti i nomi di Useppe*, p. 375). Ma si veda pure Giovanna Rosa, che legge in questo aspetto il paradosso ideologico del romanzo: «l'ordine sintagmatico dell'intreccio denuncia con evidenza solare il paradosso ideologico di una nar-

camente determinata, ma soprattutto focalizza sugli effetti indiretti delle vicende storiche che, come il fungo atomico, «continuano a lavorare sui sopravvissuti, attraverso gli anni e le generazioni».⁵⁶ Se vittime dirette della guerra sono personaggi tutto sommato secondari del romanzo (Eppetondo, Giovannino, Mariulina e sua madre, Gunther, Quattro) le vicende storiche sono concause del destino di Ida, Usepe, Nino e Davide. Nino muore in un incidente durante un'attività di contrabbando, ma è egli stesso a confessare alla madre che «ci hanno messo in mano le armi vere, quann'eravamo pischelli! E mò noi ce divertimo a faie la pace! [...] Noi siamo la generazione della violenza! Quando s'è imparato er gioco delle armi, ce se rigioca!».⁵⁷ Per Davide, come abbiamo visto, il contatto con la morte segna il punto di lacerazione individuale che non saprà più ricomporre in tempo di pace, segnando il suo graduale declino verso la tossicodipendenza che determinerà il suo destino. Quanto a Usepe, è evidente che le sue crisi sono legate a vicende esteriori: la visione delle immagini dei lager, la morte del fratello, il crudele allontanamento da parte di Davide. Che il suo Grande Male abbia motivazioni psicologiche ci viene segnalato in un appunto di documentazione vergato da Elsa Morante: «Crisi epilettiche ripetute per motivi psicologici cfr. Grasset pag. 142».⁵⁸ Il piccolo *idiota* Usepe Felice Angiolino Ramundo, così, è insieme il *caprettino* potenzialmente in grado di redimere, e la vittima ingiustificata: a nulla è valso, forse, il suo sacrificio, la sua testimonianza di radiosa ilarità è schiacciata dagli eventi, e la sua fine non si rivela costruttiva per una Storia che *continua*, dal momento che:

di fronte a questa oscenità decisiva della Storia, ai testimoni si aprivano due scelte: o la malattia definitiva, ossia farsi complici definitivi dello scandalo, oppure la salute definitiva – perché proprio dallo spettacolo dell'estrema oscenità si poteva ancora imparare l'amore puro... E la scelta è stata: la complicità!⁵⁹

razione che riserva alla stagione della pace l'onere di atterrare chi era scampato agli orrori bellici» (Rosa, *Cattedrali di carta*, pp. 279-280).

⁵⁶ *La Storia*, p. 375.

⁵⁷ *Ivi*, p. 442.

⁵⁸ *Quad XII*, c. 96v. Ovvero, come segnato con tre tratti verticali a margine nel volume di Grasset: «La survenue de crises épileptiques répétées paraît enfin, dans quelques cas, être le témoin de perturbations affectives profondes difficilement compréhensibles; ces perturbations réalisent une condition psychologique permanente sur laquelle les phénomènes épileptiques éclosent avec une grande facilité, de la même manière que surviennent chez d'autres sujets des crises d'asthme ou des poussées d'ulcère gastrique ou duodénal; le vocable de condition psychosomatique, nous paraît alors plus convenable que celui d'hystéroépilepsie» (Grasset, *L'enfant épileptique*, p. 142).

⁵⁹ *La Storia*, p. 584.

2.3. La Storia.

Il titolo *La Storia*, come abbiamo accennato, si impone in una fase tarda, verosimilmente nel corso della revisione. Risponde cioè a un cambiamento significativo delle fisionomia del romanzo legato all'approfondimento del ruolo di Davide Segre, con il consistente incremento della portata del suo dialogo all'osteria e con l'introduzione della sua esperienza in fabbrica. Dal momento che anche le cronistorie conoscono una rielaborazione – in direzione di un accrescimento – è possibile che la documentazione storica legata alla compilazione degli inserti enciclopedici abbia spinto Elsa Morante a scegliere un titolo intenzionalmente polemico.

È stato a più riprese rilevato come il titolo *La Storia. Romanzo* ponga storiografia e narrativa in termini dialettici, in opposizione al genere del *romanzo storico*, esplicitamente chiamato in causa ma per essere corroso dall'interno.⁶⁰ La polemica è rivolta anche alla Storia come concetto filosofico – in un'ottica antistoricistica – e alla storiografia come disciplina. L'inserimento delle cronistorie mostra in modo esplicito come la storiografia, basata sull'elencazione di eventi militari, trattati e scoperte scientifiche, non possa esaurire la rappresentazione della Realtà nella sua complessa e multiforme ricchezza.

A livello di filosofia della storia Elsa Morante mostra innumerevoli affinità con le posizioni di Walter Benjamin, e in particolare con le *Tesi di filosofia della storia*. Come osserva Maurizia Boscagli: «both Benjamin's and Morante's writings are critiques (and in the case of the latter a real *J'accuse*) of the supposedly scientific and disinterested character of history in Western culture. History, in their thinking, is a form of representation».⁶¹

Il riscatto della Storia operato da Elsa Morante avviene attraverso il rivendicato privilegio dell'invenzione, della narrazione *ficta*: «l'adozione di una strategia narrativa che tanto più denuncia lo scandalo della Storia quanto più convalida la verità ultima dell'invenzione».⁶² Tale dialettica tra Storia *maior* e storia *minor* è senz'altro chiamata in causa dal romanzo, del quale struttura in particolare il dialogo tra la zona narrativa del testo e le soglie (storiche) che le incorniciano.

Il titolo adottato dall'autrice, tuttavia, evoca anche altre riflessioni, ben radicate nella poetica morantiana e che percorrono tutta la sua produzione letteraria. Le vicende dei personaggi, per quanto frutto di invenzione, rivendicano – anche grazie al titolo – la loro verità psicologica e antropologica, ponendosi a campione di un assoluto universale. Lo *scandalo che dura da diecimila anni* è sotto gli occhi di tutti, ma l'unica possibilità di scuotere le coscienze di fronte alla Storia e ai suoi meccani-

⁶⁰ Rosa, *Cattedrali di carta*, p. 215 e *passim*.

⁶¹ Boscagli, *Brushing Benjamin Against the Grain*, p. 132.

⁶² Rosa, *Il paradosso della Storia Romanzo*, p. 83.

smi snaturati risiede nell'arte: è il ruolo del Poeta che, con la grazia della scrittura, dispone di strumenti ignoti allo storico. Questa capacità del poeta di rappresentare la realtà attraverso simboli e immagini, rivendicata con forza da Elsa Morante, non è una novità della *Storia*. Si pensi a *Menzogna e sortilegio*, un romanzo apparentemente slegato da una contestualizzazione storico-geografica definita, inserito in una cornice di visionaria follia, e al giudizio che ne diede il critico marxista György Lukács: «con raro vigore rappresentativo ogni figura viene radicata nel proprio essere sociale; i tratti personali e di classe dei singoli personaggi sono fusi in unità come solo i grandi realisti sanno fare. Questo permette di superare il carattere di parabola del romanzo». ⁶³

Con *La Storia* la dialettica tra realismo e parabola diviene più scoperta, e proprio il titolo contribuisce a palesarlo: le insignificanti vicende di una sciocca donnetta del popolo e del suo figlio idiota divengono consapevolmente la parabola dell'uomo e della sua coscienza di fronte alla storia, al punto che tale parabola può identificarsi con la *Storia tout court*: «il valore, anche *storico*, di un romanzo non dipende dai suoi pretesti narrativi, ma dalle sue verità». ⁶⁴

3. Paratesti e autocommenti.

3.1. *La quarta di copertina.*

Gli apparati editoriali delle opere morantiane sono un elemento testuale fortemente controllato dall'autrice che quasi sempre ne è anche la compilatrice. ⁶⁵ Ciò è certamente vero per *La Storia*, dal momento che i materiali relativi alla quarta di copertina del romanzo, al lancio editoriale dalle pagine del «Messaggero» e alla prefazione all'edizione americana sono conservati nell'Archivio della scrittrice.

Le carte manoscritte, in particolare, mostrano la tendenza a operare su questi testi con un movimento di espansione e ritrazione: da alcuni nuclei tematici (spesso vergati disordinatamente in corso di revisione del romanzo in luoghi dispersi) si arriva a redazioni più estese, sulle quali si procede successivamente con un progressivo movimento di sintesi. Coerentemente con il progetto comunicativo del romanzo, volto a mostrare i fatti anziché spiegarli, la quarta di copertina della *Storia* è particolarmente asciutta:

⁶³ Lukács, *Il significato attuale del realismo critico*, p. 938. Sul dialogo tra E. M. e il critico ungherese cfr. Bardini, *Morante Elsa. Italiana*, pp. 145-149; si veda pure Lattarulo, *Il giudizio di Lukács su Elsa Morante*.

⁶⁴ *Sul romanzo*, ora in *Pro o contro la bomba atomica*, pp. 41-74: p. 62.

⁶⁵ Cfr. *supra* § I.2.5 (*Prima della stampa: bozze e paratesti*). Per gli apparati editoriali e peritestuali degli scritti di E. M. cfr. Bardini, *Morante Elsa. Italiana*, in particolare il capitolo 5 (*Le confessioni di una figlia del secolo*, pp. 555-616) e l'Appendice I (pp. 671-695).

A questo romanzo – pensato e scritto in tre anni (dal 1971 al 1974) e preceduto immediatamente da *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968) che in qualche modo ne rappresentava l'«apertura» – Elsa Morante consegna la massima esperienza della sua vita «dentro la Storia» quasi a spiegamento totale di tutte le sue precedenti esperienze narrative: da *L'isola di Arturo* (romanzo, 1957) a *Menzogna e sortilegio* (romanzo, 1948).

La Storia, che si svolge a Roma durante e dopo l'ultima guerra (1941-1947), vorrebbe parlare a tutti, in un linguaggio comune e accessibile a tutti.

La rapidità compositiva e il legame con i poemi del *Mondo salvato* sono elementi da relazionare alla dialettica con *Senza i conforti della religione*. Come abbiamo visto, il riferimento al triennio 1971-1974 come arco temporale della composizione del romanzo è una dichiarazione solo parzialmente vera,⁶⁶ mentre il legame con *Il mondo salvato dai ragazzini* è confortato dal fatto che la raccolta del '68 condivide la temperie tematico-emotiva del progetto narrativo abbandonato. Il valore di testimonianza, la contestualizzazione cronologica e geografica del testo, e le scelte linguistiche e di destinatario costituiscono le uniche indicazioni sul soggetto del libro e sulle sue strategie comunicative: nessun riferimento ai protagonisti del romanzo, o alla sua trama, e nessuna indicazione di lettura. Le redazioni manoscritte che precedono questa sintesi forniscono invece maggiori informazioni, in particolare relativamente alle scelte stilistiche e al valore testimoniale del romanzo.

La prima bozza di autocommento al romanzo viene depositata, probabilmente in fase di revisione, nel piatto anteriore di *QuadI*, e viene successivamente tagliata e conservata separatamente, assieme ai materiali relativi ai paratesti.⁶⁷ La traccia che si può leggere, esplicitamente pensata per il primo risvolto di copertina, recita:

I° risvolto di copertina

Cari lettori

come già mi ero ripromessa in passato vi offro questo romanzo, che, veramente, non credevo di poter scrivere più. Se mi si domanda come ho potuto, [invece] alla fine, [mettermi a questo lavoro], [fino alla fine] [mi sembra giusto di citare in risposta] in risposta io ripeterò qui, adattandolo all'occasione, il [seguito] discorso del [famoso] vecchio Cinese ...[nome]

[discorso

–
–
–
–

⁶⁶ Cfr *supra* § II.3.2 (*Questioni cronologiche*).

⁶⁷ *Paratesti*, c. 1.

-
-

Tutto quanto accade in questo libro è vero, anche se la rappresentazione [il racconto] è inventata [è un racconto inventato].

I fatti appartengono alla nostra storia attuale, i luoghi sono gli stessi che noi [abitiamo] frequentiamo, le persone sono le stesse che abbiamo incontrato, che incontriamo ogni giorno, e che ancora incontreremo in futuro.

Un libro scritto è sempre un segnale allegro, e non importa [conta] se la sua storia risulta, inevitabilmente, triste. È il secolo, che è tale.

E. M.⁶⁸

Com'è noto, *La Storia* nella sua prima edizione non avrà alcun risvolto di copertina: è presumibile, dunque, che questa stesura sia collocabile in una fase in cui l'autrice non aveva ancora ottenuto dall'editore la possibilità di uscire direttamente in edizione economica. Elsa Morante si rivolge direttamente ai lettori, con una prospettiva sensibilmente diversa rispetto al testo poi licenziato per la quarta di copertina. Innanzitutto, si fa riferimento a un romanzo «che, veramente, non credevo di poter scrivere più», sottolineando un'urgenza comunicativa lungamente sedimentata prima di trovare la propria efficace formulazione, con un'ottica antifrastica rispetto alla dichiarazione di un romanzo «pensato e scritto in tre anni». Quanto dichiarato in questa sede allude, dunque, al legame di dipendenza e successiva autonomia rispetto a *Senza i conforti della religione*. L'autrice, per significare gli elementi che l'hanno aiutata a portare a termine il romanzo, prende a prestito un «detto Cinese», che tuttavia qui non viene riportato. L'aneddoto zen costituisce il nucleo primigenio attorno al quale ruotano gli autocommenti morantiani, come testimoniato anche da un appunto vergato sul piatto anteriore di un altro dei quaderni (*QuadII-V*) dove viene depositato il promemoria: «Per la Pref. ved. Ala[i]n⁶⁹ Watts (Buddismo Zen)».

Sappiamo della fascinazione subita da Elsa Morante per le religioni e filosofie orientali, filtrate dalle letture di Simone Weil e rinvigorite dal viaggio in India del 1961 con Alberto Moravia e Pier Paolo Pasolini. La frequentazione della mistica orientale è confermata dalla presenza, nella biblioteca di Elsa Morante, di testi quali le *Upanishad*, i *Centomila canti di Milarepa*⁷⁰ e altri, tra cui un testo di Alan Wilson Watts dal titolo *The Way of Zen*, in un'edizione della Penguin Books del 1970, fitto di numerose tracce di lettura. L'aneddoto cinese, che qui non viene riportato, è trascritto in un'altra sede, nell'ambito di alcune carte afferenti alla prefazione all'edizione americana della *Storia*. Si tratta di un detto del Maestro Ch'ing-yuan:

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Leggi: *Alan*.

⁷⁰ *Songs of Milarepa* (F. MOR. 290 MILA 1/ /1).

Quel sapiente raccontava che, prima di avere studiato, lui vedeva le montagne come montagne, e le acque come acque. Poi, dopo avere studiato per trenta anni, arrivò a un punto in cui vide che le montagne non erano montagne, e le acque non erano acque. Ma alla fine, capì la vera realtà: ossia che è giusto vedere le montagne come montagne e le acque come acque.⁷¹

Nel volume di Alan Watts il detto del saggio Zen è segnato a margine con un doppio tratto verticale e una stella:

According to the famous saying Ch'ing-yuan:
Before I had studied Zen for thirty years, I saw mountains as mountains, and waters as waters. When I arrived at a more intimate knowledge, I came to the point where I saw that mountains are not mountains, and waters are not waters. But now that I have got its very substance, I am at rest. For it's just that I see mountains once again as mountains, and waters once again as waters».⁷²

Nei testi afferenti in varia misura alle religioni orientali Elsa Morante sembra trovare, segnatamente a partire dagli anni Sessanta, una rimodulazione di temi già sedimentati e a lei cari. Anche le indicazioni di lettura evocate da questo detto zen presentano, attraverso nuove immagini e altro linguaggio, dichiarazioni di poetica (stilistiche e contenutistiche) variamente disseminate negli scritti morantiani.

Già nel 1958 Elsa Morante, parlando della felicità, descriveva un itinerario conoscitivo circolare, che identificava nel dato semplice e quotidiano il punto di partenza e di arrivo del processo gnoseologico:

Naturalmente, l'immagine, propria e diversa, della felicità, che ha preso forma nella mente di ciascuno, può trasformarsi con gli anni, come una fata morgana che muta figura via via che ci si avvanza per il deserto. [...] C'è chi da principio la trovava in un gelato, poi le dà stanza nel covo di Faust o della Sibilla, e alla fine la ritrova nel gelato...⁷³

Il dovere del romanziere di dare voce alla realtà umile e semplice implica una conseguente necessità di abbassamento stilistico (ovvero «parlare a tutti, in un linguaggio comune e accessibile a tutti»). Una posizione stilistica che rispecchia la dichiarazione rilasciata a Enzo Siciliano nel 1972: «ho scritto più rapidamente, perché dovevo raccontare i fatti, e i fatti sono discesi gli uni dagli altri con estrema

⁷¹ *Paratesti*, c. 56r.

⁷² Watts, *The Way of Zen*, p. 146 (F. MOR. 290 WATTAW 2).

⁷³ *Felicità*, ora in Bardini, *Morante Elsa. Italiana*, pp. 706-707: p. 707.

semplicità».⁷⁴ Questo «linguaggio comune e accessibile a tutti», sintetizzato dalla dedica all'*analfabeto*, si pone come una conquista e un dovere etico, programmaticamente rivendicati dall'autrice già in risposta all'inchiesta di «Nuovi Argomenti» sul romanzo: «quanto più il romanziere sarà vicino alla sua maturità perfetta, tanto più il suo linguaggio si farà semplice e limpido».⁷⁵

Attraverso l'aneddoto Zen, Elsa Morante evoca, inoltre, il concetto di Realtà e di realismo, che nel suo vocabolario assume sfumature di significato particolari. In un singolare ribaltamento di prospettive, la realtà non coincide con il dato concreto e sensibile di un fenomeno, pertinente al polo, invece, dell'apparenza:

naturalmente, bisogna intendersi sul significato della parola realtà, che va compreso in tutta la sua pienezza e la sua ricchezza. Certuni, ingannati dalla loro vista corta, che mostra loro soltanto la grezza e sommaria apparenza delle cose, pretendono di ridurre a questa la realtà.⁷⁶

Il realismo, dunque, coincide con la fedeltà a una realtà interna e più psicologica che concreta, e al Poeta è riservato il ruolo di sondare l'intima essenza delle cose: «*Romanzo* sarebbe ogni opera poetica, nella quale l'autore – attraverso la narrazione inventata di vicende esemplari (da lui scelte come pretesto, o simbolo delle “relazioni” umane nel mondo) – dà *intera* una propria immagine dell'universo reale (e cioè dell'uomo, nella sua realtà)».⁷⁷ È per tale motivo che, nella bozza per il primo risvolto di copertina, alla trascrizione dell'aneddoto zen segue l'affermazione che «tutto quanto accade in questo libro è vero, anche se la rappresentazione è inventata».

La precisazione, infine, del romanzo come un «segnale allegro» può essere letta nell'ottica del valore para-religioso dato dall'autrice alla poesia e all'arte. Nel saggio *Pro o contro la bomba atomica* ciò è significato dall'entusiasmo che la colse quando venne a conoscenza della vicenda del poeta ungherese Miklós Radnóti, la cui tragica sorte testimonia dell'arte come baluardo difensivo della possibile integrità della coscienza:

E così ci è rimasta, miracolosamente, la prova, che pure dentro la macchina «perfetta» della disintegrazione, che lo annientava fisicamente, la sua coscienza reale rimaneva integra.

È morto nel 1944. Ma io, solo da poco tempo ho saputo che era esistito. E la scoperta che questo ragazzo ha potuto esistere sulla Terra, per me è stata una

⁷⁴ Siciliano, *La guerra di Elsa*, p. 21.

⁷⁵ *Sul romanzo*, ora in *Pro o contro la bomba atomica*, pp. 41-74: p. 56.

⁷⁶ Accrocca, *A colloquio con Elsa Morante*, p. 6.

⁷⁷ *Sul romanzo*, ora in *Pro o contro la bomba atomica*, pp. 41-74: p. 44.

notizia piena di allegria. L'avventura di questo ragazzo assassinato è uno scandalo inaudito per la burocrazia organizzata dei lager, e delle bombe atomiche. Scandalo non per l'assassinio, che è nel loro sistema. Ma per la testimonianza postuma di realtà (l'allegria della notizia) che è contro il loro sistema.⁷⁸

La stessa esistenza del poeta Radnóti, come nel romanzo quella di Ueseppe, diviene una notizia allegra (nonostante la vicenda tragica) per la testimonianza scandalosa di cui esso riesce a farsi carico. Si tratta del potere rivoluzionario dell'arte e della Poesia, significato da Elsa Morante nel *Mondo salvato dai ragazzini*, e coincidente proprio con l'integrità della coscienza degli F.P., i Felici Pochi. Una posizione che si nutre di aspetti neotestamentari (non casuale, dunque, l'epigrafe evangelica che apre il romanzo): il messaggio rivelatore del Cristo si rivolge agli ultimi della terra (bambini, prostitute, lebbrosi, emarginati); con essi non si comunica attraverso teoremi complessi o argomentazioni dotte, bensì attraverso parabole, capaci di condensare la rivelazione nell'apparente semplicità del messaggio. Parabola per antonomasia sarà dunque proprio la vicenda del Cristo in sé, vilipeso e ucciso dal sistema degli I.M., Infelici Molti, perché «lo scandalo era necessario»,⁷⁹ eppure portatore di un messaggio rivoluzionario.

In tale direzione le vicende lacrimevoli del romanzo sono illuminate dall'allegria che caratterizza il personaggio di Ueseppe Felice Angiolino, la cui coscienza rimane integra e, pur nella distruzione del suo corpo, non viene intaccata dall'aberrante estrema violenza della *Storia*. La sua testimonianza di Realtà è documentata e alimentata dalla Poesia, ovvero dall'esistenza stessa del romanzo: «nella laida invasione dell'irrealtà, l'arte, che viene a rendere la realtà, può rappresentare quasi la sola speranza del mondo»;⁸⁰ infatti, lo scrittore «se la sua coscienza non sarà discesa nell'irrealtà, ma anzi l'orrore stesso gli diventerà una risposta reale (poesia), nel punto in cui segnerà le sue parole sulla carta, lui compierà un atto di ottimismo». ⁸¹

Questo orizzonte di senso diviene più chiaro analizzando il secondo nucleo di presentazione della *Storia* depositato, nuovamente, nella copertina di uno dei quaderni (*QuadXI*), anche in questo caso successivamente tagliata e conservata con gli altri materiali relativi ai paratesti del romanzo.

Il testo è ricostruibile ricomponendo una serie di appunti depositati in modo caotico e disordinato, ricchi di cancellature e correzioni e vergati in diverse direzioni. Elsa Morante si ripropone di:

⁷⁸ *Pro o contro la bomba atomica*, pp. 109-110.

⁷⁹ *La Storia*, p. 590.

⁸⁰ *Pro o contro la bomba atomica*, p. 105.

⁸¹ *Ivi*, p. 108.

Ricordare, nella presentazione:

(circa)

ci sono esempi sacri e famosi di uomini [esseri illuminati] che si sono assunti il peso di tutto il male del mondo, fino a venirne schiacciate [distrutte]; ma è possibile che un tale destino possa toccare creature innocenti, e ignoranti di ogni male al punto da consegnarsi inconsapevoli al sacrificio [al loro compito]? È questa la domanda iniziale [suscitata dall'esperienza qui narrata] dalla quale è nato il presente libro. Naturalmente, si sapeva era previsto fino da principio che una risposta a questa domanda è impossibile, come è impossibile, al caso, definire di chi sia la colpa, e se, anzi, una colpa esista.

All'origine, questo libro voleva essere scritto contro la Storia, contro la guerra, contro la violenza. Ma scrivendolo mi sono accorta che è scrivere contro è ridicolo. Lo scrittore e il poeta non sono giudici ma testimoni. Io ho vissuto amaramente l'esperienza della guerra; e qui ho inteso testimoniare questa esperienza. Prima di decidermi a dare questa testimonianza, ho aspettato molti anni; e nell'ora di scrivere, ho dovuto ricordarmi di quello che disse un vecchio saggio: [scritto del saggio zen]

Da quanto è detto qui, si capisce che questo libro potrà essere inteso da tutti, fuorché dai letterati. Anzi, come si capisce dalla dedica, le persone più semplici saranno quelle che potranno capirlo meglio: al punto da intenderne forse l'ultimo significato, tuttora oscuro, forse, anche a chi l'ha scritto *

* Ricordare la frase di Dylan Thomas «Per amore degli uomini e a gloria di Dio»⁸²

Anche in questo caso lo scritto del saggio zen (che non viene riportato) avrebbe dovuto evocare le ragioni stilistiche del romanzo, in un dialogo esplicito con la dedica del libro. Elsa Morante vi manifesta la profetica consapevolezza che la critica, e in particolare quella più ideologizzata, avrebbe manifestato delle riserve nei confronti della *Storia*, e ne avrebbe frainteso il messaggio. Il riferimento a Dylan Thomas, segnalato anche nel piatto anteriore di *Album2*, dove la citazione viene cerchiata,⁸³ è tratto dalla *Nota* all'edizione dei *Collected Poems* che recita: «These poems, with all their crudities, doubts, and confusions, are written for the love of Man and in praise of God, and I'd be a damn' fool if they weren't».⁸⁴ Poeta molto amato da Elsa Morante,⁸⁵ nella sua *Nota* Dylan Thomas sintetizza l'intento etico della scrittura, e il concetto dell'arte vissuta dalla Morante come forma

⁸² *Paratesti*, c. 2.

⁸³ In tale sede la traduzione è leggermente diversa: «per amore dell'Uomo e in lode di Dio».

⁸⁴ Thomas, *Collected Poems*.

⁸⁵ Nella copia personale di E. M. non sono presenti tracce di lettura nella *Prefazione* di Thomas, *Collected Poems*, che è annotato solo in merito ad alcuni componimenti, segnalati a margine anche nell'indice: *If I were tickled by the Rub of Love*; *Light breaks where no Sun shi-*

di religiosità laica: «parlo di quella religione che è l'altruismo, il lavorare anche per gli altri. L'arte, per esempio, nasce da questo desiderio di spendersi, è una forma di religione». ⁸⁶ La citazione di Thomas si ricollega all'idea di un libro come testimonianza: ⁸⁷ in tale redazione del proprio autocommento Elsa Morante riferisce che il romanzo vuole testimoniare un'esperienza vissuta personalmente, e che non si pone *contro* la Storia, o la guerra o la violenza: «lo scrittore e il poeta non sono giudici, ma testimoni».

Quanto al riferimento al sacrificio inconsapevole di creature innocenti, si tratta di un chiaro riferimento a Ueseppe in quanto capro espiatorio di colpe collettive, concetto arcaico e particolarmente vivo nella dimensione tragica, che viene riformulandosi, nella scrittura morantiana, in modo problematico. Come se *La Storia* volesse rappresentare le diverse possibili declinazioni di una moderna ritualità sacrificale, sulla quale pesa il sospetto dell'inermità. L'impossibilità di stabilire se il concetto di "colpa" abbia corso si collega al rifiuto di una prospettiva di giudizio in termini di condanna o assoluzione, e nasce da una riflessione fortemente radicata in Elsa Morante, e problematicamente declinata nelle sue opere. Come leggiamo nel *Diario di Sils Maria*: «nessuno conosce veramente un altro, se non lo ama. Ciascuno di tutti gli altri, è conosciuto solo da chi lo ama. E ciascuno di tutti gli uomini e le donne, ciascuno è straordinario, è un universo favoloso, è, in fondo, senza colpa, innocente. Ma solo chi ama lo sa». ⁸⁸ Ulteriori stesure del testo per i paratesti del romanzo sono vergate in forma manoscritta sul retro o nel margine inferiore di carte scartate relative alle cronistorie del romanzo. Una prima forma, che riprende alcuni elementi di quanto scritto nelle copertine dei quaderni, ma con una prospettiva leggermente diversa, conosce una duplice redazione. La prima versione è conservata in *Scarti A* (c. 30v) e contiene alcune correzioni, integrate nella stesura conservata in *Paratesti* (c. 24r), la quale pure si dimostra instabile:

Il presente libro vuol essere una "piccola" storia nella "grande" Storia. Ma si dichiara in anticipo che [questo libro non è scritto contro nessuno] e contro nes-

nes; And Deat shall have no Domination; Altarwise by Owl-light in the half-way house. Questi stessi componimenti presentano note di traduzione a suo luogo (F. MOR. 820 THOMD 19).

⁸⁶ Barbato, *La mancanza di religione*, p. 11.

⁸⁷ Il 15 dicembre 1971, proprio nel corso della stesura della *Storia*, E. M. scrive a Goffredo Fofi: «La tragedia attuale – questo mi sembra di capirlo – benché cominciata già da molto tempo, è ancora agli inizi. Nella mia giovinezza, io ho vissuto fisicamente, nel mio corpo, questa tragedia, con gli altri e in mezzo agli altri. Se attualmente mi ostino a scrivere un "romanzo" che forse nessuno leggerà mai, è solo perché adesso che sono vecchia, tento di capire, attraverso la mia esperienza fisica collettiva, questa tragedia che continua» (*Lamata*, 511.b94, p. 564).

⁸⁸ *Cronologia*, p. LXIII.

suna cosa:] nemmeno contro la Storia. Esso si limita a registrare [ricordare] degli eventi collettivi documentati e delle vicende [private] familiari non meno [reali] vere [veritiere] [, anche se inventate esteriormente] [nella loro [figura esterna] nei loro [caratteri] : chi ha scritto questo libro può darne testimonianza. Le persone qui descritte non sono diverse da quelle che si possono incontrare ogni giorno in qualsiasi luogo quartiere del mondo. E gli eventi che accompagnano le loro sorti, o le determinano, sono così recenti da appartenere ancora alla nostra cronaca contemporanea [attuale].

S'intende poi che, come ogni racconto, anche questo non [vuole avere] ha un significato solo, ma molti, e fra i tanti uno in particolare, più intimo e perciò forse anche più [meno evidente] misterioso. Ringrazio e amo quei pochi (?) lettori (pochi?) che sapranno capire [anche] pure questo [mistero] [significato ultimo] [la sua intenzione ultima] [nascosta] [unico motivo in realtà che mi ha che è poi la prima in realtà che mi ha persuaso a scriverlo].

La sua intenzione ultima, che rappresenta, in realtà, la mia necessità di scriverlo è poi la prima in realtà, che mi ha convinto a scriverlo [senza la quale [non avrei trovato mi sarebbe bastata la volontà] la forza di scriverlo]⁸⁹

Anche in questa sede si ribadiscono il realismo e l'attualità del romanzo, assieme alla funzione testimoniale e non giudicante dello scrivente, e nuovamente si allude ai possibili fraintendimenti a cui andrà incontro il libro, tornando sul concetto di una ragione misteriosa alla base della stesura del romanzo. Unico incremento tematico è il riferimento al rapporto dialettico tra Storia *maior* e storia *minor*, e tale segnalazione, unitamente a quella, parallela, di un romanzo che «si limita a registrare degli eventi collettivi documentati» indica che forse lo scarto tra queste stesure e quelle depositate nei piatti anteriori dei quaderni risieda proprio nella decisione di irrobustire le cronistorie, cambiando significativamente la fisionomia della *Storia* a romanzo ultimato.⁹⁰

Seguono poi numerose riscritture che recuperano parte di questi primi appunti, per virare in direzione diversa, e sono tutte legate dal riferimento a una citazione tratta da *I dannati della terra* di Frantz Fanon.⁹¹ Ne abbiamo una prima redazione

⁸⁹ *Paratesti*, c. 24r.

⁹⁰ Cfr. *supra* § IV.1 (*Le cronistorie*).

⁹¹ Fanon, *I dannati della terra* (F. MOR. 320 FANOF 1). Il riferimento a Fanon – che E. M. trova anche in Jackson, *Blood in my Eye* (F. MOR. 300 JACKG 2), e che apparteneva al linguaggio politico corrente negli anni Settanta – è presente nella cronistoria che apre il primo capitolo: «1922 | Dopo anni di guerra civile, finita con la vittoria dei rivoluzionari, in Russia è sorto il nuovo stato URSS. Il quale rappresenterà il segno della speranza per tutti i “dannati della terra” che dalla guerra – vinta o persa – non hanno ottenuto che un aggravamento dei loro mali» (*La Storia*, p. 8).

manoscritta in *Paratesti* cc. 3r-6r, rielaborata alle cc. 7r-10r e ulteriormente riscritta in due stesure in *Rubr.*, rispettivamente alle cc. 191r-194r e alle cc. 194r-195r.

La prima di queste stesure (*Paratesti*, cc. 3r-6r) muove dal riferimento alle citazioni che aprono il romanzo (ovvero il Vangelo di Luca e il sopravvissuto di Hiroscima), sottolineando quanto «Già dalle due prime citazioni riportate sul frontespizio di questo romanzo, si può intendere che i protagonisti qui non sono coloro che manovrano la Storia, ma [coloro] gli altri che la subiscono»⁹² per poi ribadire, come nelle formulazioni precedenti, che sebbene inventati i protagonisti del romanzo sono reali e attuali.

Segue dunque la citazione di Fanon, che non viene riportata, ma che recita «diventerà cieco chi non legge nei loro occhi un'unica perpetua domanda»,⁹³ a partire dalla quale si focalizza sul tono interrogativo del romanzo: «esso stesso non è altro, si può dire, che un seguito di domande».⁹⁴

Le domande poste dal romanzo, alle quali l'autrice non presume di poter dare una risposta, ma che vuole limitarsi a portare all'attenzione, consistono nell'interrogativo già posto nella seconda delle copertine dei quaderni (relativa al sacrificio inconsapevole di innocenti) e nel dubbio se «si può sperare ancora, oggi, che attraverso la Storia si salvi l'uomo?».⁹⁵

È a partire dalla redazione successiva (*Paratesti*, cc. 7-10) che si introduce il riferimento all'epica: «È possibile scrivere un epos dei nostri tempi? E quali, allora, gli eroi?»⁹⁶ mentre diversi nuclei tematici vengono espunti. Le due redazioni depositate in *Rubr.* ricalcano questa struttura tematica, eliminando l'esemplificazione esplicita delle domande. La seconda redazione di *Rubr.* conosce una versione dattiloscritta che ne riporta l'ultima lezione:

La Storia

Romanzo di Elsa Morante.

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

⁹² *Paratesti*, c. 3r.

⁹³ La troviamo trascritta in *Paratesti*, c. 14.

⁹⁴ *Ivi*, c. 5r.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ivi*, c. 7r.

punto cruciale di esplosione – tuttora sanguinante – della nostra Storia ultima, per valere da nuova testimonianza e urgente richiamo.⁹⁷

La redazione dattiloscritta di *Paratesti* c. 14r prosegue con un incremento tematico che approfondisce il riferimento al libro come un «segnale allegro» della prima copertina e anticipata da una redazione dattiloscritta depositata a c. 13r:

Roma, tra il 1940 e il 1947. La guerra e subito dopo. Un bambino e una folla di personaggi i cui destini si intrecciano al suo; e su di loro, contro le loro vite ilari e semplici di creature chapliniane, la Storia che si misura in Secoli e in Eventi, irrazionale e nemica come il fato leopardiano.⁹⁸

La contrapposizione tra l'*irrealità* degli eventi bellici e la *realità* delle vite dei protagonisti è qui condensata in un duplice riferimento a Leopardi e a Chaplin: se il fato leopardiano non troverà seguito nelle successive redazioni, il riferimento all'ilarità radiosa delle «creature chapliniane» verrà esteso e approfondito nei termini seguenti:

Ai suoni abnormi della violenza e dell'orrore che lo corrono necessariamente dal principio alla fine, si accompagnano pure di continuo, nelle sue pagine, le diverse voci naturali e festanti della vita reale, che lo riempiono di comicità e tenerezza chapliniane. E fra i viventi innumerevoli che ne popolano la tragedia (fuggiaschi, soldati, sinistrati, guerriglieri, SS, ebrei, giovani e vecchi, bambini e animali) passa, inconsapevole, ilare e radioso – anche se forse inosservato – il mistero.⁹⁹

La comicità chapliniana fornisce un termine di paragone interessante per lo studio della *Storia*, e descrive i toni dell'ironia di Elsa Morante in questo romanzo, riassumibile nei termini della *tenerezza*.¹⁰⁰

Se Chaplin, assieme a Simone Weil, può essere visto come riferimento per uno degli episodi del romanzo, prestando alla figura tragica di Davide Segre i tratti assurdamente comici del suo Charlot in *Tempi moderni*, la rivendicazione dell'allegria che percorre *La Storia* nonostante gli eventi lacrimevoli che ne costituiscono l'intreccio va letta su un duplice piano, tanto stilistico quanto tematico. A livello stilistico indica la duplicità tonale del romanzo, nell'ossimorica compresenza di registro tragico e comico. A livello di lettura del mondo, Elsa Morante torna, inol-

⁹⁷ Ivi, c. 14r.

⁹⁸ Ivi, c. 13r.

⁹⁹ Ivi, c. 14r.

¹⁰⁰ Cfr. Bardini, *Morante e il cinema*, pp. 233-234.

tre, sul concetto di allegria come portato naturale e inevitabile della Realtà e dei Felici Pochi, per i quali persino l'infelicità è «Assolutamente irrimediabilmente / definitivamente / ALLEGRA!».¹⁰¹ Di questa forma dattiloscritta abbiamo poi una copia manoscritta in pulito, con rare modifiche (*Paratesti*, cc. 11-12), a sua volta trascritta in forma dattiloscritta (*Paratesti*, c. 15). In queste ultime due redazioni viene aggiunta la porzione di testo che verrà poi isolata e comparirà effettivamente nella quarta di copertina del romanzo.

3.2. *Il lancio editoriale.*

L'uscita del romanzo fu annunciata dalla terza pagina del «Messaggero» il 16 giugno 1974. L'articolo (*Il 19 luglio 1943*) dedica poche righe alle informazioni sul romanzo, per lasciare lo spazio all'anticipazione di alcune pagine relative al bombardamento di San Lorenzo.¹⁰² La decisione di prendere a campione proprio le pagine relative agli eventi del 19 luglio 1943 è indicativa della rilevanza data da Elsa Morante all'episodio che, come abbiamo visto, è mutuato da *Senza i conforti della religione*. Le informazioni fornite sul romanzo riguardano quasi esclusivamente indicazioni sull'edizione; del soggetto della *Storia* si segnala soltanto l'ambientazione cronologica e geografica, mentre i personaggi non vengono anticipati né presentati:

Fra pochi giorni sarà in vendita nelle librerie e nelle edicole il nuovo attesissimo romanzo di Elsa Morante «La Storia» che esce in prima edizione assoluta nella collezione economica «Gli Struzzi» di Einaudi. Pagine di testo 665. Prezzo lire duemila. Tiratura iniziale di centomila copie.

Questo romanzo di massimo impegno, al quale Elsa Morante ha dedicato tutto il suo lavoro degli ultimi tre anni (dal 1971 al 1974) si svolge prevalentemente nella città di Roma – dal quartiere Tiburtino al Testaccio – durante il periodo della guerra e dell'immediato dopoguerra. Per cortese concessione dell'editore, ne offriamo qua in anticipo un estratto ai lettori del «Messaggero».¹⁰³

Le modalità di lancio, massicce negli spazi acquistati e ridotte nella voce autoriale, sono in linea con la pretesa di pubblicare in edizione economica, che non a caso viene evidenziata e sottolineata nel testo di presentazione della *Storia*: come ribadito in più luoghi¹⁰⁴ da Elsa Morante, il suo obiettivo era quello di essere letta

¹⁰¹ *Il mondo salvato*, p. 128.

¹⁰² *La Storia*, pp. 167-175.

¹⁰³ *Il 19 luglio 1943*, p. 3.

¹⁰⁴ Si veda la lettera spedita nel settembre del 1974 a Giuliana Dal Pozzo, alla quale E. M. nega la disponibilità all'inserimento in un'antologia femminile, adducendo, tra le varie motivazioni, anche la seguente: «se i suoi lettori desiderano conoscermi, non hanno che da leggere

dal maggior numero di persone. Una prima versione manoscritta del brano per il «Messaggero» interpolava nel testo il riferimento alla tenerezza chapliniana e al mistero che attraversa il romanzo, riprendendo quasi testualmente quanto scritto per la parte poi non conservata della quarta di copertina:

Popolato da una folla di personaggi diversi (fuggiaschi, soldati, sinistrati, guerrieri, SS, ebrei, giovani e vecchi, bambini e animali) esso mescola di continuo ai suoni terribili della tragedia voci di comicità e tenerezza chapliniane. Un mistero in realtà protagonista anche se forse inavvertito) lo attraversa dal principio alla fine.¹⁰⁵

Ma il testo viene presto assumendo la propria forma definitiva già nella versione manoscritta di c. 29, riproposta in forma dattiloscritta alla c. 32. In queste carte manca l'occhiello del testo, che viene pensato e rielaborato a parte, e trae spunto a sua volta da quanto scritto per la quarta di copertina. Le due versioni manoscritte¹⁰⁶ vengono dattiloscritte a c. 33, che confluisce poi, assieme al corpo dell'articolo di c. 32, in *Paratesti* c. 34, che coincide con il testo definitivo: «esce “La Storia” di Elsa Morante. In un nuovo romanzo italiano, l'epica dei tempi moderni: dove definitivamente gli eroi non sono coloro che manovrano la macchina del potere, ma gli altri, che la subiscono». Sostanzialmente, viene limitata all'occhiello l'unica indicazione di tipo tematico-interpretativo, che rende conto del tono del romanzo (l'approccio epico) e della posizione antropologica ed esistenziale dei protagonisti (*gli altri*, che subiscono).

Elsa Morante, in un certo senso, sceglie progressivamente di distaccarsi dal proprio libro, di renderlo autonomo e lasciare che i suoi significati si muovano da soli, senza la guida della loro autrice. Un movimento analogo a quello avvenuto per la quarta di copertina, pensata in una forma più ampia ma poi limata e ridotta all'essenziale. Si tratta di scelte che fanno sistema con lo sguardo sul mondo proposto dal romanzo *La Storia*: non *spiegare* il concatenarsi degli eventi astraendo un'interpretazione dal dato concreto, bensì *mostrare* i fatti, la Realtà, nel suo accadere.

per intero il mio ultimo romanzo, che io sono pronta a inviare gratuitamente a chi non ha i soldi per acquistarlo» (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, A.R.C. 52 IV 5/12). Ma anche la lettera a Goffredo Fofi del 26 novembre 1968: «Fino a che Einaudi non ascolterà il mio desiderio di pubblicare i libri a £ 150, l'unico desiderio per me sarà di regalarli personalmente io ai lettori, cioè voglio dire a quelli in particolare per i quali scrivo – e che sono poi i soli coi quali m'intendo veramente» (*Lamata*, 503, p. 554). Sulle dinamiche editoriali per il romanzo, cfr. Rancati, *Il «caso Morante»*, in particolare le pp. 415-420.

¹⁰⁵ *Paratesti*, c. 31.

¹⁰⁶ Ivi, cc. 27-28.

3.3. *La prefazione all'edizione americana.*

Tra le carte manoscritte di Elsa Morante sono conservate le diverse redazioni pensate per la prefazione all'edizione americana del romanzo (The Franklin Library; First Edition Society), del 1977. L'ultima versione dattiloscritta del testo in italiano (*Paratesti*, cc. 58-63) è stata trascritta nella *Cronologia* dei «Meridiani» curata da Carlo Cecchi e Cesare Garboli.¹⁰⁷ Nell'archivio è conservata anche la traduzione in inglese: una prima forma dattiloscritta con correzioni manoscritte non di mano di Elsa Morante,¹⁰⁸ e il dattiloscritto definitivo in triplice copia, con integrate le precedenti correzioni.¹⁰⁹

Il processo che ha portato all'elaborazione della nota introduttiva si nutre in parte di materiali scartati dalla compilazione della quarta di copertina. Le stesure della prefazione ricalcano, inoltre, concetti e parole utilizzati da Elsa Morante in occasione di un'altra, dibattuta, traduzione: quella spagnola, che per le infedeltà censorie scatenò la reazione della scrittrice. Elsa Morante denunciò questa traduzione nell'ambito del Convegno «La cultura spagnola fra ieri e domani» organizzato a Roma (13-15 maggio 1976) dalla Federazione Nazionale dei Poligrafici dei sindacati CGIL-CISL-UIL e dal Sindacato Nazionale degli Scrittori.¹¹⁰ L'intervento di Elsa Morante fu poi pubblicato dalle pagine del «Corriere della Sera» e dell'«Unità», rispettivamente con il titolo *La Storia secondo Elsa Morante e La Censura in Spagna*.¹¹¹ In tale contesto l'autrice afferma che:

Attraverso la rievocazione documentata della Seconda Guerra Mondiale, io con questo libro ho tentato di richiamare me stessa e gli altri a un'apertura della propria coscienza verso una reale (possibile?) trasformazione della Storia umana quale fin qui si è svolta («uno scandalo che dura da diecimila anni»). Trovandomi alle soglie della vecchiaia, sentivo di non potermene partire da questa vita senza lasciare agli altri una testimonianza dell'epoca cruciale nella quale il destino mi aveva fatto nascere. Prima ancora che un'opera di poesia (e questo, per grazia di Dio, lo è) il mio romanzo *La Storia* vuol essere un atto d'accusa contro tutti i fascismi del mondo. E insieme una domanda urgente e disperata, che si rivolge a tutti, per un possibile risveglio comune.

Con parole quasi identiche, salvo un *incipit* diverso Elsa Morante scrive la prima redazione della nota introduttiva all'edizione americana. Si tratta di una stesura

¹⁰⁷ *Cronologia*, pp. LXXXIII-LXXXV.

¹⁰⁸ *Paratesti*, cc. 64-65.

¹⁰⁹ *Ivi*, cc. 67-75.

¹¹⁰ Cfr. Cartoni, *Narrativa e censura*.

¹¹¹ Per la trascrizione dell'intervento cfr. pure Bardini, *Morante Elsa. Italiana*, pp. 730-731.

sensibilmente diversa¹¹² rispetto alle successive, le quali presentano una sostanziale parentela tematica e strutturale, oltre ad essere vergate su supporti omogenei (fogli bianchi formato lettera), mentre la forma in oggetto è contenuta su un gruppo di fogli spiraliati verdi a righe, tenuti assieme con una graffetta. Tale stesura risente, nella sua prima parte, della polemica con gli editori Plaza y Janés che ha dato luogo all'intervento sopracitato. L'azione censoria dei traduttori spinge Elsa Morante a focalizzare sul valore *militante* della propria opera come atto di accusa, e come tentativo di scuotere la coscienza collettiva ponendo all'attenzione delle domande esistenziali attraverso una testimonianza. Torna dunque, come tema di lettura imprescindibile per il romanzo, il valore testimoniale e attuale dello stesso, assieme alla sua sostanza interrogativa, rivolta ad un auspicato cambiamento. Nell'ottica della funzione introduttiva, Elsa Morante prosegue poi con la puntualizzazione dei destinatari del suo romanzo (richiamando quanto affermato nella quarta di copertina) e delle sue caratteristiche stilistiche:

[Dunque, il presente libro] Questa domanda si rivolge vorrebbe parlare] a tutti [i miei contemporanei]: di [tutti i] ogni paesi e di [tutte le] ogni classi sociali. Si rivolge a tutti coloro quelli che hanno in mano il potere così come a coloro tutti quelli che lo subiscono. Però se vuole venire compreso, in ispecie da questi ultimi, uno scrittore deve conquistare uno stile semplice, tale da venir inteso non solo dai “dotti e savi” ma anche dagli “analfabeti” [(non per niente il mio libro porta la dedica io ho posto sulla prima pagina del mio libro: por el analfabeto a quien escribo).] Conquistare || uno stile simile è un esercizio molto difficile, ma è anche, secondo me, l'esercizio più nobile e alto a cui può dedicarsi uno scrittore. Credo, difatti, che [mai – quanto nella nostra epoca – sia stato necessario parlare semplice e chiaro].¹¹³

È in questa sede che abbiamo la trascrizione del detto cinese, che nelle forme precedenti non era riportato. Il ritorno, a distanza di anni, su una citazione che poi non aveva avuto seguito nella compilazione della quarta di copertina è legato probabilmente alla collazione dei materiali relativi agli autocommenti del proprio romanzo: ritengo, cioè, che proprio in occasione della scrittura della nota introduttiva all'edizione americana Elsa Morante abbia tagliato le copertine dei due

¹¹² «Nella edizione originale italiana, questo romanzo porta in copertina, sotto il suo titolo LA STORIA, la seguente frase, da me scritta: Uno scandalo che dura da diecimila anni. In questa frase è già anticipata e racchiusa [indicato] [l'intenzione di questo mio libro] [il significato] il valore da me dato a questo mio lavoro, e prima di tutto la ragione iniziale che mi ha spinto a scriverlo [ad affrontarlo]» (*Paratesti*, c. 54).

¹¹³ Ivi, cc. 55-56.

quaderni e raccolto le carte relative alla quarta di copertina del romanzo e al suo lancio editoriale, per riprendere degli spunti tematici e concettuali ritenuti validi ma che, a suo tempo, non erano stati resi pubblici.

Proprio in questo contesto il detto zen – che solo in questa sede è effettivamente riportato – si configura come sintesi delle scelte stilistiche del libro. Con le seguenti parole viene chiosato, infatti, dall'autrice:

Ecco perché il presente romanzo è scritto in uno stile che alcuni letterati li giudicheranno forse troppo semplice! Ma io tengo a dichiarare qui ancora (come ho già dichiarato altrove in diverse occasioni) che lo stile di questo mio libro è il più alto e il migliore del quale io sono capace.¹¹⁴

La rivendicata semplicità stilistica e tonale è, nell'ottica morantiana, un portato necessario dell'attenzione prioritaria riservata al mondo reale dei «piccoli» cui è destinata la buona novella della salvezza: «quanto più il romanziere sarà vicino alla sua maturità perfetta, tanto più il suo linguaggio si farà semplice e limpido»¹¹⁵. In un percorso di difficile appropriazione della verità comune e semplice, oggetto e mezzo dell'espressione non possono che coincidere, per lo scrittore:

Il suo mezzo, e la sua espressione, sono tutt'uno. Non si può trasferire o travisare il valore della parola, giacché le parole, essendo i nomi delle cose, sono le cose stesse. Una rosa è una rosa è una rosa è una rosa.¹¹⁶

La citazione da Gertrude Stein, che Elsa Morante usa nel caso specifico in funzione linguistica e stilistica, corrisponde sul piano esistenziale alla capacità di scoprire, dopo lunghe riflessioni, che «è giusto vedere le montagne come montagne e le acque come acque»¹¹⁷, trovando il linguaggio adatto a comunicarlo. Illuminante, da questo punto di vista, il saggio dedicato al Beato Angelico, *Il beato propagandista del Paradiso*, dove la connotazione mistico-religiosa del gesto artistico viene espressa in modo esplicito:

Tutto questo (manifesti, inni, spettacoli) è lavoro sociale e *impegnato*, dovuto alle chiese, alle Signorie, alle Compagnie, e insomma al pubblico degli *idioti*: gli stessi a cui Cristo spiegava la luce in parabole, perché i loro intelletti sono confinati nelle dimensioni dello spazio e del tempo. Predicare agli *idioti*, nella loro lingua, una libertà che non abita dentro quelle dimensioni, e che non si

¹¹⁴ Ivi, cc. 56-57.

¹¹⁵ *Sul romanzo*, ora in *Pro o contro la bomba atomica*, pp. 41-74, p. 56.

¹¹⁶ Ivi, p. 69.

¹¹⁷ *Paratesti*, c. 56r.

può definire nei termini di nessun vocabolario: questa è la *presenza* nel mondo, insegnata dall'esempio del Vangelo. La santità-azione e l'arte-preghiera si apparentano in questo paradosso: d'essere sciolte dai limiti comuni, eppure di muoversi dentro questi limiti. E un tale paradosso assenza-presenza è vissuto doppiamente dall'Angelico: perché artista, e perché religioso.¹¹⁸

Anche Elsa Morante intende, dunque, «predicare agli *idioti* nella loro lingua» un messaggio che va oltre il senso letterale delle vicende narrate.

La prima sintetica versione della nota introduttiva sopracitata si conclude con un ritorno circolare all'esigenza di porre una «domanda urgente e disperata» alle coscienze dei lettori:

Detto questo, devo aggiungere che nello scrivere questo libro non ho mai presunto, naturalmente, di potere, io, rispondere alla domanda urgente e disperata di cui parlavo più sopra. Quello che io ho inteso fare è stato di porre, almeno, quella domanda dinanzi alla coscienza di molti: così come l'ho posta dinanzi alla mia propria coscienza.

La struttura di base della redazione successiva (*Paratesti*, cc. 45-46) ricalca in parte questa prima forma, per muovere verso le tre successive, più omogenee tra loro. Resta pressoché inalterato l'*incipit*, che si sviluppa a partire dalla frase posta in copertina all'edizione italiana (*uno scandalo che dura da diecimila anni*), per poi riferirsi alle due epigrafi di apertura: un libro che, pur dedicandosi agli analfabeti, vorrebbe parlare anche «ai dotti e ai savi». Riprendendo dalla polemica per la traduzione spagnola il riferimento a una rievocazione documentata di esperienze vissute in prima persona e delle quali si vuole lasciare testimonianza (per porre una domanda alla quale non si presume di poter dare una risposta), si vira in questa sede verso la necessità di richiamare i più forti a una responsabilità.¹¹⁹ Ma forse sembrò opportuno a Elsa Morante mantenersi più coerente con tema e destinatari del romanzo, ampliando la necessità di una presa di coscienza e di responsabilità in termini più collettivi ed eliminando il riferimento ai *letterati* o ai *dotti e ai savi*.

¹¹⁸ *Il beato propagandista del Paradiso*, ora in *Pro o contro la bomba atomica*, pp. 119-138: p. 134.

¹¹⁹ «Questo libro, raccontando la nostra Storia recente quale è vissuta e sofferta dalla parte dei più deboli, vorrebbe al tempo stesso richiamare i più forti alle loro responsabilità. Anche se è dedicato agli “analfabeti”, esso si indirizza, nel tempo stesso, anche “ai dotti e ai savi”» (ivi, c. 45); «Credo che nella presente epoca della Storia umana – più ancora che in ogni altra epoca mai prima vissuta – si ponga a tutti gli uomini (e anzitutto ai più responsabili) l'impegno ad agire in questo senso» (*Paratesti*, c. 46).

Nelle successive redazioni della prefazione l'autrice si svincola maggiormente da quanto raccolto nelle copertine dei quaderni (l'aneddoto zen) o dalla necessità di difendere le scelte stilistiche del proprio libro, ma recupera un'altra suggestione pensata per la quarta di copertina ma non raccolta nella versione definitiva: la frase di Frantz Fanon da *I dannati della terra* («diventerà cieco chi non legge nei loro occhi un'unica perpetua domanda»). La frase di Fanon, tuttavia, anziché venire riportata quale è attestata nei materiali per la quarta di copertina, viene parafrasata dall'autrice. In una prima forma viene riferita a chi, sensibile all'estetica del libro, rimane sordo al suo messaggio etico: «egli avrà letto tutto il libro fino alla fine, senza mai leggervi quella domanda. È uno di [quelli] coloro che, dice Fanon, “saranno ciechi”».¹²⁰

Nelle redazioni successive, tuttavia, non si farà riferimento alla cecità minacciata da Fanon e, come leggiamo nella forma definitiva, la citazione dai *Dannati della terra* viene a interagire con un concetto molto caro a Elsa Morante, quello dell'*attenzione*, condiviso con Simone Weil:

La vita, per manifestare ai nostri occhi le sue realtà segrete (sola nostra felicità possibile, e invisibile a molti) esige attenzione. È la disattenzione che ci rende ciechi. E io, guardando con attenzione i miei protagonisti, ho potuto leggere nei loro occhi sempre un'unica perpetua domanda, che è la domanda della vita stessa. La medesima domanda che Frantz Fanon vide nei suoi «dannati della terra».¹²¹

Nella sua formulazione, il testo per la nota introduttiva spinge verso una progressiva focalizzazione sulla natura etica del romanzo, e sul suo valore attuale. Quanto al biasimo per una lettura meramente estetica del libro, condensata nell'affermazione che «l'esperienza mi insegna che purtroppo anche la poesia può, a molti servire da alibi. Come se la poesia dovesse accontentarsi della propria “bellezza”, fosse solo un arabesco elegante tracciato sulla carta»,¹²² nella sua formulazione primigenia era più esplicitamente rivolta contro un'attitudine commotiva che escludesse una presa di coscienza pratica: «simile tipo di lettore [potrà essere] si mostrerà sensibile alla mia poesia. E grazie alla poesia si commuoverà alla storia dei miei personaggi, senza volere, tuttavia, vedere che i loro uguali stanno intorno a lui, li si può incontrare ogni giorno per qualsiasi strada».¹²³

In tale senso il richiamo all'attenzione si configura, nuovamente, come relazione dicotomica tra i poli della Realtà e dell'Irrealtà: mentre i protagonisti della vicenda

¹²⁰ Ivi, c. 43.

¹²¹ Ivi, c. 52; *Cronologia*, p. LXXXIV.

¹²² Ivi, pp. LCCIV-LXXV.

¹²³ *Paratesti*, c. 43.

sono testimoni del Reale, per Elsa Morante i «responsabili dello scandalo» sono degli spettri: a partire dalla stesura delle cc. 40-43 si inserisce il riferimento «agli *spettri famelici* della tradizione orientale [...] che hanno solo l'apparenza della vita» mentre «la vita, nella sua realtà, sta tutta e soltanto dall'altra parte».¹²⁴ Il riferimento agli spettri famelici doveva potenzialmente entrare nel corpo del romanzo, nell'*excursus* sulle analogie e differenze tra Hitler e Mussolini contenuto nel capitolo «.....19**»: ¹²⁵ riferendosi a Hitler, in una formulazione manoscritta poi non raccolta Elsa Morante scrive:

Difatti, se l'altro era un ometto, costui non pareva nemmeno un uomo; somigliando piuttosto a quegli ibridi infra-vivi che gli Indù chiamano *spettri famelici*. Costoro, secondo gli Indù, sono viventi sono [*sic.*] all'apparenza; ma in realtà sono dei fantasmi, e invidiano i vivi. La loro voglia disperata è di raschiare via dalla terra ogni nutrimento necessario ai vivi, così da liberarsi della [loro] propria atroce inferiorità.¹²⁶

¹²⁴ *Cronologia*, p. LXXXIV.

¹²⁵ *La Storia*, pp. 44-45.

¹²⁶ *AgA*, cc. 83v-84r. Vi si fa riferimento in una successiva redazione, *AgB*, c. 63v: il narratore riferisce che le visioni del sogno Hitleriano «erano larve anfibie avidi di decomposizione, come gli *spettri famelici* della leggenda... Chi volesse frugare nell'autobiografia dello sventurato, potrebbe forse dissotterrarle una per una... Ma qui basta». Per una trascrizione dattiloscritta, cfr. *ScartiB*, c. 104 (uguale a *ScartiB*, c. 186): «Il Führer Hitler, invero, infelice sicario dagli occhi vitrei, non pareva un organismo vivente; somigliando, piuttosto, a quegli anfibi infraterrestri che certe popolazioni orientali chiamano *gli spettri famelici*. Costoro (che s'incontrerebbero sulla terra numerosi, e più spesso a gruppi) apparirebbero viventi solo all'occhio umano imperfetto; ma in realtà sarebbero dei cadaveri, e invidiosi dei vivi. La loro mezza esistenza sarebbe una fame impossibile e disperata; e la loro voglia definitiva sarebbe di raschiare via dalla terra ogni nutrimento necessario alla vita così da liberarsi della loro inferiorità atroce». La lezione dattiloscritta riportata in *Datt1.II*, c. 107 riporta: «Difatti, le costruzioni più aberranti della storia umana non derivano da eccesso d'immaginazione, ma al contrario, da mancanza d'immaginazione. E uno dei castighi peggiori inflitti dal destino agli *spettri famelici* che allora governavano l'Europa, era proprio questo: la mancanza d'immaginazione. Nessuna miseria, invero, sofferta in terra dai viventi, può eguagliare la miseria degli *spettri famelici*: soprattutto se costoro si presentano vittoriosi» corretto poi manoscritto in: «Difatti nessuna immaginazione vivente potrebbe coi propri mezzi raffigurarsi i mostri aberranti prodotti dal suo contrario: ossia dalla mancanza totale d'immaginazione che è propria degli *spettri famelici*». Nella *Storia* di tutti questi passaggi rimane soltanto: «difatti nessuna immaginazione viva potrebbe, coi propri mezzi, raffigurarsi i mostri aberranti e complicati prodotti dal suo contrario: ossia dalla mancanza totale d'immaginazione che è propria di certi meccanismi mortuari» (*La Storia*, p. 90).

L'ultimo sostanzioso incremento, che avviene a partire dall'ultima stesura manoscritta, è relativo all'assimilazione della progressione storica a una malattia, nei confronti della quale l'umanità ha scelto l'indifferenza, evitando il necessario esame di coscienza:

Dopo certi segni, era vano recitare convalescenze illusorie, o voler confondere le fasi del male progrediente con le fasi naturali, o addirittura salutari, del famoso, necessario "sviluppo". Occorreva qualcosa di molto diverso: forse uno straordinario sacrificio individuale e collettivo. Una grande ordalia, preceduta da un esame di coscienza radicale. Si è preferito il sonno delle coscienze. E il secolo procede nelle sue fasi.¹²⁷

La constatazione che «.....e la Storia continua.....»¹²⁸, sembrerebbe decretare amaramente l'impossibilità di un risveglio delle coscienze, nonostante la «grande ordalia» della Seconda Guerra Mondiale. Un correttivo interviene, tuttavia, in coda alla *Storia*: «Tutti i semi sono falliti eccettuato uno, che non so cosa sia, ma che probabilmente è un fiore e non un'erbaccia».¹²⁹ La citazione da Gramsci, non a caso evocato da Elsa Morante attraverso il numero di matricola della casa penale in cui era rinchiuso, è il segno della speranza possibile incarnata dagli F.P., «semi originari del Cosmo, che volano fra poli fantastici, portati dal capriccio dei venti» e che «germogliano in ogni terreno».¹³⁰ Come un seme può fiorire anche nell'oscenità del carcere, così la testimonianza di Realtà del piccolo Ueseppe trova spazio persino nelle maglie aberranti della *Storia*. «Un libro scritto è sempre un segnale allegro»¹³¹; almeno, finché i Poeti saranno sorretti dalla Grazia.

¹²⁷ *Cronologia*, p. LXXXIV.

¹²⁸ *La Storia*, p. 656.

¹²⁹ *Ivi*, p. 657.

¹³⁰ *Il mondo salvato*, p. 120.

¹³¹ *Paratesti*, c. 1.

APPENDICI

SIGLARIO DEL *CORPUS* MANOSCRITTO E DATTILOSCRITTO

Si riporta nella tabella che segue il siglario del *corpus* manoscritto e dattiloscritto della *Storia*, comprensivo delle carte afferenti a *Senza i conforti della religione*. Per una più distesa descrizione dei materiali, cfr. *infra* *Appendice 4 (Descrizione del corpus manoscritto e dattiloscritto)*.

Nella prima colonna si indica la sigla utilizzata, in ordine alfabetico; nella seconda colonna si riferisce la collocazione archivistica (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale); nella terza colonna viene esplicitata la tipologia di materiale: manoscritto (*ms.*) o dattiloscritto (*dt.*). Nel caso di materiali dattiloscritti, non si menziona l'eventuale presenza di interventi manoscritti; nella quarta colonna si indica il numero di carte: le carte segnate archivisticamente *I* o *II* saranno sommate [+] al computo; nella quinta colonna viene indicata la presenza di eventuali allegati, con esplicitato il numero di carte di cui si compongono; nell'ultima colonna si riferiscono eventuali annotazioni di natura archivistica (salti nella numerazione, collocazione di carte tagliate in altra sede).

Sigla	Collocazione	Tip.	n° carte	Allegati	Note
<i>AgA</i>	V.E. 1618/3.A	ms.	128+2		
<i>AgB</i>	V.E. 1618/3.B	ms.	76+2		
<i>Album1</i>	V.E. 1618/1.1	ms.	72	All1 (1 c.)	Alcune cc. tagliate conservate in <i>ScartiA</i> , cc. 97-106. Completamente rifatto in <i>QuadI</i> .
<i>Album2</i>	V.E. 1618/1.2	ms.	18+1	All1 (1 c.); All2 (1 c.)	Alcune cc. tagliate sono conservate con <i>Album1</i> , cc. 47-72.
<i>Album3</i>	V.E. 1618/1.3	ms.	43+1		
<i>Album4</i>	V.E. 1618/1.4	ms.	47+1		

Sigla	Collocazione	Tip.	n° carte	Allegati	Note
<i>AlbumD</i>	V.E. 1618/4	ms.	98		
<i>Bozze1</i>	V.E. 1618/5.D	ms., dt.	126		Mancanti, al momento della consultazione, le cc. 16 e 121.
<i>Bozze2</i>	A.R.C. 52 I 2/5	ms.	63	All1 (1c.)	
<i>Bozze3</i>	A.R.C. 52 I 2/6	ms., dt.	7	All1-6 (6cc.)	
<i>Datt1.I-VIII</i>	V.E. 1618/2.I-VIII	dt.	769+8		<i>Datt1.I</i> , ripetuta la numerazione per la c. 69. I fascicoli sono raccolti in cartelline non numerate archivisticamente.
<i>Datt2.I-IX</i>	A.R.C. 52I2/3.I-IX	dt.	796		<i>Datt2.VI</i> , salto di numerazione archivistica tra c. 443 e 445; <i>Datt2.VII</i> salto di numerazione archivistica tra c. 484 e c. 485 e tra c. 573 e c. 575; <i>Datt2.VIII</i> salto di numerazione archivistica tra c. 603 e c. 605, tra c. 691 e c. 693 e tra c. 727 e c. 729. Ripetuta la numerazione archivistica per la c. 715.
<i>Paratesti</i>	A.R.C. 52 I 7/6	ms., dt.	80		
<i>QuadI</i>	V.E. 1618/1.I	ms.	93+2	All1 (5cc.)	Il piatto anteriore è conservato in <i>Paratesti</i> , c. 1.
<i>QuadII-V</i>	V.E. 1618/1.II-V	ms.	100+2	All1 (1c.)	All'interno del quaderno vanno inseriti gli <i>Album2-4</i> .
<i>QuadVI</i>	V.E. 1618/1.VI	ms.	68+1		Le cc. tagliate sono conservate in <i>ScartiA</i> , cc. 107-143.
<i>QuadVII</i>	V.E. 1618/1.VII	ms.	92+2		Le cc. tagliate sono conservate in <i>ScartiA</i> , cc. 145-158.
<i>QuadVIII</i>	V.E. 1618/1.VIII	ms.	101+1		
<i>QuadIX</i>	V.E. 1618/1.IX	ms.	101+1		
<i>QuadX</i>	V.E. 1618/1.X	ms.	101+1		

Sigla	Collocazione	Tip.	n° carte	Allegati	Note
<i>QuadXI</i>	V.E. 1618/1.XI	ms.	101+1		Il piatto anteriore è conservato in <i>Paratesti</i> , c. 2.
<i>QuadXII</i>	V.E. 1618/1.XII	ms.	101+1		
<i>QuadXIII</i>	V.E. 1618/1.XIII	ms.	101+1		Non hanno numerazione archivistica le cc. tra c. 33 e c. 34 e tra c. 52 e c. 53.
<i>QuadXIV</i>	V.E. 1618/1.XIV	ms.	101+1		
<i>QuadXV</i>	V.E. 1618/1.XV	ms.	100+2		
<i>QuadXVI</i>	V.E. 1618/1.XVI	ms.	91+1	All1 (1 c.)	
<i>Rubr.</i>	A.R.C. 52 IV 3/6	ms.	199 +2		
<i>ScartiA</i>	V.E. 1618/5.A	ms., dt.	202+4		Presenti quattro cartelline in cartoncino, prive di numerazione archivistica.
<i>ScartiB</i>	V.E. 1618/5.B	dt.	313+1		Contenute in una cartellina rossa di cartoncino, non numerata archivisticamente.
<i>ScartiC</i>	V.E. 1618/5.C	dt.	59+1		Contenute in una cartellina in cartoncino di color verde chiaro, non numerata archivisticamente.
<i>ScartiD</i>	A.R.C. 52 I 2/3.X	dt.	22		
<i>ScartiE</i>	A.R.C. 52 I 2/4	ms.	1		
<i>SCR1</i>	A.R.C. 52 I 3/2.1	ms.	174+35		
<i>SCR2</i>	A.R.C. 52 I 3/2.2	ms.	57	All1 (1 c.) All2 (3 c.) All3 (2 c.)	
<i>SCR3</i>	A.R.C. 52 I 3/2.3	ms.	122	All1 (1 c.)	
<i>SCR4.I-VIII</i>	A.R.C. 52 I 3/2.4	ms.	8		
<i>SCR5</i>	A.R.C. 52 I 3/2.5	ms.	17		

LA BIBLIOTECA DELLA STORIA

Di seguito si riportano i testi citati da Elsa Morante nei manoscritti della *Storia*. Ci si limita ai soli testi espressamente citati, e non alle fonti (pure talvolta chiaramente individuabili) non esplicitate dall'autrice. Dei volumi acquisiti dalla BNCR si indica la collocazione archivistica. Per gli altri testi, al momento non in possesso della BNCR, l'individuazione del volume di riferimento è un'ipotesi dedotta sulla scorta delle indicazioni autoriali.

Si segnalano i seguenti riferimenti non perspicui nelle carte manoscritte:

- 1) «Leningrado | 18 gennaio 1943 | spezzato il blocco di Leningrado | (Carell pag. 294)» (*ScartiA*, c. 42r). Paul Carell è autore di numerosi libri sulla campagna di Russia, ma nessuno di essi è presente tra i volumi di Elsa Morante donati alla BNCR, e l'appunto manoscritto non permette di individuare con certezza l'opera di riferimento.
- 2) «N.B. Per la storia dei 9 mesi a Roma cfr. Antologia della Resistenza pag. 99 sgg.» (*QuadII-V*, c. 41v); «CFR. STORIA v. Antologia della Resistenza Pag. 112 e sgg.» (*QuadII-V*, c. 95v). Si tratta forse di Luisa Sturani, *Antologia della resistenza*, Torino, Centro del libro Popolare, 1951.
- 3) «frase di Himmler (ved. Libro)» (*Bozze2*, c. 36r). L'appunto manoscritto non permette di individuare l'opera di riferimento.
- 4) «N.B. Ved. Cantico dei Cantici pag. 280 & sgg. e eventualmente sostituire, togliere aggiungere ecc. [migliorare traduzione]» (*QuadVII*, c. 32v). Difficile dire a quale volume facesse riferimento l'autrice, se a un estratto, se a *La Sacra Bibbia* nell'edizione a cura di Mons. Giovanni Castoldi, Firenze, 1929 (F. MOR. 220 SACB 1), o se ad altra edizione.
- 5) «Panda minore = piccolo animale d'oriente. Ved. Il Libro dei Mammiferi pag. 166 e l'Enciclopedia degli animali pag. 502» (*QuadVIII*, c. 32v). Non chiaro il riferimento al *Libro dei mammiferi*, titolo a cui corrispondono un volume di Ivan T. Sanderson (Milano, Mondadori, 1957) e uno di Paolo Pero (Milano, Vallardi, 1956).

- 6) «per Trieste (Davide) ved. Enciclopedia generale vol. III» (*QuadX*, c. 25v). L'appunto manoscritto non permette di individuare l'opera di riferimento.
- 7) «NINO | sua nascita [ved. pure pag. seguente] | ? 1925 | Tenere conto che nel 1943 la classe 1925 viene chiamata alle armi. [cfr. cronologia sulla rivista STORIA – numero speciale sul 1943] Eventualmente, se il caso, spostare la nascita di Nino al gennaio 1926 (in tal caso nel 1943 partirà volontario – ? cfr.) oppure farlo partire perché di leva (? cfr.) cfr. a pag:» (*Rubr.*, c. 106r). L'appunto manoscritto non permette di individuare l'opera di riferimento.

Nella prima colonna si indica il volume citato (in ordine alfabetico per autore); nella seconda colonna si segnalano le carte manoscritte in cui Elsa Morante vi fa esplicito riferimento; si precisa la collocazione archivistica della copia morantiana presso la BNCR (se presente).

Opera	Sede della citazione	Collocazione in BNCR (F. MOR.)
Alvaro, Corrado: <i>Quasi una vita</i> , Milano, Club degli Editori, 1968.	<i>QuadXII</i> , cc. 62v, 74v.	850 ALVAC 2
Arendt, Hannah: <i>Eichmann in Jerusalem: a Report on the Banality of Evil</i> , New York, The Viking Press, 1965.	<i>QuadVI</i> , piatto posteriore. ¹	
Artom, Emanuele: <i>Diari. Gennaio 1940 – febbraio 1944</i> , Milano, Centro di documentazione ebraica contemporanea, 1966.	<i>QuadVI</i> , piatto posteriore. ¹	
<i>Atlante storico Garzanti: cronologia della storia universale</i> , Milano, Garzanti, 1969.	<i>AgB</i> , cc. 4v, 6v, 8v, 17v, 18r, 19r, 21r, 22v, 23r, 23v, 24r, 25r; <i>ScartiB</i> , cc. 139r, 165r, 166r.	910 ATLSG 1
Battaglia, Roberto: <i>Un uomo un partigiano</i> , Torino, Einaudi, 1965.	<i>QuadVII</i> , c. 1v.	940 BATTR 2

¹ Ivi indicato come testo da cercare, ma non citato altrove nei manoscritti e non presente tra i testi donati alla BNCR. Cfr. *supra* § I.3.1 (*Dal manoscritto alla biblioteca: andata e ritorno*).

Opera	Sede della citazione	Collocazione in BNCR (F. MOR.)
Berlinguer, Giovanni – Della Seta, Piero: <i>Borgate di Roma: urbanesimo ed emigrazione interna, incremento etnografico e speculazione edilizia</i> , Roma, Editori Riuniti, 1960.	QuadVIII, c. 39v.	300 BERLG 2
Canzoniere italiano, a cura di Pier Paolo Pasolini, Parma, Guanda, 1955.	QuadI, c. 24v.	850 CANI 1
Capa, Robert: <i>Images of War</i> , London, Penguin, 1964. ²	QuadX, c. 28v; immagine di copertina della <i>Storia</i> (1974).	
Cecchi Pieraccini, Leonetta: <i>Agendina di guerra: 1939-1944</i> , Milano, Longanesi, 1964.	Album4, piatto anteriore; QuadVI, c. 3v.	940 CECCPL 1
Cèchov, Antòn: <i>Racconti e novelle</i> , Firenze, Sansoni, 1958.	QuadX, piatto posteriore.	890 CEHOAP3/13
Corvisieri, Silverio: <i>“Bandiera rossa” nella resistenza romana</i> , Roma, Samonà e Savelli, 1968.	QuadVIII, cc. 39v, 40v, 62v.	940 CORVS 1
Cvetáeva, Marina Ivanova: <i>Poesie</i> , traduzione dal russo di P. Zveteremich, Milano, Rizzoli, 1967.	DattI.VIII, c. 570r; QuadXII, c. 64v; Rubr., c. 29r; ScartiA, c. 23r.	890 CVETMI 1
Debenedetti, Giacomo: <i>16 ottobre 1943</i> , Milano, Il Saggiatore, 1959.	Bozze2, cc. 61r-63r; Bozze3, c. 7r; ScartiD, cc. 11r, 61r; <i>La Storia</i> , p. 661.	940 DEBEG 1
De Felice, Renzo: <i>Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo</i> , prefazione di Delio Cantimori, Torino, Einaudi, 1962.	QuadVI, piatto posteriore; QuadVII, cc. 16v, 89v.	320 DEFER 1

² Del volume esiste una traduzione italiana: Robert Capa, *Immagini della guerra: con testi tratti dai suoi scritti*, Milano, Mursia, 1965, ma E. M. cita, nei manoscritti, il titolo inglese, con precisi riferimenti al numero di pagina di alcuni scatti. Si segnala la presenza, tra i volumi di proprietà di E. M. donati alla BNCR, del volume *Robert Capa*, a cura di Romeo

Opera	Sede della citazione	Collocazione in BNCR (F. MOR.)
De Jaco, Aldo: <i>Le quattro giornate di Napoli: la città insorge</i> , Roma, Editori Riuniti, 1971 (2ª edizione).	<i>QuadVI</i> , c. 1v.	940 DEJAA 1
Delarue, Jacques: <i>The History of the Gestapo</i> , translated from the french by Mervin Savill, London, Corgi Books, 1966.	<i>QuadX</i> , c. 28v.	940 DELAJ 1
Deutscher, Isaac: <i>Stalin: una biografia politica</i> , traduzione di Gilberto Forti, Milano, Longanesi, 1969.	<i>AgB</i> , cc. 14r, 17v, 18r; <i>Bozze3-all4</i> ; <i>ScartiB</i> , cc. 151r, 160r, 165r.	920 DEUTI 2
<i>Enciclopedia illustrata degli animali</i> , a cura di Dr. V. J. Stanek, Milano, La Pietra, 1963.	<i>QuadVIII</i> , c. 32v.	590 ENCIDA
<i>Enciclopedia scientifica tecnica Garzanti</i> , Milano, Garzanti, 1969.	<i>QuadII-V</i> , c. 11v; <i>QuadX</i> , c. 39v.	030 ENCSTG 1/1-2
Fanon, Frantz: <i>I dannati della terra</i> , prefazione di Jean-Paul Sartre, traduzione di Carlo Cignetti, Torino, Einaudi, 1967.	<i>Paratesti</i> , cc. 4r, 7r, 9r, 11r, 14r, 15r, 38r, 42r, 43r, 52r, 59r, 61r, 63r; <i>Rubr.</i> , cc. 191r, 192r, 194r.	320 FANOF 1
Grasset, Albert: <i>Lenfant épileptique</i> , préface du Professeur Léon Michaux, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.	<i>QuadXII</i> , cc. 40v, 96v.	610 GRASA 1
Hausner, Gideon: <i>Sei milioni di accusatori: la relazione introduttiva del procuratore Gideon Hausner al processo Eichmann</i> , Torino, Einaudi, 1961.	<i>QuadI</i> , c. 11v; <i>Rubr.</i> , c. 36r.	320 HAUSG 1
Heisenberg, Werner: <i>Mutamenti nelle basi della scienza</i> , Torino, Boringhieri, 1960.	<i>Rubr.</i> , c. 154r.	

Martinez, Milano, Mondadori, 1979 (F. MOR. 770 CAPAR 1), la cui data di edizione è successiva alla pubblicazione del romanzo.

Opera	Sede della citazione	Collocazione in BNCR (F. MOR.)
Jackson, George L.: <i>I fratelli di Soledad: lettere dal carcere</i> , traduzione di Bruno Oddera, Torino, Einaudi, 1971.	<i>QuadVII</i> , piatto anteriore.	300 JACKG 1
Katz, Robert: <i>Death in Rome</i> , Toronto, The Macmillan Company, 1967. ³	<i>QuadVI</i> , piatto posteriore; <i>QuadVIII</i> , c. 29v.	
Katz, Robert: <i>Black Sabbath, a Journey through a Crime Against Humanity</i> New York, The Macmillan Company, 1969.	<i>Album3</i> , c. 22v; <i>Bozze2</i> , cc. 61r-63r; <i>Bozze3</i> , c. 7r; <i>QuadVI</i> , c. 67v; <i>QuadVII</i> , cc. 3v, 4v, 18v; <i>QuadVIII</i> , c. 38v; <i>Rubr.</i> , cc. 159r, 170r; <i>ScartiD</i> , cc. 11r, 61r; <i>La Storia</i> , p. 661.	300 KATZR 1
Leiser, Erwin: <i>A Pictorial History of Nazi Germany</i> , Harmondsworth, Penguin Books, 1962.	<i>QuadI</i> , cc. 48v, 62v.	940 LEISE 1
Levi Cavaglione, Pino: <i>Guerriglia nei castelli romani</i> , Roma, Einaudi, 1945.	<i>Bozze2</i> , cc. 61r-63r; <i>Bozze3</i> , c. 7r; <i>QuadIII-V</i> , c. IIv; <i>QuadVIII</i> , cc. 9v, 49v, 55v, 56v; <i>ScartiD</i> , cc. 11r, 61r; <i>La Storia</i> , p. 661.	940 LEVICP 1
<i>Medicina</i> , Firenze, Sansoni, 1968, 3 volumi.	<i>QuadXII</i> , cc. 40v, 96v.	610 MED 1/1-3
Misefari, Enzo: <i>Le lotte contadine in Calabria nel periodo 1941-1922</i> , Milano, Jaca Book, 1972.	<i>AgA</i> , cc. 42-44.	330 MISEE 1
Misefari Zanolli, Pia: <i>L'anarchico di Calabria</i> , Firenze, La Nuova Italia, 1972.	<i>AgB</i> , c. 128v.	320 ZANOMP 1

³ Tra i volumi donati alla BNCR presente l'edizione in italiano *Morte a Roma: il massacro delle Fosse Ardeatine*, Roma, Editori Riuniti, 1974 (F. MOR. 940 KATZR 2); E. M., tuttavia, si riferisce al libro citandone il titolo inglese e dovette evidentemente possederlo prima del 1974.

Opera	Sede della citazione	Collocazione in BNCR (F. MOR)
Momigliano, Eucardio: <i>Storia tragica e grottesca del razzismo fascista</i> , Milano, Mondadori, 1946.	QuadVI, piatto posteriore. ⁴	
Monelli, Paolo: <i>Roma 1943</i> , Milano, Longanesi, 1963.	QuadVIII, c. 22v; QuadIX, cc. 34v, 57v.	940 MONEP 2
Neihardt, John G.: <i>Alce nero parla. Vita di uno stregone del Sioux Oglala</i> , Milano, Adelphi, 1968.	QuadXII, piatto posteriore.	970 BLACE 1
Pappalettera, Vincenzo: <i>Tu passerai per il camino: vita e morte a Mautausen</i> , prefazione di Piero Caleffi, Milano, Mursia, 1965.	QuadX, c. 28v.	940 PAPPAV 1
Piazza, Bruno: <i>Perché gli altri dimenticano</i> , Milano, Feltrinelli, 1960.	Bozze2, cc. 61r-63r; Bozze3, c. 7r; QuadXI, c. 5v; ScartiD, cc. 11r, 61r, <i>La Storia</i> , p. 661.	940 PIAZB 1
Piscitelli, Enzo: <i>Storia della resistenza romana</i> , premessa di Nino Valeri, Bari, Laterza, 1965.	QuadIII-V, piatto anteriore; QuadVII, cc. 47v, 50v; QuadVIII, cc. 40v, 42v; QuadIX, cc. 51v, 57v.	940 PISCE 1
Poliakov, Léon: <i>Il nazismo e lo sterminio degli ebrei</i> , prefazione di François Mauriac, Torino, Einaudi, 1960.	Album1, c. 67v; Bozze2, cc. 61r-63r; Bozze3, c. 7r; QuadI, c. 11v; Rubr., c. 36r; ScartiD, cc. 11r, 61r, <i>La Storia</i> , p. 661.	940 POLIL 1
Prunas, Pasquale: <i>Incenso e polvere</i> , prefazione di Alberto Moravia, Milano, Sugar, 1960.	QuadX, c. 28v.	

⁴ Ivi indicato come testo da cercare, ma non citato altrove nei manoscritti e non presente tra i testi donati alla BNCR. Cfr. *supra* § I.3.1 (*Dal manoscritto alla biblioteca: andata e ritorno*).

Opera	Sede della citazione	Collocazione in BNCR (F. MOR)
Revelli, Nuto: <i>La guerra dei poveri</i> , introduzione di Aldo Garosci, Torino, Einaudi, 1962.	<i>QuadX</i> , cc. 65v, 72v.	940 REVEN 3
Revelli, Nuto: <i>La strada del Davai</i> , Torino, Einaudi, 1966.	<i>Bozze2</i> , cc. 61r-63r; <i>Bozze3</i> , c. 7r; <i>QuadVIII</i> , c. 88v; <i>QuadX</i> , cc. 17v, 47v, 49v, 50v, 52v, 62v; <i>ScartiD</i> , cc. 11r, 61r; <i>La Storia</i> , p. 661.	940 REVEN 1
Revelli, Nuto (a cura di): <i>L'ultimo fronte: lettere dei soldati caduti o dispersi nella seconda guerra mondiale</i> , Torino, Einaudi, 1971.	<i>Bozze2</i> , cc. 61r-63r; <i>Bozze3</i> , c. 7r; <i>QuadVIII</i> , cc. 88v, 100v; <i>QuadIX</i> , cc. 10v, 14v, 16v; <i>QuadX</i> , cc. 17v, 47v; <i>ScartiD</i> , cc. 11r, 61r; <i>La Storia</i> , p. 661.	940 REVEN 2
Russel of Liverpool, Lord: <i>The Trial of Adolf Eichmann</i> , London, Heinemann, 1962.	<i>QuadX</i> , c. 28v.	
Russel of Liverpool, Lord: <i>Il flagello della svastica: breve storia dei delitti di guerra nazisti</i> , Milano, Feltrinelli, 1964.	<i>Album1</i> , cc. 3v, 64v.	940 RUSSEF 1
Schnabel, Reimund: <i>Il disonore dell'uomo</i> , Milano, Lerici, 1961.	<i>QuadVIII</i> , c. 62v.	
Shiel, Matthew P.: <i>La nube purpurea</i> , versione e prefazione di Rodolfo Wilcock, Milano, Adelphi, 1967.	<i>ScartiA</i> , c. 25r.	820 SHIEMP 1
Shirer, William L.: <i>The Rise and Fall of the Third Reich: a History of Nazi Germany</i> , London, Secker and Warburg, 1963.	<i>AgB</i> , cc. 3v, 5r.	940 SHIRWL 1
Spriano, Paolo: <i>Gramsci</i> ; Zangrandi, Ruggero: <i>Mussolini</i> , Milano, Compagnia Edizioni Internazionali, 1966 (Pubblicazione bifronte).	<i>ScartiA</i> , c. 47r.	330 SPRIP 2

Opera	Sede della citazione	Collocazione in BNCR (F. MOR)
Tarizzo, Domenico: <i>Ideologia della morte: documenti per un profilo del razzismo nazista e per una storia della Resistenza</i> , Milano, Il Saggiatore, 1965.	<i>QuadI</i> , c. 1v; <i>QuadVII</i> , cc. 13v, 47v; <i>QuadX</i> , cc. 32v, 37v.	940 IDEDM 1
Thomas, Dylan: <i>Collected Poems 1934-1952</i> , London, Dent, 1966.	<i>Album2</i> , piatto posteriore; <i>Paratesti</i> , c. 2r.	820 THOMD 16
Vallejo, César: <i>Poesie</i> , traduzione, studi introduttivi e bibliografia di Roberto Paoli, Milano, Lerici, 1964.	<i>Bozze2</i> , cc. 61r-63r; <i>Bozze3</i> , c. 7r; <i>Datt1.I</i> , c. 2r; <i>Datt2.I</i> , c. 3r; <i>QuadIII-V</i> , piatto anteriore; <i>ScartiB</i> , cc. 134r, 173r, 177r, 181r; <i>ScartiD</i> , cc. 11r, 61r; <i>La Storia</i> , p. 661.	890 VALLC 1
Watts, Alan W.: <i>The Way of Zen</i> , Harmondsworth, Penguin Books, 1962.	<i>QuadIII-V</i> , piatto anteriore.	290 WATTAW 2
Weiss, Peter: <i>L'istruttoria: oratorio in undici canti</i> , traduzione di Giorgio Zampa, Torino, Einaudi, 1966.	<i>QuadI</i> , c. 11v; <i>QuadXIV</i> , piatto anteriore.	830 WEISP 5

LE POESIE DI DAVIDE SEGRE

Nota al testo.

I due componimenti sono conservati alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma in un faldone miscelaneo di fogli sciolti (V.E. 1618/5.A), rispettivamente alle cc. 183r-188r e 189r-192r. Le poesie sono scritte con pennarello blu solo sul *recto* di fogli sciolti formato lettera, con numerazione autografa 1-6 e 1-4. Le prime due righe di c. 183r sono in prosa nell'originale; la numerazione dei versi è moderna. Il titolo, preceduto da numero romano, è riferito dall'autrice con variazioni – *I Primavera, II Primavera (il Paradiso) ... VI (Primavera) Il Paradiso; Dio, II Dio ... IV Dio (la Poesia)* – in ciascuna carta.

Si presenta qui l'ultima lezione del testo, copia in pulito di frammenti di testo ripresi dal manoscritto di *Senza i conforti della religione* (A.R.C. 52 I 3/2.1) e ivi segnalati a margine con pennarello rosso alle cc. 154r-161r; 162r-165r e 171r-173r. Le incongruenze nella punteggiatura e nelle maiuscole sono mantenute, il sottolineato è sciolto con il corsivo. Le varianti alternative (cc. 183r, 187r e 192r) sono riportate a margine precedute da apice alfabetico.

Non vengono presentati a testo termini o interi versi racchiusi tra parentesi quadre che, nella prassi morantiana, indicano intenzione di cassatura, pur trattandosi di un segnale meno deciso del frego a penna.

Si tratta delle seguenti lezioni in rigo superate da lezione soprascritta (*sps. a*), lezioni soprascritte e poi racchiuse tra quadre (*segue sps.*), lezioni tra quadre in rigo (*segue*), o aggiunte di versi:

- c. 187r, v. 85: Un prato di] *sps. a* [Ci saranno prati,]
- c. 187r, v. 89: colore] *segue* [, mare,]
- c. 187r, dopo v. 105: [Dio, questo mistero lo spiega solo nella morte?];
- c. 189r, tra v. 1 e v. 2: [Sovrasta a tutte le cose, che pure gli sono estranee] | [Tutto si svolge secondo un suo disegno e per il suo intervento: | anche le minuzie e le fanciullaggini]
- c. 189r, v. 4: dimora] *segue* [spaziale] [né temporale] | [anche se a volte ecc.]
- c. 189r, v. 7: primo] *segue sps.* [vero]
- c. 192r, v. 84: misteriosi] *segue* [le poesie]
- c. 192r, v. 86: gioco] *segue* [delle poesie]

Alla c. 189^r i vv. 1 e 2 sono segnati a margine con un asterisco in pennarello blu. Il v. 1 e i successivi tre racchiusi tra quadre vengono rielaborati a c. 194^v.

Alcuni versi sono segnalati a margine con tratti verticali e crocette in penna verde:

- c. 183^r, v. 7: segnato a margine con una crocetta.
- c. 191^r, vv. 58-71: segnati a margine con tratto verticale e crocetta. I vv. 70-71 sono rinforzati da due ulteriori tratti verticali. Essi vengono parafrasati nel romanzo a p. 610: «Dio è la reale intimità di tutte le cose esistenti, che ce ne confidano il segreto attraverso la bellezza. La bellezza è il pudore di Dio...», accogliendo con minime variazioni una riscrittura depositata a c. 193^r.

A c. 192^r in coda all'ultimo verso con penna verde si aggiungono quattro puntini di sospensione, seguiti da sei puntini di sospensione al rigo successivo e dall'appunto, nel margine inferiore: «N.B. (con questi puntini ha termine il manoscritto di Davide)».

1

[c. 183^r]*I Primavera*

Primavera: gli alberi rimettono le loro foglioline fresche, la minima popolazione erborea e fluviale rinasce con tutte le sue perfezioni: le elite le ali gli occhi impercettibili

Ci abitano fra l'erba fluviale 1

creature minime ma perfette nella loro misura:

cetonie, cavallette, insetti alati

Nella stagione di Primavera le ragioni di Dio 5

anche se non si spiegano (forse anzi per questo)

suggeriscono un'allegria deliziosa.

Difatti tutte le cose che rinascono intorno a me

come opere appena lavorate

sembrano ancora quasi umide

della mano ispirata del loro autore^a: ^a creatore 10

e costui senza dubbio è Dio.

Dovunque è presente la fresca ispirazione di Dio:

e al paragone di questa presenza

come alla prova d'uno specchio incantato

tutto quanto esiste tradisce la propria appartenenza 15

a quella stessa unica natura:

che è la fattura di Dio.

Inaspettatamente anche gli oggetti e le persone

che per solito mi offendevano con la loro bruttezza

sembrano confidarmi 20

questa loro graziosa dignità essenziale.

Una parentela sterminata

lega fra loro anche gli oggetti più diversi

Io scorrazzo per le vie del quartiere

come un trovatore in incognito 25
in una corte di principi travestiti.

2 [c. 184r]
II Primavera (il Paradiso)

Le stente pianticelle intorno al Palazzo degli Esami
ridiventano le lontane madri di ogni vegetazione:
i cedri del Libano o i meli delle Esperidi.

La statua di G. G. Belli nella sua palandrana 30
significa il Padre Mosè sulla montagna!

I ragazzini infiammati nella loro partita di football
sono gli 11 fratelli indù che si contendono il globo di fuoco.
E se sento bestemmie, oscenità, mi fanno ridere:
scongiuri infantili degli umani 35

per difendere la loro intimità nascosta
incorruttibile e piena di pudore!

Non c'è gesto o fenomeno per me che non accenni
il tema della propria beatitudine.

La precoce puttanella da marciapiede 40
fissa alla vetrina della povera gioielleria
non è altro che la santa novizia in estasi
davanti alle luminarie dell'altare.

Nell'oste Attilio (obeso peloso e sporco)
chino a versare una cartata d'ossi 45

davanti a un povero cagnaccio randagio
si riconosce la fanciulla Cordelia
in atto di consolare re Lear.

E io sono il pastore Ganimede
trasportato dall'aquila in cielo. 50

3 [c. 185r]
III Primavera (il Paradiso)

Il tema delle poesie è sempre Dio invero.
L'unico vero tema dei poeti (anche atei)
è sempre Dio.

Anche se Dio non viene nominato, non importa.
L'importante è che nelle poesie ogni cosa 55

si riconosce com'è ai momenti della sua confidenza:
quando rivela che, in principio, è stata inventata da Dio.

Naturalmente, lo strano punto dell'unica ragione di Dio
che s'indovina, quasi un seme, nel centro di tutte le cose,
è impossibile a spiegarsi, nemmeno dai più bravi poeti: 60

esso viene conosciuto solo dai morti
 poiché soltanto là
 dove tutto l'ornamento sarà diventato senza valore
 si spiegherà il famoso ultimo mistero
 senza voci e senza figure 65
 che è la felicità del Paradiso.
 Però il primo lavoro della poesia è proprio verso quel punto indecifrabile
 dell'unica ragione
 che nella confidenza, per quanto si si spieghi mai,

4 [c. 186r]
IV Primavera (il Paradiso)

Scopre la sua intimità santa 70
 negatrice d'ogni bruttezza.
 Questo è il segno parlante di Dio:
 dove si riconosce il segreto araldico
 che unisce tutte le cose e le persone
 in una sola parentela con lui. 75
 Per tale motivo ai poeti piace
 di scoprire la somiglianza fra le cose più diverse
 inventando nelle poesie tanti paragoni fantastici:
 come se la loro speranza fosse di risalire,
 attraverso le figure disuguali, 80
 all'ultimo vero stemma misterioso!

O Paradiso! Per te non basta dirti:
 Tu sei più oro dell'oro!

5 [c. 187r]
V (Primavera) Il Paradiso

La fantasia manca, per immaginare il Paradiso.
 Un prato di fiori? No, perché i fiori muiono 85
 e là è finita la morte.
 Forse, fiori immortali?
 No, perché tutto quello che adesso ci piace
 – come odore, colore canzoni^a – ^a musica
 là non vale più niente. 90
 Là c'è un altro valore.
 Il corpo non serve più
 E tutte le differenze che qui fanno il piacere e il dispiacere sono finite
 Né bellezza né bruttezza né mancanza né guadagno né superbia né disonore
 Là c'è un'altra legge. 95
 E tutti i giudizi, che si fanno qua, là non contano.

Là il tempo è finto, non c'è stagione, non ci sono astri.
 Non c'è luogo, non c'è distanza. E tutti i numeri sono zero.
 Là c'è l'infinito, e tutto è interno, sta dentro l'anima.
 C'è solo un presente senza ricordi, che è un'unica felicità. 100
 E questa felicità è il mistero di Dio
 Essa è uguale a Dio. Essa è Dio
 Con la fantasia, con la mente, si può arrivare forse a capire l'ultima tortura.
 Ma l'ultima felicità del Paradiso non si può capire
 L'unico, vero mistero è questo: la felicità 105

6 [c. 188r]

VI (Primavera) il Paradiso

L'inferno è un'ipotesi ridicola
 nient'altro che un'assurda invenzione terrestre.
 Quando si è frequentata la regalità di Dio si capisce quanto
 la concezione d'un inferno, o di una consimile giustizia
 gli sia straniera 110
 indegna della sua diversa, difficile ragione.
 E invece diventa chiaro
 che i morti, tutti, senza distinzione
 vanno in Paradiso.

1 [c. 189r]

Dio

Il suo nome è Dio? Non sappiamo attribuirgli altro nome 1
 Una regalità incommensurabile, libera da ogni passione
 e corruzione: questa è la sua qualità
 Non ha nessuna dimora
 Se ci si vergogna di lui nel mondo 5
 non è per viltà ma per pudore e rispetto
 come non si confida il primo amore agli estranei.
 Niente bisogna chiedergli. E lui non deve spiegarsi.
 Ci basta sapere che lui conosce ogni cosa.
 Se le cose terrestri ci appaiono belle 10
 è perché significano il suo mistero.
 E questo mistero è una speranza.
 Le sue intenzioni rimangono necessariamente imperscrutabili
 A lui non si rivolgono preghiere.
 Lui non è una specie accessibile ai nostri argomenti terrestri. 15
 Una fuga di tutti i pensieri verso il silenzio
 questa è l'unica preghiera a lui.
 Dio non è un sultano o un ministro

a cui si indirizzano suppliche o richieste di favori
 La felicità che lui promette è diversa da tutti i favori conosciuti 20
 Anche se ogni cosa terrestre si muove secondo la sua volontà
 – e anzi proprio per questo motivo –

2 [c. 190r]
II Dio

sarebbe puerile pretendere
 che lui riducesse la sua vera ragione finale
 alle ragioni provvisorie della nostra ignoranza. 25
 Le nostre necessità per lui sono tutte insignificanti.
 Le nostre vicende più tragiche
 fanno una figura comica davanti a lui
 come un pupetto che piange
 perché ha paura di un moscone. 30
 E non solo le nostre tragedie
 sono delle puerilità per lui,
 ma anche le nostre religioni
 le quali, dandogli un nome, credono di affermare o negare lui
 in questo nome. 35
 L'affermazione di lui non è il suo nome (lui non ha nome)
 ma l'innominata speranza della sua felicità
 che è citata segretamente come un crittogramma da ogni singola esistenza
 e si confida alla profonda attenzione come una grazia parlante.
 Questa confessione misteriosa di ognuno è la sola verità. 40
 Tutte le negazioni si smentiscono come chiacchiere davanti a Dio
 E così nemmeno gli atei non possono figurare colpevoli davanti a lui
 (così davanti a noi, i belli, anche se ignorano
 o negano, la propria bellezza
 non per questo ci si fanno brutti 45
 anzi, più graziosi)

3 [c. 191r]
III Dio

Davanti a lui Tutti i nostri giudizi sono provvisori
 L'esistenza di oggetti d'odio, d'esecrazione o di scherno
 accusata da noi
 deve mostrarsi a lui futile chimera: 50
 se lui sa che, alla fine, non esistono reprobri.
 Da parte nostra, definire questo o quello:
 è male, è brutto, è stupido, è ridicolo ecc.
 non significa altro che recitare formule false e disattente,

rinnegando una confidenza piena di allusioni divine. 55
 Ecco perché ci fa contenti il gioco della poesia:
 dove c'è solo profonda attenzione, senza nessun giudizio.
 La confidenza di tutte le cose verso di noi
 che ci rallegrò da principio
 come l'invito a una società adorabile 60
 adesso ci pare l'ansia ininterrotta della vita:
 quasi che in realtà tutte le cose e le persone
 vivessero aspettando l'interrogazione più difficile
 per confidare, alla fine, la loro parola più gelosa.
 E tale parola (detta poesia) 65
 mentre si rende sotto l'apparenza di una bellezza
 però nella sua vera intenzione significa un altro valore
 (indecifrabile, fuori da ogni discorso umano)
 che è il segreto di Dio.
 La bellezza del mondo 70
 non è che un pudore di questo segreto.

4 [c. 192r]
IV Dio (la poesia)

Così le ricerche delle parole nelle poesie
 in realtà sono le vicende di un dialogo inesauribile
 nel quale si ragiona con tutte le esistenze
 e dove l'intimità spiegata della vita 75
 si adombra in un pudore divino.
 Al contrario delle comuni chiacchiere terrestri
 questo dialogo non frastorna la mente dal silenzio di Dio
 ma anzi coi suoi modi musicali accenna di continuo
 ai movimenti inesprimibili 80
 di quella immensa Fuga senza voci.
 Di qua dal silenzio
 l'unico linguaggio possibile fra lui^a e me^b ^a Dio ^b noi
 è in quei mottetti misteriosi
 che significano insieme domanda e risposta. 85
 Tutti gli incontri in questo gioco
 hanno la sorpresa di una prima scoperta originaria.
 Le proporzioni e dimensioni usuali
 si denunciano fatue al pari di pregiudizi
 e il tempo si scioglie d'ogni norma e misura. 90

DESCRIZIONE DEL CORPUS MANOSCRITTO E DATTILOSCRITTO*

Si riporta una descrizione del *corpus* manoscritto e dattiloscritto della *Storia* e di *Senza i conforti della religione*, seguendo l'ordinamento archivistico dei due fondi in esame (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale): *Vittorio Emanuele* (= V.E.) e *Archivi, Raccolte e Carteggi* (= A.R.C.). Alla collocazione archivistica è fatta seguire la sigla utilizzata nel seguente lavoro (cfr. *Appendice 1, Siglario*).

Vengono indicate la tipologia di supporto, la quantità di carte contenuta in ciascuna collocazione, la numerazione autografa (manoscritta o dattiloscritta) ed eventuali altre indicazioni rilevanti a livello archivistico. Quando presenti, verranno precisate le datazioni autografe delle carte.

È frequentemente utilizzata dall'autrice una tipologia di foglio sciolto che chiameremo *formato lettera*, di dimensioni mm 220 × 280.

4.1. Il fondo Vittorio Emanuele (V.E.).

V.E. 1618/1.1 – *Album1*

Quaderno tipo album di formato oblungo; mm 350 × 250; cc. 72 manoscritte.

Legatura coeva in cartone rigido i cui piatti anteriore e posteriore sono ricoperti di carta di colore verde trattata. Staccato il piatto anteriore. I fogli sono tenuti insieme da due viti in ottone. Tagliate dall'autrice dieci carte iniziali, conservate in *ScartiA* (cc. 97-106). Numerazione autografa dell'autrice 5-75 per le cc. 2-72.

c. 1r: «T.U.S. Rifatto | nel 1971 | da rifare! | I | rifatto | Qu1°».

c. 1v: appunti manoscritti redazionali relativi alla stesura dell'opera.

* La descrizione che segue fotografa la situazione del fondo precedente al restauro di alcuni supporti (e segnatamente degli *Album1-4*) effettuato in BNCR nel 2016. Le operazioni di restauro sono descritte in Macrì, *Dentro la Storia (Tesi)*.

cc. 1-46: stesura relativa al capitolo19** (*La Storia*, pp. 1-21, 63-74), completamente rifatta in *Quad1*.

inc. (c. 2r): «travvedendo le brutte architetture tombali del cimitero»; *expl.* (c. 46r) «“All mein leben!” [cfr: tutta la mia vita]».

cc. 47-72: tagliate dall'autrice, appartengono fisicamente a *Album2*, sebbene conservate all'interno di *Album1*, di cui proseguono la numerazione autografa. Stesure (rifiutate) relative a *La Storia*, pp. 81-93.

inc. (c. 47r) «Questa, naturalmente, per lui non era che una frase.»; *expl.* (c. 72r) «l'imminenza del parto, Iduzza».

Piatto anteriore: bianco. Piatto posteriore: «clamoroso | clamorosamente».

Album1-all1: Allegato 1: foglio di agenda a righe datato sabato 21 agosto. mm 145 × 220.

V.E. 1618/1.2 – *Album2*

Quaderno tipo album di formato oblungo; mm 350 × 250; cc. I, 18 manoscritte. Legatura coeva in cartone rigido i cui piatti anteriore e posteriore sono ricoperti di carta di colore blu trattata. Staccato il piatto anteriore. I fogli sono tenuti insieme da due viti in ottone. Tagliato quasi interamente dall'autrice; alcune delle cc. tagliate sono conservate in *Album1* (cc. 47-72). Numerazione autografa 76-93, ricorretta in 108-125 per le cc. 1-18.

c. 1r: «T.U.S. ~~Da rifare!~~ | II | [va ripreso con pag 107 della nuova versione → 1971]».

cc. 1-18: stesura relativa al cap.1941 (*La Storia*, pp. 93-104).

inc.: «Ida si fece coraggio»; *expl.*: «per cercarvi il chiodo, vi aveva ritrovato un».

Piatto anteriore e piatto posteriore: liste di parole.

Album2-all1: Allegato1: foglio formato lettera, dattiloscritto solo sul terzo superiore della pagina, con riscritture manoscritte in penna blu nei due terzi inferiori e nel *verso*. Numerazione originale 111.

Album2-all2: Allegato 2: foglio di carta velina formato lettera, con albero genealogico (*La Storia*, p. 62).

V.E. 1618/1.3 – *Album3*

Quaderno tipo album di formato oblungo; mm 350 × 250; cc. I, 43 manoscritte. Legatura coeva in cartone rigido i cui piatti anteriore e posteriore sono ricoperti di carta di colore blu trattata. I fogli sono tenuti insieme da due viti in ottone. Tagliate dall'autrice 6 carte iniziali, non conservate. Numerazione autografa in penna blu 94-116 per le cc. 1-25, 117-118 per la c. 26, 119-135 per le cc. 27-43.

L'intero album rinumerato 126-168 per le cc. 1-43.

c. 1r: «T.U.S. | III | N.B! → questo volume, in aggiunta al II e al IV va compreso nella versione ultima 1971 (vol. II-V) come indicato ivi a suo luogo».

cc. 1-43: stesura omogenea relativa ai capp.1941 e1942 (*La Storia*, pp. 104-147).

inc. (c. 1r) «ultimo acquisto che quasi rischiava di dimenticare»; *expl.* (c. 43r) «con effetti di sproporzione e sgraziataggine, i quali.».

Piatto anteriore: trascrizioni di canti popolari (toscano, romano, di Velletri); «andamento»; appunti redazionali («Ricordarsi che Ida abita all'ultimo piano e non al terzo»).

Piatto posteriore: liste di parole.

V.E. 1618/1.4 – *Album4*

Quaderno tipo album di formato oblungo; mm 350 × 250; cc. I, 47 manoscritte. Legatura coeva in cartone rigido i cui piatti anteriore e posteriore sono ricoperti di carta di colore verde trattata. I fogli sono tenuti insieme da due viti in ottone. Tagliate dall'autrice 2 carte iniziali, non conservate. Bianche le cc. 38-47. Numerazione autografa 136-172, ricorretta in 169-205 per le cc. 1-37.

c. 1r: «T.U.S. | IV | → N.B! Questo Volume, in aggiunta al secondo e al terzo va compreso nella nuova versione 1971 (dentro al vol. II-V) come ivi indicato a suo luogo.»

cc. 1-38: stesura relativa al cap.1943 (*La Storia*, pp. 147-167). *inc.* (c. 1r) «però, con la loro durata passeggera»; *expl.* (c. 37r) «facendo perdere tempo a Ida, la quale».

Piatto anteriore: note redazionali «Cfr. date Rottami di ferro – 1940 (v. diario L.C.P.) (nel testo vi si allude al 1942 cfr.); «ricordare che Giuseppe chiama la sirena Niëna» e citazioni «Little David play on your harp alleluja alleluja | (Canto [religioso] negro)».

Piatto posteriore: lista di parole.

V.E. 1618/1.I – *QuadI*

Quaderno; mm 216 × 312; cc. I-II, 93 manoscritte. Il piatto anteriore del quaderno tagliato dall'autrice e conservato in *Paratesti*, c. 1. Legatura coeva in cartone rigido rivestito di carta imitazione legno color azzurro. Dorso in tela plastificata azzurra. Numerazione autografa 1 per la c. 1 e 1-92 per le cc. 2-93. Alcune carte tagliate, non conservate: 1 tra c. I e c. II; 5 tra c. 1 e c. 2; 1 tra c. 2 e c. 3.

c. 1r: «Elsa Morante | ~~Tutto uno scherzo~~ | Il grande male | I | rifatto | Ultima versione 1971 poi nuovamente rifatta sul dattiloscritto».

cc. 1-92: stesure del cap.19** (*La Storia*, pp. 15-74).

inc. (c. 1r): «Non ci sono parole»; *expl.* (c. 93r) «[E] lui era fra i morti».

Piatto posteriore: appunti vari redazionali.

QuadI-all1: Allegato 1: cc. 5 manoscritte, fogli sciolti formato lettera, ripiegati insieme a metà e inseriti tra le cc. 18-19, come indicato a suo luogo dall'autrice («da qui aggiunto rifatto in 5 fogli acclusi»). Numerazione autografa 2-5 per le cc. 2-5; non numerata c. 1, che reca l'intestazione «Da pag 18 rifatto». *inc.* (c. 1r): «agli occhi di Giuseppe, essa rappresentava»; *expl.* (c. 5r): «certi effetti di canzoncina piuttosto buffi».

V.E. 1618/1.II-V – *QuadII-V*

Quaderno; mm 216 × 312; cc. I, 100, II manoscritte. Legatura coeva in cartone rigido rivestito di carta imitazione legno color azzurro. Dorso in tela plastificata azzurra. Numerazione auto-

grafa 93-107 per le cc. 1-15, 108-205 per la c. 16 e 206-286 per le cc. 17-100. La numerazione II-V è giustificata dall'interpolazione, all'interno di questo quaderno, di *Album 2*, *Album 3* e *Album 4*, su esplicita indicazione dell'autrice.

c. 1r: «Elsa Morante | Tutto uno scherzo | II | & 5 [comprende anche i volumi II – III e IV della precedente versione] | ultima versione | 1971».

cc. 1-15: stesura relativa al cap.1941 (*La Storia*, pp. 81-93). *inc.* (c. 1r): «Ida non venne mai a conoscere»; *expl.* (c. 15r): «del profeta Ezechiele».

cc. 17-100: stesura relativa al cap.1943 (*La Storia*, pp. 167-205). *inc.* (c. 17r): «Il suo addio con Blitz era stato un crepacuore,»; *expl.* (c. 100r): «o tentare di leggere, i libri che aveva con sé».

Piatto anteriore: appunti bibliografici («Ebrei di Roma – ved. Piscitelli Storia della Resistenza romana – Pag. 188» «per la Pref. v. Ala[i]n Watts (Buddismo Zen)») e dedica del romanzo («por el analfabeto a quien escribo | César Vallejo»).

c. IIv e piatto posteriore: brogliaccio sul discorso di Davide in osteria (*La Storia*, pp. 558-598). Piatto posteriore: liste di parole.

QuadII-V-alli: Allegato 1: una carta sciolta formato lettera, dattiloscritta solo sulla metà superiore; numerazione originale 636r. Stesura scartata relativa al cap.1947; *inc.*: «che lo invecchiava progressivamente»; *expl.*: «...E la scelta è stata: la complicità».

V.E. 1618/1.VI – *QuadVI*

Quaderno; mm 216 × 312; cc. I, 68 manoscritte. Legatura coeva in cartone rigido rivestito di carta imitazione legno color azzurro. Dorso in tela plastificata azzurra. Alcune carte tagliate dall'autrice tra c. 31 e c. 32 (24 cc. relative alla cena a Pietralata, ora in *ScartiA*, cc. 107-134) e tra c. 48 e c. 49 (9 cc. ora in *ScartiA*, cc. 135-143). Numerazione autografa 287-355 per le cc. 1-68.

c. 1r: «Elsa Morante | Tutto uno scherzo | VI | Ultima versione | 1971».

cc. 1-68: stesure del cap.1943 (*La Storia*, pp. 205-234).

inc. (c. 1r): «Il terzo giorno [3 ottobre] uscì nuovamente»; *expl.* (c. 68v): «a lungo in attesa, seduto sul gra».

Piatto anteriore: «La tragedia della coscienza e il mondo attuale» (utilizzata in copertina nella ristampa del *Mondo salvato dai ragazzini*, Torino, Einaudi, 1971).

c. 68v: «12 aprile 1973 Linder a Milano fino a giovedì e poi il 26-27-28 aprile».

Piatto posteriore: liste di parole, appunti vari redazionali e indicazioni bibliografiche («Cercare [cf. bibliografia in: katz – The black Sabbath | Momigliano E. Storia Tragica e grottesca del nazismo fascista – Mondadori – 1946 | Arendt H. Eichmann in Jerusalem – The Viking Press Inc. 1965 | Artom E – Diari – 1966 – Milano – Centro di Documentazione Ebraica Contemporanea (Diari di partigiani ebrei) | De Felice R – Storia degli Ebrei Italiani sotto il fascismo Einaudi 1961 | Katz R. Death in Rome – The Macmillan Company 1967»).

V.E. 1618/1.VII – *QuadVII*

Quaderno; mm 216 × 312; cc. I, 92, II manoscritte. Legatura coeva in cartone rigido rivestito di carta imitazione legno color azzurro. Dorso in tela pastificata azzurra. Tagliate dall'autrice 8 cc. tra c. 79 e c. 80, ora in *ScartiA*, cc. 145-155 (relative alla visita di Useppe al covo dei partigiani, *La Storia*, pp. 259-269). Numerazione autografa 356-447 per le cc. 1-92.

c. 1r: «Elsa Morante | Tutto uno scherzo | VII quaderno | ultima versione 1971».

cc. 1-92: stesure relative al cap.1943 (*La Storia*, pp. 234-267).

inc. (c. 1r): «-dino dell'entrata. Però»; *expl.* (c. 92r): «coglierli di sorpresa [al gomito] [alla prima svolta] della mulattiera.»

Piatto anteriore: citazione dai *Fratelli di Soledad*, preceduta dalla data «Roma – 30 sett. 1971». c. IIv e piatto posteriore: appunti lessicali, trascrizioni di canzoni degli anni 1941-43, promemoria su: morte apparente, lucherino e mulo.

V.E. 1618/1.VIII – *QuadVIII*

Quaderno; mm 216 × 312; cc. I, 101 manoscritte. Legatura coeva in cartone rigido rivestito di carta imitazione legno color azzurro. Dorso in tela plastificata azzurra. Numerazione autografa 448-548 per le cc. 1-101.

c. 1r: «Elsa Morante | Tutto uno scherzo | VIII | Ultima versione 1971».

cc. 1-101: stesure manoscritte dei capp.1943 e1944 (*La Storia*, pp. 268-314).

inc. (c. 1r): «Mentre i due, con gaiezza febbrile, si accordavano»; *expl.* (c. 101r): dentro al mucchio, in un punto preciso».

Piatto posteriore: liste di parole.

V.E. 1618/1.IX – *QuadIX*

Quaderno; mm 216 × 312; cc. I, 101 manoscritte. Legatura coeva in cartone rigido rivestito di carta imitazione legno color azzurro. Dorso in tela plastificata azzurra. Numerazione autografa dell'autrice 549-649 per le cc. 1-101.

c. 1r: «Elsa Morante | Tutto uno scherzo | IX | ultima versione 1971 (72)».

cc. 1-101: stesure manoscritte del cap.1944 (*La Storia*, pp. 315-352). *inc.* (c. 3r): «Dopo aver preso in consegna»; *expl.* (c. 101r): «nel constatare che s'era fatto tardi,».

Piatto anteriore: «sfarzo». Piatto posteriore: liste di parole e appunti redazionali («Davide e Santina: ved. anche Pag. 648 fronte» «Bella ved. 635 fronte [Dopo molti cuccioli, in seguito a un'infezione non poteva averne più. Ma le restava una nostalgia di maternità. [Dopo morte di N.] Si fa madre di Useppe, il quale così ha due madri.»

V.E. 1618/1.X – *QuadX*

Quaderno; mm 216 × 312; cc. I, 101 manoscritte. Legatura coeva in cartone rigido rivestito di carta imitazione legno color azzurro. Dorso in tela plastificata azzurra. Numerazione autografa dell'autrice 650-679 per le cc. 1-30, 678-716 per le cc. 31-69, 718-749 per le cc. 70-101.

c. 1r: «Elsa Morante | Tutto uno scherzo | X | Ultima versione 1971 (-72)».

cc. 1-101: stesure manoscritte dei capp.1944,1945 e1946 (*La Storia*, pp. 352-406).

inc. (c. 1r): «dovette richiederle indietro qualche spicciolo»; *expl.* (c. 101r): «che se Nino gli avesse dichiarato, in una barzelletta, che quegli useppolini».

Piatto anteriore appunti redazionali e disegno di una mappa schematica di Roma.

Piatto posteriore: liste di parole.

V.E. 1618/1.XI – *QuadXI*

Quaderno; mm 216 × 312; cc. I, 101 manoscritte. Legatura coeva in cartone rigido rivestito di carta imitazione legno color azzurro. Dorso in tela plastificata azzurra. Il piatto anteriore del quaderno tagliato sin dall'originale e conservato in *Paratesti*, c. 2. Numerazione autografa dell'autrice 750-795 per le cc. 1-46, 794-848 per le cc. 47-101.

c. 1r: «Elsa Morante | Tutto uno scherzo | XI | (Ultima stesura 1971-'72) | N.B. poi nuovamente rifatta sul dattiloscritto».

cc. 1-101: stesure del cap.1946 (*La Storia*, pp. 406-452). *inc.* (c. 4r): «e nell'accettarli, incurante»; *expl.* (c. 101r): «La bella lavanderina / che lava le cuffiette».

Piatto posteriore: liste di parole, appunti («baribal = orso nero americano (vive nelle foreste del Nord America)» e note di contestualizzazione sulle «MOTOCICLETTE | nel 1947».

V.E. 1618/1.XII – *QuadXII*

Quaderno; mm 216 × 312; cc. I, 101 manoscritte. Legatura coeva in cartone rigido rivestito di carta imitazione legno color azzurro. Dorso in tela plastificata azzurra. Numerazione autografa dell'autrice 849-949 per le cc. 1-101.

c. 1r: «Elsa Morante | Tutto uno scherzo | [Il grande male] | XII | (*La Storia*) | Ultima stesura 1971-'72».

cc. 1-101: stesure dei capp.1946 e1947 (*La Storia*, pp. 452-498). *inc.* (c. 1r): «La vecchia portinaia, per quanto vispa»; *expl.* (c. 101r): «ingrugnato; ma come gli si accertò».

c. 64v: «10 luglio 1972 | ricordare: Poesia di Marina Cvetáeva a pag. 99 del suo libro».

c. 80v: invocazione dantesca da *Pd.*, I, 19-21, seguita dalla data: «19-7-'72»

Piatto anteriore: citazioni da Miguel Hernandez con prove di traduzione; citazione da un canto siciliano. Piatto posteriore: citazioni da *Alce Nero*.

V.E.1618/1.XIII – *QuadXIII*

Quaderno; mm 216 × 312; cc. I, 101 manoscritte. A causa di un salto nella numerazione archivistica tra la c. 33 e la c. 34 e tra la c. 52 e la c. 53, le carte sono numerate archivistamente 1-99. Legatura coeva in cartone rigido rivestito di carta imitazione legno color azzurro. Dorso in tela plastificata azzurra. Numerazione autografa dell'autrice 950-1050 per le cc. 1-99.

c. 1r: «Elsa Morante | Il grande male | [già] [tutto uno scherzo] | XIII | Ultima stesura 1971-'72. rifatto in dattiloscritto».

cc. 1-101: stesure del cap.1947 (*La Storia*, pp. 498-535). *inc.* (c. 1r): «delle undici, secondo il solito, gli telefonò.»; *expl.* (c. 98r): «però adesso non più nudo».

Piatto posteriore: lista di parole, frasi del gioco della briscola, insulti siciliani e promemoria («octona – specie di cavia»).

V.E. 1618/1.XIV – *QuadXIV*

Quaderno; mm 216 × 312; cc. I, 101 manoscritte. Legatura coeva in cartone rigido rivestito di carta imitazione legno color azzurro. Dorso in tela plastificata azzurra. Numerazione autografa dell'autrice 1051-1066 per le cc. 1-16, 1066-1082 per le cc. 17-33, 1089-1123 per le cc. 34-68, 1130-1153 per le cc. 69-92, 1156-1164 per le cc. 93-101.

c. 1r: «Elsa Morante | Il grande male | oppure | [già] Tutto uno scherzo | XIV | ultima stesura 1971-72».

cc. 1-101: stesure del cap.1947 (*La Storia*, pp. 535-569).

inc. (c. 1r): «si presentò sotto la tenda d'alberi.»; *expl.* (c. 101r): «una indifferenza vittoriosa: "Pijo".»

Piatto anteriore: citazione da P. Weiss, *L'Istruttoria*.

Piatto posteriore: «sobbollimento | biasiccare».

V.E. 1618/1.XV – *QuadXV*

Quaderno; mm 216 × 312; cc. I, 100, II manoscritte. Legatura coeva in cartone rigido rivestito di carta imitazione legno color azzurro. Dorso in tela plastificata azzurra. Numerazione autografa dell'autrice 1165-1221 per le cc. 1-57, 1223-1239 per le cc. 58-74, 1237-1262 per le cc. 75-100.

c. 1r: «Elsa Morante | Il grande male | XV | ultima versione 1971-'72».

cc. 1-100: stesure del cap.1947 (*La Storia*, pp. 569-624). *inc.* (c. 1r) «L'ometto dagli occhi sanguinosi, tutto gongolante»; *expl.* (c. 100r): «prima di tornarmene sola al secolo degli altri».

c. IIv e piatto posteriore: prove e abbozzi sul seguito del romanzo.

V.E. 1618/1.XVI – *QuadXVI*

Quaderno; mm 216 × 312; cc. I, 91 manoscritte. Tagliate dall'autrice 10 carte tra c. 80 e c. 81, conservate in *ScartiA*, cc. 160-169 e relative al discorso di Davide in osteria (*La Storia*, pp. 558-598). Bianca la c. 73. Legatura coeva in cartone rigido rivestito di carta imitazione legno color azzurro. Dorso in tela plastificata azzurra. Numerazione autografa dell'autrice 1263-1273 per le cc. 1-11, 1280-1331 per le cc. 12-63, 1334-1335 per le cc. 64-65, 1334-1340 per le cc. 66-72, 2-3 per le cc. 75-76, 634-637 per le cc. 77-80, 632-638 per le cc. 81-87, 633-636 per le cc. 88-91, 637 per la c. 90v, 638 per la c. 89v.

c. 1r: «Elsa Morante | Il grande male | XVI | ultima versione 1971-'72».

cc. 1-72: stesure relative al cap.1947 (*La Storia*, pp. 625-649). *inc.* (c. 1r): «L'anno scolastico era alla fine». *expl.* (c. 72r): «ma per lei durarono appena un battere di palpebre».

cc. 74-91: stesure relative al discorso di Davide in osteria (*La Storia*, pp. 558-598).
QuadXVI-all1: Allegato 1: frammento cartaceo sciolto tra le cc. 72 e 73.

V.E. 1618/2.I-VIII – *Datt1.I-VIII*

769 carte dattiloscritte su fogli scolti formato lettera suddivisi in 8 fascicoli raccolti da altrettante cartelline in cartoncino (prive di numerazione archivistica). Costituisce il dattiloscritto definitivo del romanzo, con correzioni a penna. Una numerazione continua a pennarello corregge la numerazione dattiloscritta, discontinua; la numerazione autografa a pennarello fa testo come numerazione archivistica.

V.E. 1618/2.I = *Datt1.I*: (*La Storia*, pp. 1-74). cc. 1-85. Ripetuta la numerazione archivistica per la c. 69.

V.E. 1618/2.II = *Datt1.II*: (*La Storia*, pp. 75-111). cc. 86-128.

V.E. 1618/2.III = *Datt1.III*: (*La Storia*, pp. 113-137). cc. 129-157.

V.E. 1618/2.IV = *Datt1.IV*: (*La Storia*, pp. 139-290). cc. 158-337.

V.E. 1618/2.V = *Datt1.V*: (*La Storia*, pp. 291-359). cc. 338-420.

V.E. 1618/2.VI = *Datt1.VI*: (*La Storia*, pp. 361-387). cc. 421-450.

V.E. 1618/2.VII = *Datt1.VII*: (*La Storia*, pp. 389-483). cc. 451-566.

V.E. 1618/2.VIII = *Datt1.VIII*: (*La Storia*, pp. 485-657). cc. 567-768.

V.E. 1618/3.A – *AgA*

Quaderno, mm 154 × 215; cc. 1, 128, II manoscritte. Copertina in cartoncino rigido plastificato nero. Contiene appunti manoscritti di varia natura, ma principalmente di tenore storico. Il quaderno è diacronicamente stratificato, ma verosimilmente successivo al dattiloscritto (del quale riscrive alcune carte, su esplicita indicazione dell'autrice). Probabilmente utilizzato in fase di revisione globale del testo. Le cc. 128v-125v sono vergate tenendo il quaderno al contrario, a partire dalla fine. A c. 27r leggiamo: «oggi che io qui scrivo (anno 1973)»; a c. 34: «oggi (gennaio 1973)».

cc. iv, 41r: appunti relativi alle foto di Mussolini e del Re (*La Storia*, p. 44).

cc. 1r-19r: appunti e prove per l'episodio della marcia su Roma e il bombardamento di San Lorenzo (*La Storia*, p. 38).

cc. 20r-23r, 59v: appunti sulla conquista dell'Etiopia e l'entrata in guerra dell'Italia (*La Storia*, pp. 43-44).

cc. 32r-40r, 73r-79r: sull'era atomica (*La Storia*, pp. 45 e 565-566).

cc. 42r-58r, 59r: appunti e prove sul dopoguerra in Calabria (*La Storia*, p. 28).

cc. 58v: prove per il dettato di Ida agli alunni (*La Storia*, p. 44).

cc. 60r-66r: appunti sull'origine dell'odio di Hitler per gli ebrei (non conservati nel romanzo).

c. 67r: *Provvedimenti per la difesa della razza* (*La Storia*, p. 53-54).

cc. 67v-68r: appunti sulle leggi antiebraiche spiegate a Ida dalle donne del ghetto e prove di alberi genealogici (*La Storia*, pp. 61-62).

- cc. 69v-72r, 87r-89r: prove per la cronistoria del 1941 (*La Storia*, pp. 77-78).
- cc. 80r-86r: confronto tra Hitler e Mussolini, con parti non conservate nel romanzo (*La Storia*, p. 45).
- cc. 90r-96r: prove per la cronistoria del 1942 (*La Storia*, pp. 115-116).
- cc. 97r-106r: appunti sulle passeggiate di Nino e Usepepe (*La Storia*, pp. 123-126).
- cc. 107r-112r: appunti sullo stanzone di Pietralata (*La Storia*, pp. 179-180).
- cc. 113r-115r: rifacimenti sulla prima notte di Carlo Vivaldi a Pietralata (*La Storia*, p. 200).
- cc. 116r-126r: appunti per l'ultima cronistoria, in questa sede dal 1948 al 1956 (*La Storia*, pp. 653-656).
- cc. 123v, 124v, 128v: promemoria di carattere storico.
- cc. 125v, 126v, 127r-v: appunti di carattere linguistico e geografico sulla Calabria, sul Veneto e su Dachau; appunti su nomi e cognomi di origine siciliana.

V.E. 1618/3.B – *AgB*

Quaderno, mm 152 × 203; cc. I, 76, II manoscritte. Copertina in cartoncino rigido ricoperto con carta plastificata a fiori. Contiene appunti manoscritti di varia natura in penna blu, verde, rossa e pennarello nero, diacronicamente stratificati ma probabilmente successivi al completamento della stesura manoscritta romanzo. Bianche le cc. 51v-53r. Le cc. 53r-76v vergate tenendo il quaderno nella direzione contraria (a partire dalla fine, c. 76v).

- cc. 1r-32r, IIv e piatto posteriore: prove e appunti per cronistorie.
- c. 33r: rifacimenti delle *Lettere Siberiane* (*La Storia*, p. 7).
- cc. 34-51: prove per l'episodio della parentesi operaia di Davide (*La Storia*, pp. 411-422).
- cc. 75-58; c. 53r: sulle somiglianze tra Hitler e Mussolini e la conquista dell'Etiopia (*La Storia*, pp. 43-45).
- c. 53v: prove per il dettato di Ida agli alunni (*La Storia*, p. 44).
- cc. 57-54: rifacimenti per la gatta Rossella (*La Storia*, p. 189).

V.E. 1618/4 – *AlbumD*

Quaderno tipo album di formato oblungo, mm 355 × 255, cc. 98 manoscritte. Copertina in cartone rigido marmorizzato con dorso in tela verde. Bianche le cc. 1, 46 e 80-98. Sul piatto anteriore la scritta «In questo quaderno prove annullate» e «rifatto nella versione definitiva sul dattiloscritto». Contiene rifacimenti manoscritti principalmente legati all'episodio del discorso di Davide all'osteria. L'album è successivo al completamento della prima stesura del romanzo (1972).

Piatto posteriore: «intramettersi | intrufolarsi».

Numerazione autografa manoscritta 627-633 per le cc. 2-8, 627-630 per le cc. 9-12, 632-656 per le cc. 13-37, 462bis-octo per le cc. 39-45, 533 [seguito] per la c. 47, 533b-e per le cc. 48-51, 534-536 per le cc. 52-54, 624bis per la c. 56, 624b-e per le cc. 58-61, 624e per la c. 62, 630sgg per le cc. 63-64, 636c-g per le cc. 74-78, 637 per la c. 79.

- cc. 1r-38r e 56r-79r: rifacimenti dell'episodio di Davide all'osteria (*La Storia*, pp. 558-598).

- cc. 38v-45r: rifacimenti dell'episodio di Davide in fabbrica (*La Storia*, pp. 411-422).
 cc. 47r-51r: episodio dell'incontro di Ida e Vilma dopo la guerra (*La Storia*, pp. 479-481).
 cc. 52r-55r: rifacimenti dell'episodio sui dubbi di Ida per le votazioni (*La Storia*, pp. 482-483).

V.E. 1618/5.A – *ScartiA*

202 carte sciolte manoscritte e, più raramente, dattiloscritte, su supporti di diverso formato (fogli di *bloc-notes*, fogli formato A3 e formato lettera, carte staccate dagli *Album* e dai *Quaderni*, ecc.). Si tratta di scarti (pezzi annullati e rifatti).

Il faldone contiene anche 4 cartelline in cartoncino blu, non numerate archivistamente:

Prima cartellina: copertina, r: «STORIA – copie I e II | ~~copia IV~~ | SCARTI»; copertina, v: «attenzione! Cfr. le correzioni nelle altre copie! | N.B. Tutti i pezzi politico-storici vanno rifatti | N.B. Riportare le correzioni di questa copia sulle altre! | → e di quelle su questa». Retro: «Scartate».

Seconda cartellina: copertina, r: «Scarti | Pagine e fotocopie di scarto (rifatte in altre copie belle, rivedute e corrette».

Terza cartellina: copertina, r: «~~Copia I~~ | Scarti»; copertina, v: «N.B. Cfr. in particolare per riportarle qui le correzioni nella Copia IV».

Quarta cartellina: «~~ATTENZIONE!~~ | → attenzione! Cfr. correzioni sulle altre due copie. !! | ~~IV~~ | Storia | Pezzi annullati e rifatti».

cc. 1-6, 21, 24, 26, 34-37, 51-52, 171-181, 200-201: manoscritti con appunti e prove (cc. 2, 4, 5, 21, 25, 26, 36r, 37, 52, 53, 171, 173-181, 200-201), promemoria (cc. 6, 29, 35, 44, 47, 48, 50, 51), «sintesi del seguito» (c. 172), liste di parole (cc. 3, 24, 34, 36v).

cc. 7-8, 156-159: abbozzi e prove manoscritte per la parentesi operaia di Davide (*La Storia*, pp. 411-422).

cc. 9-10: dattiloscritto scartato sulla marcia su Roma (*La Storia*, p. 44).

cc. 11, 13: dattiloscritto scartato sull'era atomica (*La Storia*, pp. 45 e 565-566).

c. 12: dattiloscritto scartato sulle foto di Mussolini e del Re (*La Storia*, p. 44).

c. 15: dattiloscritto con frontespizio e citazioni iniziali del romanzo (*La Storia*, p. 1).

cc. 16-17: manoscritto con frontespizio e citazioni iniziali del romanzo (*La Storia*, p. 1).

cc. 18, 46: manoscritto con esergo gramsciano (*La Storia*, p. 657).

cc. 19-20: manoscritto per la poesia di apertura del cap.1941 (*La Storia*, p. 79).

c. 22: manoscritto per la poesia di apertura del cap.1942 (*La Storia*, p. 117).

c. 23: manoscritto scartato sull'epigrafe del cap.1947 (*La Storia*, p. 489).

c. 25: prime esperienze di Davide con la droga (*La Storia*, p. 514).

cc. 27-28: rifacimento manoscritto sui genitori di Ida (*La Storia*, pp. 24-25).

cc. 30-31: prove manoscritte per l'era atomica (*La Storia*, pp. 45 e 565-566). A c. 30v appunti per la presentazione del romanzo.

c. 32: descrizione manoscritta dell'epilessia di Ida (*La Storia*, pp. 28-31).

cc. 38-43, 45, 67-96: abbozzi e prove manoscritte per le cronistorie; sul *verso* di cc. 38-41:

quattro copie identiche dattiloscritte solo sulla metà superiore della pagina, afferibili a *La Storia*, p. 471.

c. 49: manoscritto per l'apertura del capitolo1945 (con citazione – poi non conservata – da *Alce Nero*).

cc. 53-59: prove manoscritte per il discorso di Davide all'osteria (*La Storia*, pp. 558-598).

cc. 98-105: fogli staccati da *Album1* (prove per l'inizio).

cc. 108-122, 125-133: fogli staccati da *QuadVI* sulla cena a Pietralata (*La Storia*, pp. 219-227).

cc. 136-144: fogli staccati da *QuadVI* su Usepe si addormenta tra Quat e Nino (*La Storia*, p. 229).

cc. 145-155: fogli staccati da *QuadVII* su Usepe nella base della *Libera* (*La Storia*, pp. 260-267).

cc. 160-169: fogli staccati da *QuadXVI* con prove per il discorso di Davide all'osteria (*La Storia*, pp. 558-598).

c. 170: dattiloscritto sul rientro a casa di Ida dopo la morte di Usepe (*La Storia*, p. 646).

cc. 183-193: manoscritto, poesie attribuite a Davide Segre adolescente.

cc. 194-195: appunti manoscritti per la tenzone poetica di Usepe e Davide (*La Storia*, pp. 522-528).

c. 196: appunti manoscritti sull'epigrafe del capitolo1943.

c. 197: appunti dattiloscritti per le poesie di Usepe (*La Storia*, p. 523).

c. 199: prove manoscritte per il finale del romanzo (*La Storia*, pp. 648-649).

V.E. 1618/5.B – *ScartiB*

313 carte sciolte dattiloscritte con appunti e correzioni manoscritte (fogli e veline formato lettera) databili tra il 1971 (ma più probabilmente 1972) e il 1974. Le carte sono contenute in una cartellina rossa di cartoncino con indicato in copertina nel *recto* «SCARTI», nel *verso* «del fondo | galleria | rovinare | uno spacco radioso da cui ci si leva a volo».

A c. 108 leggiamo la data manoscritta «Roma 19 luglio 1973».

cc. 1-17, 20-31, 65-75, 86-93, 116-126, 164, 187-188, 196-197, 224-226, 231-232, 234, 240-241, 246-247, 258-259, 262-263: prove rifacimenti e scarti per il dialogo di Davide all'osteria (*La Storia*, pp. 558-598).

cc. 18-19, 112: carte dattiloscritte scartate sulla gatta Rossella (*La Storia*, pp. 179-180).

cc. 32-41, 106-107, 114-115, 134-143, 150-163, 165-184, 233, 264-267, 292-297: prove e dattiloscritti scartati per le cronistorie.

cc. 42-43: fine del cap.1946 (*La Storia*, p. 483).

c. 44: dattiloscritto scartato sulla scena finale del romanzo (*La Storia*, p. 646).

cc. 45-64, 76-78, 219, 242-245, 260-261, 282-285: dattiloscritti scartati sulla parentesi operaia di Davide (*La Storia*, pp. 411-422).

cc. 79-80, 185-186: dattiloscritto scartato sull'origine dell'odio di Hitler per gli ebrei (non conservato nel romanzo).

- cc. 81-84, 276-277: sull'era atomica (*La Storia*, pp. 45 e 565-566).
- cc. 94-96, 129: copie identiche dattiloscritte scartate su *La Storia*, p. 374.
- cc. 97-99, 127: copie identiche scartate su *La Storia*, p. 369.
- cc. 100-102, 128: tre copie identiche scartate su *La Storia*, p. 369.
- cc. 103-105; 144-149: dattiloscritti scartati sul dettato di Ida agli alunni (*La Storia*, p. 44).
- cc. 108-111: dattiloscritto scartato sulla prima uscita di Ueseppe (*La Storia*, pp. 123-126).
- cc. 113, 278-279: dattiloscritto scartato sulle somiglianze tra Hitler e Mussolini (*La Storia*, pp. 43-45).
- cc. 130-133, 223: dattiloscritto scartato sulla tenzone poetica tra Ueseppe e Davide (*La Storia*, pp. 522-527).
- cc. 189-190: dattiloscritto scartato sul sogno di Ueseppe nella valletta (*La Storia*, p. 510).
- cc. 191-194, 229, 252-253: dattiloscritto scartato sul primo inverno romano di Davide (*La Storia*, pp. 512-517).
- cc. 195, 228: dattiloscritto scartato su Ueseppe nel terraneo di Davide (*La Storia*, p. 520).
- cc. 198-199, 304-307: prove di albero genealogico di Nino (*La Storia*, p. 62).
- cc. 200-202, 308-310: sull'incredulità degli abitanti del Ghetto in merito alle informazioni di Vilma (*La Storia*, pp. 60-61).
- cc. 203-207, 213, 311-313: copie dattiloscritte scartate sulla morte di Alfio (*La Storia*, p. 43).
- cc. 208-211: dattiloscritto scartato sulle manifestazioni cliniche dell'epilessia (*La Storia*, p. 463).
- cc. 214: dattiloscritto scartato su Ida e Alfio (*La Storia*, p. 37).
- cc. 215: dattiloscritto scartato sul parto di Rossella (*La Storia*, p. 256).
- cc. 216: dattiloscritto scartato su Piotr che infierisce sul soldato tedesco (*La Storia*, pp. 273-274).
- cc. 217: informazioni di Nino su Carulina nel dopoguerra (*La Storia*, p. 279).
- cc. 218: dattiloscritto scartato sul destino degli ebrei deportati dal ghetto di Roma (*La Storia*, pp. 311-312).
- cc. 220-221: dattiloscritto scartato su Ueseppe che inizia ad assumere il calmante, ma senza grandi risultati (*La Storia*, pp. 459-460).
- cc. 222: epigrafe del romanzo (*La Storia*, p. 1).
- cc. 227, 298-299: fotocopia di dattiloscritto su Ida che capisce di essere rimasta incinta del tedesco (*La Storia*, p. 85).
- cc. 230, 250-251: dattiloscritto scartato sull'ordalia di Davide (*La Storia*, pp. 607-616).
- cc. 235-237: dattiloscritto sull'attacco epilettico di Ueseppe alla presenza di Ida e Bella (*La Storia*, p. 620).
- cc. 238-239, 274-275: dattiloscritto sulla prima descrizione di Ida (*La Storia*, pp. 20-21).
- cc. 248-249: dattiloscritto scartato sulla prima notte di Carlo Vivaldi a Pietralata (*La Storia*, p. 200).
- cc. 254-255: dattiloscritto scartato su Clemente Manonera (*La Storia*, pp. 382-383).
- cc. 256-257: dattiloscritto scartato sulle visioni di Ida dopo la morte di Nino (*La Storia*, pp. 472-473).

cc. 268-269: dattiloscritto scartato sul primo attacco epilettico di Useppe (*La Storia*, pp. 462-463).

cc. 270-271: dattiloscritto scartato sulle ronde notturne di Nino avanguardista (*La Storia*, p. 133).

cc. 272-273: dattiloscritto scartato su Nora, Ida e l'ebraismo (*La Storia*, p. 24).

cc. 280-281: dattiloscritto scartato sull'ultimo messaggio di Nora (*La Storia*, p. 53).

cc. 286-287: dattiloscritto scartato sull'assalto di Ida al carro di farina (*La Storia*, pp. 334-335).

cc. 288-289: dattiloscritto scartato sulla prima parte dell'episodio della morte di Mariulina (*La Storia*, p. 302).

cc. 290-291: dattiloscritto scartato sulle immagini che Useppe vede nel dopoguerra (*La Storia*, p. 369).

cc. 300-301: dattiloscritto scartato sulle notizie che i Marrocco ricevono dal parente di Vallecorsa (*La Storia*, p. 393).

c. 302: piantina della città di Roma, dell'area tra Circo Massimo, Viale di Trastevere e Viale della Piramide Cestia.

V.E. 1618/5.C – *ScartiC*

59 carte sciolte dattiloscritte su fogli formato lettera con appunti e correzioni manoscritte contenute in una cartellina in cartoncino verde chiaro («Scarti (sono stati rifatti)» «scartati»).

cc. 1-23 e 53-59: prove per cronistorie.

cc. 24-52: prove per il dialogo di Davide all'osteria (*La Storia*, p. 558-598).

Numerazione autografa dattiloscritta 4 per le cc. 1 e 9; 4(II)-(V) per le cc. 2-5 e 10-13, 85 per le cc. 6 e 14; numerazione autografa manoscritta 5 (ricorretta in 4) per le cc. 7-8, numerazione autografa dattiloscritta 126 per le cc. 15-16, 153 per la c. 17, 331 per la c. 18, 413 per la c. 19, 440 per la c. 20, 536 per la c. 21, 709 per la c. 22, 708 per la c. 23.

Le cc. 24-52, raccolte da una camicia archivistica, erano originariamente piegate insieme. Numerazione autografa dattiloscritta 624-636 per le cc. 24-36, 636*b-o* per le cc. 37-48, 637-640 per le cc. 49-52. Sul verso di c. 52, di traverso: «scartate».

Numerazione autografa 153 per la c. 53, 331 per la c. 54, 413 per la c. 55, 440 per la c. 56, 536 per la c. 57, 708-709 per le cc. 58-59.

V.E. 1618/5.D – *BozzeI*

126 carte sciolte manoscritte e bozze di stampa. Misure diverse (cartelline, veline formato lettera strappate longitudinalmente, fogli formato lettera dattiloscritti, pagine delle bozze, ecc.), contenute in una cartellina di cartone bianco (mm 490 × 370) con l'appunto «LA STORIA correzioni bozze», numerata archivisticamente c. 1 e c. 126. Collocabili nel 1974: datazioni esplicite sono riportate alle cc. 6*r* («Torino – maggio '74»), 9*r* («28 aprile 1974»), 107*r* («Giovedì 25 aprile pomeriggio»), e varie indicazioni alle cc. 44-51 (tra il 20 e il 24 maggio 1974). Mancanti al momento della consultazione le cc. 16 e 121.

Le cc. 3-107 sono contenute in una cartellina di cartone bianco, numerata archivistica-mente cc. 2 e 108; le cc. 4-106 sono contenute in una cartellina di cartone bianco, numerata archivistica-mente cc. 3 e 107; le cc. 11-36 e le cc. 62-77 sono raccolte in una camicia archivi-stica non numerata; le cc. 17-33 sono raccolte in due fogli formato lettera piegati a metà l'uno dentro l'altro numerati archivistica-mente rispettivamente cc. 14, 33 e cc. 15, 32, contenenti a loro volta un foglio di cartoncino lucido (mm 255 × 180) numerato archivistica-mente cc. 16 e 31; le cc. 110-124 sono contenute in una cartellina di cartone bianco, numerata archi-vistica-mente cc. 109 e 125; le cc. 110-113 sono due cartelline di cartone bianco l'una dentro l'altra, numerate archivistica-mente rispettivamente cc. 110, 113 e cc. 111, 112.

Sono fogli strappati longitudinalmente a metà con indicato il numero di pagina (del dattiloscritto) e la correzione da effettuarsi le cc. 4, 5, 68-69, 78-106.

Sono bozze di stampa impaginate le cc. 8 (*La Storia*, p. 594) e 37 (frontespizio).

Sono dattiloscritte su fogli formato lettera le cc. 9-13, 38-39, 40 (foglio formato lettera strappato a metà), e 59-63.

Sono manoscritte su fogli formato lettera le cc. 14 e 36, 15 e 35, 40 (non di mano moran-tiana), 44-58, 64-67, 70, 114-119.

Prove di albero genealogico le cc. 16 e 34, e 40-43; prove di indici del romanzo le cc. 122-124.

c. 17: copertina in cartoncino di un quadernino spiralato; disegno geometrico a quadrati blu in fantasia scozzese (mm 145 × 195).

cc. 18, 71-77: fogli strappati da quaderno spiralato mm 170 × 245; cc. 19-33: strappate da quadernino spiralato mm 145 × 195; cc. 16 e 31, 42-43: fogli di cartoncino lucido (mm 255 × 180); la c. 120, bianca, mm 200 × 250.

4.2. *Il fondo Archivi, Raccolte e Carteggi (A.R.C.).*

A.R.C. 52 I 2/3.I-IX – *Datt2.I-IX*

796 carte dattiloscritte su fogli sciolti formato lettera. Dattiloscritto del romanzo contenuto in una cartellina intitolata «dattiloscritto III copia non corretta».

Suddiviso in nove fascicoli, non presenta la rinumerazione autografa consecutiva a penna.

A.R.C. 52 I 2/3.I = *Datt2.I*: (*La Storia*, pp. 1-74). cc. 1-90.

A.R.C. 52 I 2/3.II = *Datt2.II*: (*La Storia*, pp. 75-111). cc. 91-134.

A.R.C. 52 I 2/3.III = *Datt2.III*: (*La Storia*, pp. 113-137). cc. 135-164.

A.R.C. 52 I 2/3.IV = *Datt2.IV*: (*La Storia*, pp. 139-290). cc. 165-346.

A.R.C. 52 I 2/3.V = *Datt2.V*: (*La Storia*, pp. 291-359). cc. 347-431.

A.R.C. 52 I 2/3.VI = *Datt2.VI*: (*La Storia*, pp. 361-387). cc. 432-464. Salto nella numera-zione archivistica tra c. 443 e c. 445.

A.R.C. 52 I 2/3.VII = *Datt2.VII*: (*La Storia*, pp. 389-483). cc. 465-584. Salto nella nume-razione archivistica tra c. 483 e c. 485 e tra c. 573 e c. 575.

A.R.C. 52 I 2/3.VIII = *Datt2.VIII*: (*La Storia*, pp. 485-649). cc. 585-784. Salto nella numerazione archivistica tra c. 603 e c. 605, tra c. 691 e c. 693 e tra c. 727 e c. 729. Ripetuta la numerazione archivistica per la c. 715.

A.R.C. 52 I 2/3.IX = *Datt2.IX*: (*La Storia*, pp. 651-657). cc. 785-792.

A.R.C. 52 I 2/3.X – *ScartiD*

cc. 22 dattiloscritte con nessuna o scarse correzioni manoscritte.

Pagine non contigue scartate dal dattiloscritto.

A.R.C. 52 I 2/4 – *ScartiE*

1 sola carta manoscritta, intitolata «Puglia» con una lista di parole in pugliese.

A.R.C. 52 I 2/5 – *Bozze2*

cc. 63 manoscritte di diversi formati (principalmente veline e fogli formato lettera, fogli strappati a metà longitudinalmente e fogli di *bloc-notes* e agenda) relative alla correzione delle bozze.

Bozze2-all1: Allegato 1. Cartellina in cartoncino. «Note per le bozze».

A.R.C. 52 I 2/6 – *Bozze3*

7 carte scartate, su fogli sciolti formato lettera, manoscritte e dattiloscritte.

Bozze3-all1: Allegato 1. Cartellina in cartoncino. «Bozza completo».

Bozze3-all2: Allegato 2. Cartellina in cartoncino. «note per le prime bozze (marzo 1974)».

Bozze3-all3: Allegato 3. Cartellina in cartoncino. Non titolata, appunti vari e promemoria.

Bozze3-all4: Allegato 4. Cartellina in cartoncino. «STORIA COPIE III e IV ATTENZIONE! Riportare le correzioni di queste 3 copie sulle altre due e viceversa» sul retro: «fabbrica buono 23 ottobre '73», e appunti vari sull'episodio di Davide in fabbrica e sull'era atomica.

Bozze3-all5: Allegato 5. Cartellina in cartoncino. «N.B. Pagine rifatte buone» e «da pag. 624 sgg. Da sostituire nel dattiloscritto alle corrispondenti che vanno soppresse rimangono valide quelle da pag. 642 alla fine». Sul retro appunti relativi al discorso di Davide in osteria.

Bozze3-all6: Allegato 6. Cartellina in cartoncino con indicazioni di numeri di pagina vari per la correzione delle bozze.

A.R.C. 52 I 3/2.1 – *SCR1*

Fogli sciolti estratti, salvo indicazione contraria, da quaderni formato album di tipo oblungo a viti mobili (presentano traccia dei fori per le viti); mm 342 × 247; cc. 1, 174. Stesure manoscritte del romanzo incompiuto e inedito *Senza i conforti della religione*, suddivise in sei fascicoli.

c. 1: foglio molto logoro mm 410 × 310, piegato a metà a contenere il primo fascicolo (cc. 1-17): «Attenzione! | Il materiale che si trova dentro questo foglio e nelle prossime cartelle,

appartenente alla primitiva versione del romanzo, è tutto roba di scarto | La nuova versione del romanzo (di cui esiste solo una prima parte) si trova nei quaderni rilegati al piano sottostante dell'armadio.»

Fascicolo 1 (cc. 1-17): l'intero fascicolo reca traccia di piegatura a metà. c. 1r: «Elsa Morante | Senza i conforti della religione | [La saga di Alfio] | Vol. I | Roma, 30 aprile 1958», di traverso, in pennarello rosso «stesura completamente annullata»; numerazione autografa 2 per le cc. 3 e 4; c. 4r: «Roma, 16 dicembre 1958»; numerazione autografa 2 (*provvisoria*) per la c. 6; c. 6r: «dicembre 1958»; la c. 7 tagliata, e non estratta, dall'album: numerazione autografa 1 *quinque* per il *recto*, 122 (cassato) per il *verso*. Numerazione autografa 3 per la c. 8; le cc. 9-14 strappate, e non estratte, dall'album. Stesura contigua, con numerazione autografa 9-14 (*inc.*: «Fritz apparteneva, veramente, a mio fratello», *expl.*: «Dove sei, Nino? Nino! Nino!!»; cc. 15-17: numerazione autografa 64-66 (*inc.*: ma, trafficando per conto di certi piccoli produttori), *expl.*: «nel mezzo dei suoi soprusi e sguaiaitaggini».

Fascicolo 2 (cc. 18-40, 40.1, 41-42, 42.1-16, 43-47). *inc.* (c. 19r): «di continuo tornava ad affacciarsi nei suoi occhi,»; *expl.* (c. 47v): disarmata negli affetti. E la sua». Sono fogli bianchi formato lettera le cc. 40.1, e 42.1-8; sono fogli bianchi mm 210 × 295 le cc. 42.9-16. c. 18r: «Senza i conforti della religione | La saga di Alfio | Vol. II»; c. 19r: «riletto fin qui ott. 65»; c. 23v: «20 apr. 1959» (n.b.: la carta presenta traccia di piegatura a metà). Numerazione autografa 67-74 per le cc. 19-26; a c. 26r la precisazione «riprende a pag 76», a p. 27r (numerazione autografa 76): «continua da Pag. 74»; numerazione autografa 76-89 per le cc. 27-40; segno di piegatura a metà a c. 29; numerazione autografa 91-92 per le cc. 41-42; numerazione autografa 103*bis-sedecim* per le cc. 42.1-15 («segue da Pag 91 – Vedere però note in rosso sulle pagine soppresse»), e 103*sedecim bis* per la c. 42.16 («[segue a Pag. 104] → [Parte seconda]»). Numerazione autografa 93 per la c. 43; 95 per la c. 44 («da qui fino a pag. 102 segnato → sopprimere di qua e mettere altrove in seguito | segue da pag. 93»), 98-99 per le cc. 45-46 (c. 46: «segue da pag. 95»), 104 per la c. 47 («segue da pag. 103»).

Fascicolo 3 (cc. 48-79). c. 48r: «Senza i conforti della religione | vol. III»; *inc.* (c. 49r) «bellezza era così sorprendente»; *expl.* (c. 79): «se era gelosa delle femmine, di me non era gelosa.». Numerazione autografa manoscritta 105 per la c. 49, 110 per la c. 50, 116-121 per le cc. 51-56, 123-141 per le cc. 57-75 (a c. 57r: «segue da Pag. 121»), 147-150 per le cc. 76-79; a c. 79v «[segue a Pag. 155 – IV Quaderno]».

Fascicolo 4 (cc. 80-104, 104.1, 105-127). Le cc. 124-127 sono tagliate (non estratte) dall'album. La c. 104.1 è foglio bianco formato lettera. Le cc. 85-88 – estratte da album – hanno un formato leggermente più grande (mm 345 × 247) rispetto alle altre del *corpus*. c. 80r: «Senza i conforti della religione | Vol. IV quaderno». *inc.* (c. 81r «Alfio, adesso, aveva spesso vari ospiti»; *expl.* (c. 127r): «devi diventare un grand'uomo!»). Numerazione autografa 155-158 per le cc. 81-84; 23 per la c. 85; 32-33 per le cc. 86-87, 44 per la c. 88; 159-174 per le cc. 89-104 (traccia di piegatura per le cc. 89-95), 175-193 per le cc. 105-123, 181 per la c. 124, 183 per la c. 125, 184 per le cc. 126-127.

Fascicolo 5 (cc. 128-133, 133.1-17, 134-137). Tagliate, e non estratte, le cc. 128 e 129; la c. 133.1 foglio bianco mm 210 × 295; le cc. 133.2-17 fogli bianchi mm 280 × 220. c. 128r «Senza i conforti della religione | vol. V.». Numerazione autografa 194 per la c. 129 (recante solo il titolo di capitolo «Evasione. Il tesoro di Cleopatra»); 106-109 per le cc. 130-133, 109*bis-*

ter per le cc. 133.1-2, *109quater-decem* per le cc. 133.6-12, *109undecim* per le cc. 133.13-14, *109duodecim-quattordecim* per le cc. 133.15-17, *111-113* per le cc. 134-136 e *115* per la c. 137 («Segue da Pag 113»).

Fascicolo 6 (cc. 138-169, 169.1, 170-174). c. 169.1.: foglio bianco mm 280 × 220. Formato leggermente diverso (mm 345 × 247) per le cc. 154-161 e 169. Tagliate, e non estratte, le cc. 138, 140, 144-153; strappate, e non estratte, le cc. 139, 141-143. Numerazione autografa *1-3* per le cc. 141-143; *2* per la c. 146, *1* per la c. 148; *1-2* per le cc. 149-150; *2* per le cc. 152 e 153, *6-13* per le cc. 154-161; *55-61* per le cc. 162-168, *30* per la c. 169; *142-146* per le cc. 170-174. c. 138r: «Elsa Morante | TUS», c. 138v «**Blitz** | invece di Fritz»; c. 139r «Senza i conforti della religione»; in basso a sinistra, sotto una fitta cassatura: «30 ottobre 1957 | 10 febbraio 1962»; di traverso, in pennarello rosso «Stesura completamente interamente annullata». cc. 140-153: prove dell'*incipit*; cc. 154-174: presenti sottolineature e tratti a margine in pennarello rosso. Carte estratte da *Senza i conforti della religione*.

A.R.C. 52 I 3/2.2 – SCR2

57 carte sciolte, fogli estratti, tagliati o strappati da quaderni formato album.

cc. 1-2, 9-10, 13-14, 50-57: altezza mm 243 (larghezza n.d. perché strappate), cc. 5-8 altezza mm 240 (larghezza n.d.). Queste carte recano tutte marcato segno di piegatura: verosimilmente piegate insieme dall'autrice. Tagliate (e non estratte) le cc. 1, 5-8, 13-14, 50-57. Strappate (e non estratte) le cc. 2, 9-10.

Non recano segno di piegatura: cc. 3-4 tagliate da album (non estratte) altezza mm 240, cc. 13-14 tagliate (e non estratte) da album altezza mm 243; estratte da album le cc. 11-12, 15-42 (mm 342 × 247) e le cc. 43-49 (mm 345 × 240).

Numerazione autografa *1-2* per le cc. 1-2; *1bis-quater* per le cc. 3-5, *144* per la c. 5v, *2* per le cc. 6-7 e 10, *4-5* per le cc. 11-12, *9-10* per le cc. 13-14, *14-22* per le cc. 15-23, *24-26* per le cc. 24-26, *29* per c. 27, *31* per c. 28, *34-43* per le cc. 29-38, *45-47* per le cc. 39-41, *49-54* per le cc. 42-47, *62-63* per le cc. 48-49, *121-123* per le cc. 50-52, *134-135* per le cc. 53-54, *136 1-2* per le cc. 55-56, *137* per c. 57.

Nel margine superiore di c. 1: «Pagine valide per rifacimento», nel margine superiore di c. 2 «valida per rifacimento». c. 22v, di traverso: «Scarti».

SCR2-all1: 1 c. manoscritta, foglio di agenda a righe (mm 145 × 220) datato «mercoledì 1 settembre».

SCR2-all2: 3 cc. manoscritte su fogli bianchi di taccuino con due serie di triplice foro ad anello mm 244 × 143. Indicazione di temi con le pagine corrispondenti nel romanzo.

SCR2-all3: invito con dedica all'inaugurazione della *Galleria Sagittarius* con la mostra di Fabrizio Clerici. Sul retro, appunti di carattere linguistico.

A.R.C. 52 I 3/2.3 – SCR3

122 carte manoscritte di diverso formato. Materiale di scarto di *Senza i conforti della religione* e prove per rifacimenti. Tutte le carte recano segno di piegatura a metà.

cc. 1-35: carte tagliate da quaderni formato Album di tipo oblungo. Le cc. 1-3, 5-10 altezza mm 270; le cc. 4, 11-35 altezza mm 240.

cc. 36-73, 78-79, 107-122: manoscritti su fogli bianchi mm 280 × 220.

cc. 74-77, 80-106: manoscritti su fogli bianchi mm 296 × 210.

SCR3-all1: cartellina rossa in cartoncino rigido.

Numerazione autografa *1bis* per la c. 1r, 2 per la c. 1v; *1ter* per la c. 2r, 27 per la c. 2v; *1quater* per le cc. 3r, 4r, 5r; 28 per la c. 3v; 90 per la c. 4v; 48 per la c. 5v; 17-21 per le cc. 6-10; 100 per le cc. 11-12; 101 per le cc. 13-14; 102 per le cc. 15-16, 103 per le cc. 17-18; *103bis* per la c. 19r, 97 per la c. 19v; *103ter* per la c. 20r, 96 per la c. 20v, 106-107 per le cc. 21-22; 125-129 per le cc. 23-27; 151-154 per le cc. 28-31, 193 per le cc. 32-34, 194 per c. 35, *103bis* per le cc. 36-38, *103ter* per le cc. 39-40, *103quater* per le cc. 41-48, *103quinque* per le cc. 49-56, *103sexto* per le cc. 57-59, *103septem* per le cc. 60-66, *103octo* per le cc. 67-68, *103novem* per le cc. 69-71, *103decem* per le cc. 72-79, *103undecim* per le cc. 80-81, *103duodecim* per le cc. 82-83, *103quindecim* per le cc. 84-86, *103sedecim alfa* per le cc. 87 e 89, *103sedecim segue* per c. 88, *103sedecim beta* per c. 90, *103duodeviginti* per c. 91 (con l'appunto: «segue al sedecim beta»); *109bis* per le cc. 92-95, *109ter* per c. 96, *109quater* per le cc. 97-103 e 106v, *109quinque* per c. 104, *110ter* per le cc. 105 e 106r, *109novem* per le cc. 107-117, *109decem* per c. 118, *110ter* per le cc. 119-120, *111quater* per le cc. 121-122.

A.R.C. 52 I 3/2.4 – *SCR4.I-VIII*

8 piatti di copertina degli Album di *Senza i conforti della religione*, cc. I-VIII. Piatti in cartone rigido ricoperti di carta trattata, colore verde per le cc. I, II, V; verde brillante per le cc. VI-VII, marrone per le cc. III-IV e blu per la c. VIII. Sono piatti anteriori le cc. I, III, VI, VIII; sono piatti posteriori le cc. II, IV, V, VII. Si corrispondono rispettivamente le cc. I-II, III-IV, VI-VII; spaiate le copertine corrispondenti alle cc. V e VIII.

Numerazione autografa in pennarello rosso 1-2 per le cc. I-II, 3-4 per le cc. IV-V.

A.R.C. 52 I 3/2.5 – *SCR5*

17 carte manoscritte di diverso formato, cc. I, 1-14.

c. I: busta da lettera mm 247 × 350 intitolata «Appunti vari per Senza i conforti della religione | e altro» nel verso opposto, in pennarello: «in più ci sono 5 cartoni di note».

cc. 1-9 e cc. 10-14 manoscritte su fogli 280 × 220. cc. 9.1-3: applicate con una graffetta in plastica alla c. 10; manoscritte su fogli di agendina spiralata «gucci» di piccolissimo formato, datati *giovedì 31 marzo* (c. 9.1) e *sabato 13 febbraio* (c. 9.3), mm 65 × 93.

cc. 1-5 e cc. 12-13: stesure manoscritte per la poesia *Sosia (A Carmelina)*.

cc. 6-9: stesure manoscritte della presentazione di *Senza i conforti della religione* ai lettori.

cc. 9.1-3 e 10-11: appunti per *Senza i conforti della religione*.

c. 14: appunti su canti popolari.

A.R.C. 52 I 7/6 – *Paratesti*

80 carte sciolte manoscritte e dattiloscritte di vario formato riferite al lancio del romanzo dalle pagine del «Messaggero» e alla prefazione all'edizione americana della *Storia* (1977); cc. 1-14, 14bis, 15, 15bis-ter, 16-17, 17bis, 18-32, 32bis, 33-75. Le cc. 3-75 recano traccia di piegatura a metà.

cc. 1-2: piatti di copertina prelevati da *QuadI* e *QuadXI*.

cc. 3-35: prove manoscritte e dattiloscritte per il lancio editoriale del romanzo. cc. 3-6: fogli strappati da quaderno spiralato mm 170 × 245; cc. 7-12: manoscritte su fogli bianchi formato 280 × 220; le cc. 7-10 recano segno di una graffetta che le teneva insieme; numerazione autografa 1-2 per le cc. 11-12.

cc. 13-14, 14bis, 16-17, 32-32bis, 33-33bis, 34, 58-59, 64-66: dattiloscritte su fogli bianchi formato 280 × 220, riscritture manoscritte a c. 13v; le cc. 13 e 15 recano traccia di piegatura in quattro parti; cc. 15bis-ter: fotocopia di c. 15 su fogli A4 (mm 210 × 297), 17bis: fotocopia di c. 17 su foglio A4 (mm 210 × 297). cc. 18-24, e cc. 27-31: manoscritte su fogli bianchi formato 280 × 220. Numerazione autografa I per la c. 18, 1-3 sul verso delle cc. 22-24, bianca la c. 30; c. 35: fotocopia (su carta formato 289 × 210) di lettera dattiloscritta a firma (manoscritta) «Cerati», diretta a Giulio Bollati e datata «15 aprile 1974».

cc. 25-26: manoscritte su fogli di piccolo formato (mm 95 × 95).

cc. 36-53: manoscritte su fogli formato A4 (mm 210 × 297) di carta spessa. Numerazione autografa 1-4 per le cc. 36-39, 2 per la c. 41; 3 per la c. 44; 1-2 per le cc. 45-46; la numerazione autografa primigenia 2-3 per le cc. 48-49, 3 per la c. 50 e 4-6 per le cc. 51-53 è affiancata da una rinumerazione a pennarello rosso 1-3 per le cc. 47-49 e 4 per la c. 51.

cc. 54-57: fogli estratti da quaderno spiralato a righe, carta color verde chiaro, mm 150 × 205; numerazione autografa 3 per la c. 56.

cc. 60-61: dattiloscritte su fogli formato A4, recano traccia di piegatura in quattro parti, numerazione autografa 2 per la c. 61; cc. 62-63: fotocopia delle precedenti; cc. 67-69: dattiloscritte su fogli formato A4, numerazione autografa 2-3 per le cc. 68-69. cc. 70-75: duplice copia delle precedenti. Le cc. 60-63 e 67-75 recano traccia di una puntina che le graffettava insieme.

cc. 1-17, 24r, 27-34: appunti e stesure per i paratesti.

cc. 18-22, 23v, 24v: stesure manoscritte per le cronistorie.

cc. 23r, 25-26: prove manoscritte per le *Note* in coda al romanzo (*La Storia*, p. 661).

c. 35: lettera di Cerati a Giulio Bollati, 15 aprile 1974.

cc. 36-63: appunti e stesure per la prefazione all'edizione americana del romanzo.

cc. 64-75: testo in inglese per la prefazione all'edizione americana del romanzo.

A.R.C. 52 IV 3/6 – *Rubr.*

Rubrica con appunti e promemoria vari per la revisione del romanzo; mm 220 × 145, copertina in cartone beige con decoro geometrico a righe; dorso in tela plastificata marrone, fogli divisi in tre colonne verticali, a righe le prime due, a quadri la terza. cc. I, 199, II.

Molte cc. lasciate bianche (cc. 9-12; 14; 16-23; 32-34; 37-44; 66-71; 73-75; 80-95; 101-105; 109-120; 129-148; 155-158; 178-190; 197-199). Vergata solo sul *recto* salvo rare eccezioni.

Sulla copertina «attardarsi»; sul retro di copertina: «marsina» «“Come riconoscerli?” ti domando | E tu mi rispondi: Il loro segno | [era] è l’ombra luminosa»; sul piatto posteriore: «Tu sei come le primule di monte ancora chiuse che s’aprono / al primo sole di marzo / Apriti, o amata mia!».

Verosimilmente successiva ad *AgA*, alla quale si fa riferimento a c. 24r: «Calabria – ved. quaderno nero dei rifacimenti – alle prime pagine» e a c. 62r «Guerra | ved. quaderno nero alle prime pagine»; probabilmente utilizzata in fase di revisione delle bozze: «aggiunto sulla fotocopia di Torino» (c. 26r).

BIBLIOGRAFIA

Opere citate di Elsa Morante

Alibi

Alibi, Milano, Longanesi, 1958.

Aracoeli

Aracoeli. Romanzo, Torino, Einaudi, 1982.

Bice Brichetto

Prefazione per il catalogo della mostra di Bice Brichetto (Galleria S. Croce di Firenze, 16-30 gennaio), ora in Bardini, *Morante Elsa. Italiana*, pp. 725-727.

Il 19 luglio 1943

Il 19 luglio 1943, «Il Messaggero», 16 giugno 1974, p. 3.

Il mondo salvato

Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi, Torino, Einaudi, 1968.

La Storia

La Storia. Romanzo, Torino, Einaudi, 1974.

Lettere ad Antonio

Diario 1938 [Lettere ad Antonio], a cura di Alba Andreini, Torino, Einaudi, 1989.

L'isola di Arturo

L'isola di Arturo. Romanzo, Torino, Einaudi, 1995 (prima edizione 1957).

Lo scialle andaluso

Lo scialle andaluso, Torino, Einaudi, 1963.

Menzogna e sortilegio

Menzogna e sortilegio. Romanzo, Torino, Einaudi, 1994 (prima edizione 1948).

Pro o contro la bomba atomica

Pro o contro la bomba atomica e altri scritti, Milano, Adelphi, 1987.

Una duplicità senza soluzione

Una duplicità senza soluzione, in *Dieci voci per Il silenzio*, «l'Europa letteraria», V (1964), 27, p. 126.

Testi citati su Elsa Morante

Accrocca, *A colloquio con Elsa Morante*

Elio Filippo Accrocca, *A colloquio con Elsa Morante, vincitrice dello "Strega 1957"*, «La fiera letteraria», XII (14 luglio 1957), 28, pp. 1 e 6.

Accrocca, *Ritratti su misura*

Elio Filippo Accrocca, *Ritratti su misura di scrittori italiani*, Venezia, Sodalizio del libro, 1960.

Agamben, *La festa del tesoro nascosto*

Giorgio Agamben, *La festa del tesoro nascosto*, in *Per Elsa Morante*, Atti del Convegno (Perugia, 15-16 gennaio 1993), Milano, Linea d'ombra, 1993, pp. 137-145.

Anderlini, *Laquilone non prende il vento*

Luigi Anderlini, *Laquilone non prende il vento della speranza*, «L'Astrolabio», XII (luglio-agosto 1974), 7/8, pp. 41-42.

Andreini, *L'isola di Arturo*

Alba Andreini, *L'isola di Arturo di Elsa Morante*, in *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, vol. 4 (*Il Novecento*), t. II (*La ricerca letteraria*), Torino, Einaudi, 1966, pp. 685-712.

Andreini, *Nel laboratorio della Storia*

Alba Andreini, *Nel laboratorio della Storia: notizie di primi scavi filologici*, in «*La Storia*» di *Elsa Morante*, pp. 13-34.

Barbato, *Attraverso occhi adolescenti*

Andrea Barbato, *Attraverso occhi adolescenti riesce a individuare la realtà*, «Il Giorno», 4 settembre 1963, p. 3.

Barbato, *La mancanza di religione*

Andrea Barbato, *La mancanza di religione*, «L'Espresso», 7 ottobre 1962, p. 11.

Bardini, *Esporsi al pubblico*

Marco Bardini, *Esporsi al pubblico*, «Status Quaestionis», II (2012), 3, pp. 1-29.

Bardini, *Morante e il cinema*

Marco Bardini, *Elsa Morante e il cinema*, Pisa, ETS, 2014.

Bardini, *Morante Elsa. Italiana*

Marco Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999.

Bareil, *Ricomposizione e redistribuzione*

Jean Philippe Bareil, *Ricomposizione e redistribuzione nell'opera di Elsa Morante: svolgimento e concrezione*, in *Narrativa. Elsa Morante*, a cura di Marie-Hélène Caspar, Paris, Université de Paris X Nanterre, 2000, pp. 5-13.

Barengi, *Tutti i nomi di Usepe*

Mario Barengi, *Tutti i nomi di Usepe. Saggio sui personaggi della "Storia" di Elsa Morante*, «Studi Novecenteschi», XXVIII (dicembre 2001), 62, pp. 363-389.

Barilli, *Lacrime in superficie*

Renato Barilli, *Lacrime in superficie*, in *Facciamo il punto*, pp. 4-13.

Beer, *Costellazioni ebraiche*

Marina Beer, *Costellazioni ebraiche: note su Elsa Morante e l'ebraismo del Novecento*, in *Scritti per Elsa Morante*, pp. 165-201.

Bisagno, *La ricerca del giardino*

Daniela Bisagno, *La ricerca del giardino. Il senso del sacro nell'opera di Elsa Morante*, in *La voce di una scrittrice e di un'intellettuale*, pp. 37-60.

Boscagli, *Brushing Benjamin Against the Grain*

Maurizia Boscagli, *Brushing Benjamin Against the Grain: Elsa Morante and the Jetztzeit of Marginal History*, in *Revising the Canon. Contemporary Women Writers*, a cura di Maria Ornella Marotti, University Park, Penn, Pennsylvania State University press, 1996, pp. 131-144.

Breccia Fratadocchi, *Criteri di schedatura*

Margherita Breccia Fratadocchi, *Le carte di Elsa Morante: criteri di schedatura*, in *I manoscritti di Elsa Morante e altri studi*, BVE Quaderni, 3, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, 1995, pp. 13-18.

Cardinale, *Nuove osservazioni sul quaderno di Narciso*

Eleonora Cardinale, *Nuove osservazioni sul quaderno di Narciso*, in *Scritti per Elsa Morante*, pp. 21-32.

Cardinale, *Prime osservazioni sul quaderno di Narciso*

Eleonora Cardinale, "O genio rinchiuso in una / cupola rossa ornata di papaveri": *prime osservazioni sul quaderno di Narciso*, in *Santi, Sultani e Gran Capitani (Catalogo)*, pp. 93-102.

Cartoni, *Narrativa e censura*

Flavia Cartoni, *Narrativa e censura. La Storia nella prima edizione spagnola del 1976*, in *Santi, Sultani e Gran Capitani (Catalogo)*, pp. 139-148.

Cases, *Un confronto con "Menzogna e Sortilegio"*

Cesare Cases, *Un confronto con "Menzogna e sortilegio"*, «Quaderni Piacentini», XIII (dicembre 1974), 53-54, pp. 177-191.

Cazalé Bérard, *Donne tra memoria e scrittura*

Claude Cazalé Bérard, *Donne tra memoria e scrittura. Füller, Weil, Sachs, Morante*, Roma, Carocci, 2009.

Cazalé Bérard, *Il manoscritto incompiuto*

Claude Cazalé Bérard, *Il manoscritto incompiuto di Elsa Morante "Senza i conforti della religione"*, in *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2015, pp. 523-563.

Cazalé Bérard, *Il romanzo impossibile*

Claude Cazalé Bérard, *Senza i conforti della religione: il romanzo impossibile. Scritture al limite*, «Cuadernos de Filología Italiana», 2014, 21, pp. 75-89.

Cazalé Bérard, *Il romanzo in-finito*

Calude Cazalé Bérard, *Il romanzo in-finito*, «Testo & Senso», 2012, 13, pp. 1-32.

Ceracchini, *Alibi*

Silvia Ceracchini, *Alibi*, in *Santi, Sultani e Gran Capitani (Catalogo)*, pp. 113-118.

Ceracchini, *Il laboratorio segreto*

Silvia Ceracchini, *Il laboratorio segreto di Elsa Morante: "Alibi"*, in *La letteratura degli italiani 3. Gli Italiani della letteratura*, Atti del XV Congresso Nazionale dell'Associazione degli Italianisti Italiani (ADI) (Torino, 14-17 settembre 2011), a cura di Clara Allasia, Maria-rosa Masoero, Laura Nay, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, pp. 655-663.

Ceracchini, *Le chiavi e le ispirazioni letterarie*

Silvia Ceracchini, *Le chiavi e le ispirazioni letterarie della "Commedia chimica"*, in *Le fonti in Elsa Morante*, pp. 85-92.

Ceracchini, *Le chiavi nascoste*

Silvia Ceracchini, *Le chiavi nascoste ne "La commedia chimica" di Elsa Morante*, «L'Ellisse», VI (2012), pp. 211-216.

Chiesa, *È ambientato a Testaccio*

Adolfo Chiesa, *È ambientato a Testaccio il nuovo romanzo di Elsa Morante*, «Paese Sera», 27-28 aprile 1960, p. 3.

Chiusano, *Gli exploit del 1974*

Italo A. Chiusano, *L'esito del referendum e "La Storia" della Morante sono gli exploit del 1974*, «Il Globo», 1 agosto 1974, p. 5.

Cives, *Appunti sul paratesto del manoscritto*

Simona Cives, *Elsa Morante, La Storia: appunti sul paratesto del manoscritto*, in *Le identità giovanili raccontate nelle letterature del Novecento*, a cura di Carlo Alberto Augieri, San Cesario di Lecce, Manni Editori, 2005, pp. 414-430.

Cives, *Elsa Morante "Senza i conforti della religione"*

Simona Cives, *Elsa Morante "Senza i conforti della religione"*, in *Le stanze di Elsa (Catalogo)*, pp. 49-65.

Costa, *Un mancato appuntamento con la "Storia"*

Simona Costa, *Elsa Morante, un mancato appuntamento con la "Storia"*, «Antologia Vieusseux», ottobre 1974 – marzo 1975, 10, pp. 36-42.

Cronologia

Cronologia, in *Elsa Morante, Opere*, a cura di Carlo Cecchi, Cesare Garboli, vol. 1, Milano, Mondadori, 1988, pp. XIX-XC.

D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*

Concetta D'Angeli, *Leggere Elsa Morante. La Storia, Aracoeli e Il mondo salvato dai ragazzini*, Urbino, Carocci, 2003.

David, *È o non è un capolavoro?*

Michel David, *È o non è un capolavoro?* In *Facciamo il punto*, p. 9.

Dedola, *Strutture narrative e ideologia*

Rossana Dedola, *Strutture narrative e ideologia nella "Storia" di Elsa Morante*, «Studi Novecenteschi», V (marzo-luglio 1976), 13-14, pp. 247-265.

Del Fra, *Elsa Morante e il Premio Strega*

Lino del Fra, *Elsa Morante e il Premio Strega*, «L'Italia che scrive», XL (1957), 7-8, p. 135.

Dell'Orca, *Le illustrazioni di copertina*

Alessia Dell'Orca, *Le illustrazioni di copertina dei romanzi di Elsa Morante*, in *Le stanze di Elsa (Catalogo)*, pp. 87-100.

De Monticelli, *È moglie di Moravia*

Roberto De Monticelli, *È moglie di Moravia ma non sua allieva*, «Il Giorno», 5 aprile 1960, p. 6.

Desideri, *I libri di Elsa*

Laura Desideri, *I libri di Elsa*, in *Le stanze di Elsa (Catalogo)*, pp. 77-86.

Di Fazio, *Una apocalittica culturale*

Angela Di Fazio, *La Storia: una apocalittica culturale. Elsa Morante tra umanesimo etnografico ed etnografia storica*, in *"La Storia" di Elsa Morante*, pp. 191-202.

Facciamo il punto

Facciamo il punto su Elsa Morante. "La Storia" è o non è un capolavoro? a cura di Angelo R. Pupino, «La fiera letteraria», L (6 ottobre 1974), 40.

Fontanella, *Nerina, fiore sottile*

Caterina Fontanella, *Nerina, fiore sottile*, in *Santi, Sultani e Gran Capitani (Catalogo)*, pp. 103-112.

Garboli, *Introduzione (La Storia)*

Cesare Garboli, *Introduzione a Elsa Morante, La Storia*, Torino, Einaudi, 1995.

Garboli, *Nove immagini di Elsa Morante*

Cesare Garboli, *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi, 1995.

Gioanola, *Elsa Morante e la storia*

Elio Gioanola, *Elsa Morante e la storia*, in *La voce di una scrittrice e di un'intellettuale*, pp. 71-84.

Golino, *La storia della Morante*

Enzo Golino, *La storia della Morante*, «Mondo Operaio», agosto-settembre 1974, 8-9, pp. 97-102.

Grieco, *Elsa Morante*

Giuseppe Grieco, *Elsa Morante*, «Grazia», XXXIV (24 settembre 1961), 1075, pp. 50-53.

Lamata

Lamata. Lettere di e a Elsa Morante, a cura di Daniele Morante, con la collaborazione di Giuliana Zagra, Torino, Einaudi, 2012.

"La Storia" di Elsa Morante

La Storia di Elsa Morante, a cura di Siriana Sgavicchia, Pisa, ETS, 2012.

Lattarulo, *Il giudizio di Lukács su Elsa Morante*

Leonardo Lattarulo, *Il giudizio di Lukács su Elsa Morante*, in *Le stanze di Elsa (Catalogo)*, pp. 67-71.

Lattarulo, *La savia Elisa*

Leonardo Lattarulo, *La savia Elisa e le sue streghe*, in *Santi, Sultani e Gran Capitani (Catalogo)*, pp. 79-92.

La voce di una scrittrice e di un'intellettuale

Elsa Morante: la voce di una scrittrice e di un'intellettuale rivolta al secolo XXI, a cura di Elisa Martínez Garrido, Madrid, Departamento de Filología Italiana de la Universidad Complutense de Madrid, 2003.

Le fonti in Elsa Morante

Le fonti in Elsa Morante, a cura di Hanna Serkowska e Enrico Palandri, Venezia, Ca'Foscari, 2015.

Le stanze di Elsa (Catalogo)

Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante: Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 27 aprile – 3 giugno 2006, a cura di Giuliana Zagra e Simonetta Buttò, Roma, Colombo, 2006.

Lucamante, *Quella difficile identità*

Stefania Lucamante, *Quella difficile identità. Ebraismo e rappresentazioni letterarie della Shoah*, Roma, Iacobelli, 2012.

Macrì, *Dentro la Storia (Tesi)*

Marina Macrì, *Dentro La Storia: i quaderni di Elsa Morante*, Corso di Diploma in Conservazione e Restauro dei Beni Culturali (Relatore: Giovanni Bellucci; Correlatori: Andrea De Pasquale, Maria Teresa Tanasi, Eugenio Veca), Istituto centrale per il restauro e la conservazione del patrimonio archivistico e librario, 2016.

Martínez Garrido, *Bestiario, allegoria e parola*

Elisa Martínez Garrido, *Bestiario, allegoria e parola ne La Storia di Elsa Morante. Un'altra via verso il sacro*, in *La voce di una scrittrice e di un'intellettuale*, pp. 85-108.

Massari, *L'isola di Elsa*

Giulia Massari, *L'isola di Elsa*, «Il mondo», 19 marzo 1957, p. 15.

Massari, *La sua patria è l'isola di Arturo*

Giulia Massari, *La sua patria è l'isola di Arturo*, «L'illustrazione italiana», maggio 1960, pp. 64-67 e 95-96.

Mengaldo, *Elsa Morante*

Pier Vincenzo Mengaldo, *Elsa Morante*, in Id., *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 161-167.

Mengaldo, *Spunti per un'analisi linguistica*

Pier Vincenzo Mengaldo, *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante*, in *Vent'anni dopo La Storia: omaggio a Elsa Morante*, a cura di Concetta D'Angeli e Giacomo Magrini, Pisa, Giardini editori e stampatori, 1995, pp. 11-36.

Monelli, *Elsa Morante*

Paolo Monelli, *Elsa Morante*, «Successo», IV (febbraio 1962), 2, pp. 118-120.

Morante, *Maledetta Benedetta*

Marcello Morante, *Maledetta Benedetta. Elsa Morante e sua madre*, Milano, Garzanti, 1986.

Palli Baroni, *Sulle tracce di Menzogna e sortilegio*

Gabriella Palli Baroni, *Sulle tracce di Menzogna e sortilegio*, in *Le stanze di Elsa (Catalogo)*, pp. 37-48.

Pancrazi, *Fantasia e sortilegio*

Pietro Pancrazi, *Fantasia e sortilegio della Morante*, in Id., *Scrittori d'oggi: segni del tempo: serie quinta*, Bari, Laterza, 1950.

Pasolini, *La gioia della vita*

Pier Paolo Pasolini, *La gioia della vita la violenza della storia*, «Il Tempo», XXXVI (19 [ma 26] luglio 1974), 30, pp. 77-78; poi in Pasolini, *Tutte le opere. II*, pp. 2096-2102.

Pasolini, *Un'idea troppo fragile*

Pier Paolo Pasolini, *Un'idea troppo fragile nel mare sconfinato della storia*, «Il Tempo», XXXVI (2 agosto 1974), 31, pp. 75-76; poi in Pasolini, *Tutte le opere. II*, pp. 2101-2107.

Petrocchi, *Aspettiamo dieci anni*

Giorgio Petrocchi, *Aspettiamo dieci anni*, in *Facciamo il punto*, pp. 11-12.

Porciani, *Lalibi del sogno*

Elena Porciani, *Lalibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, Soveria-Mannelli, Iride, 2006.

Puccini-Socrate, *Che cosa stanno preparando i nostri scrittori*

Dario Puccini, Mario Socrate, *Che cosa stanno preparando i nostri scrittori*, «Italia domani», II (15 marzo 1959), 11, p. 17.

Puggioni, *Davide Segre*

Enrica Puggioni, *Davide Segre, un eroe al confine della modernità*, Alessandria, Edizioni dell'orso, 2006.

Rancati, *Il «caso Morante»*

Elena Rancati, *La Storia il «caso Morante»*, in *Libri e scrittori di via Biancamano. Casi editoriali in 75 anni di Einaudi*, a cura di Roberto Cicala e Velania La Mendola, EDUcatt, Milano, 2009, pp. 399-446.

Rosa, *Cattedrali di carta*

Giovanna Rosa, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, Milano, Il Saggiatore, 1995.

Rosa, *Il paradosso della Storia Romanzo*

Giovanna Rosa, *Il paradosso della Storia Romanzo*, in «*La Storia*» di Elsa Morante, pp. 75-97.

Santi, Sultani e Gran Capitani (Catalogo)

“*Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia*”. *Inediti e ritrovati dall'archivio di Elsa Morante*. Biblioteca Nazionale Centrale, Roma, 26 ottobre 2012 – 31 gennaio 2013, a cura di Giuliana Zagra, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 2012.

Scrimieri, *La poesia “altra”*

Rosario Scrimieri, *La poesia “altra” di Elsa Morante*, in *La voce di una scrittrice e di un'intellettuale*, pp. 165-178.

Scritti per Elsa Morante

“*Nacqui nell'ora amara del meriggio*”. *Scritti per Elsa Morante nel centenario della nascita*, a cura di Giuliana Zagra e Eleonora Cardinale, Roma, BNCR, 2013.

Setti, *Morante poeta del romanzo*

Nadia Setti, *Elsa Morante poeta del romanzo*, in *La voce di una scrittrice e di un'intellettuale*, pp. 179-192.

Sgavicchia, *Fonti storiche e filosofiche*

Siriana Sgavicchia, *Fonti storiche e filosofiche nell'invenzione narrativa della Storia*, in “*La Storia*” di Elsa Morante, pp. 99-122.

Siciliano, *La guerra di Elsa*

Enzo Siciliano, *La guerra di Elsa*, «Il Mondo», 17 agosto 1972, p. 21.

Spagnoletti, *Scrivere “alla Morante”*

Giacinto Spagnoletti, *Scrivere “alla Morante”*, in *Facciamo il punto*, pp. 12-13.

Von Der Fehr, *Violenza e interpretazione*

Drude Von Der Fehr, *Violenza e interpretazione. “La Storia” di Elsa Morante*, Pisa-Roma, Istituti Poligrafici Internazionali, 1999.

Zagra, *Appunti sul laboratorio di scrittura di Elsa Morante*

Giuliana Zagra, *Le stanze di Elsa. Appunti sul laboratorio di scrittura di Elsa Morante*, in *Le stanze di Elsa (Catalogo)*, pp. 3-11.

Zagra, *Il fondo Morante della BNCR*

Giuliana Zagra, *Il fondo Morante della Biblioteca Nazionale di Roma*, in *Elsa Morante: mostra, teatro, incontri*, Roma, Comune di Roma, 1993, pp. 14-24.

Zagra, *Il racconto di due prigionieri*

Giuliana Zagra, *Il racconto di due prigionieri. I manoscritti di Menzogna e sortilegio e L'isola di Arturo*, in *Le stanze di Elsa (Catalogo)*, pp. 23-36.

Zagra, *I manoscritti di Elsa Morante alla BNCR*

Giuliana Zagra, *I manoscritti di Elsa Morante alla Biblioteca Nazionale di Roma*, in *I manoscritti di Elsa Morante e altri studi*, BVE Quaderni, 3, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, 1995, pp. 1-12.

Zagra, *La genesi della “Storia”*

Giuliana Zagra, *La genesi della Storia nei manoscritti e nelle carte dell'archivio di Elsa Morante*, in “*La Storia*” di Elsa Morante, pp. 123-143.

Zagra, *Ritratto della scrittrice*

Giuliana Zagra, *Ritratto della scrittrice al suo tavolo di lavoro: progetti, trame e personaggi dall'Archivio di Elsa Morante*, in *Scritti per Elsa Morante*, pp. 9-20.

Bibliografia generale dei testi citati

Alfano, *Orizzonte permanente*

Giancarlo Alfano, *Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Torino, Aragno, 2012.

Alvaro, *Quasi una vita*

Corrado Alvaro, *Quasi una vita*, Milano, Club degli Editori, 1968.

Arendt, *Eichmann in Jerusalem*

Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, New York, The Viking Press, 1965.

Artom, *Diari*

Emanuele Artom, *Diari. Gennaio 1940 – febbraio 1944*, Milano, Centro di documentazione ebraica contemporanea, 1966.

Benjamin, *Angelus Novus*

Walter Benjamin, *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1995.

Berlinguer-Della Seta, *Borgate di Roma*

Giovanni Berlinguer, Piero Della Seta, *Borgate di Roma*, Roma, Editori Riuniti, 1960.

Biasi, *Génétiq ue des textes*

Pierre-Marc de Biasi, *Génétiq ue des textes*, Paris, CNRS Éditions, 2011.

Cacciatore, *L'Opus perpetuum di Gesualdo Bufalino*

L'Opus perpetuum di Gesualdo Bufalino, in *Il miglior fabbro. Bufalino fra tradizione e sperimentazione*. Atti del convegno di Ragusa e Comiso (11-12 aprile 2013), a cura di Nunzio Zago e Giuseppe Traina, Leonforte, Euno Edizioni, 2014, pp. 173-204.

Cadioli, *Le diverse pagine*

Alberto Cadioli, *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, Milano, Il Saggiatore, 2012.

Capa, *Immagini della guerra*

Robert Capa, *Immagini della guerra: con testi tratti dai suoi scritti*, Milano, Mursia, 1965.

Cardinale, *Il direttore scrive agli scrittori*

Eleonora Cardinale, *Il direttore scrive agli scrittori: un archivio della letteratura italiana contemporanea per la nuova Biblioteca nazionale*, in *La grande biblioteca d'Italia. Bibliotecari, architetti e artisti all'opera (1975-2015)*, a cura di Andrea De Pasquale, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 2016, pp. 217-230.

Carell, *Terra bruciata*

Paul Carell, *Terra bruciata. Russia: 1941-1945 "Operazione Barbarossa"*, vol. 2 (*dal 19 novembre 1942 al 14 agosto 1944*), Milano, Longanesi, 1972.

Cecchi Pieraccini, *Agendina*

Leonetta Cecchi Pieraccini, *Agendina di guerra: 1939-1944*, Milano, Longanesi, 1964.

Corvisieri, *"Bandiera rossa"*

Silverio Corvisieri, *"Bandiera rossa" nella resistenza romana*, Roma, Samonà e Savelli, 1968.

Cvetáeva, *Poesie*

Marina Evanova Cvetáeva, *Poesie* (traduzione di Pietro Zvetermich), Milano, Rizzoli, 1967.

Debenedetti, *16 ottobre 1943*

Giacomo Debenedetti, *16 ottobre 1943*, Milano, Il Saggiatore, 1959.

De Felice, *Storia degli ebrei italiani*

Renzo De Felice, *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*. Prefazione di Delio Cantimori, Torino, Einaudi, 1962.

Delarue, *The History of the Gestapo*

Jacques Delarue, *The History of the Gestapo*, translated from the french by Mervyn Savill, London, Corgi Books, 1966.

Deutscher, *Stalin*

Isaac Deutscher, *Stalin: una biografia politica*, Milano, Longanesi, 1969.

Enciclopedia della sinistra europea

Enciclopedia della sinistra europea nel XX secolo, a cura di Aldo Agosti, Roma, Editori Riuniti, 2000.

Entretien avec Pasolini

Anne Capelle, *A Venise, le triomphe des romanciers. Entretien avec Pasolini*, «La quinzaine littéraire», 57, 16 settembre 1968.

Fabbrica di carta

Fabbrica di carta. I libri che raccontano l'Italia industriale, a cura di Giorgio Bigatti e Giuseppe Lupo, Bari, Laterza, 2013.

Fanon, *I dannati della terra*

Frantz Fanon, *I dannati della terra*, prefazione di Jean-Paul Sartre, traduzione di Carlo Cignetti, Torino, Einaudi, 1967.

Gentili, *Novecento scritturale*

Sonia Gentili, *Novecento scritturale. La letteratura italiana e la Bibbia*, Roma, Carocci, 2016.

Grasset, *L'enfant épileptique*

Albert Grasset, *L'enfant épileptique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.

Hausner, *Sei milioni di accusatori*

Gideon Hausner, *Sei milioni di accusatori: la relazione introduttiva del procuratore Gideon Hausner al processo Eichmann*, Torino, Einaudi, 1961

Il libro rosso degli anarchici

Il libro rosso degli anarchici, a cura di Giuseppe Vettori, Roma, Newton Compton, 1972.

Italia-Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*

Paola Italia, Giulia Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci, 2010.

Jackson, *Blood in my Eye*

George L. Jackson, *Blood in my Eye*, New York, Random House, 1972.

Jackson, *I fratelli di Soledad*

George L. Jackson, *I fratelli di Soledad. Lettere dal carcere*, traduzione di Bruno Oddera, Torino, Einaudi, 1971.

Katz, *Black Sabbath*

Robert Katz, *Black Sabbath: a Journey through a Crime Against Humanity*, New York, The Macmillan Company, 1969.

Katz, *Death in Rome*

Robert Katz, *Death in Rome*, Toronto, The Macmillan Company, 1967.

Katz, *Sabato nero*

Robert Katz, *Sabato nero*, Milano, Rizzoli, 1973.

Leiser, *A Pictorial History*

Erwin Leiser, *A Pictorial History of Nazi Germany*, London, Pelican by Penguin, 1962.

Levi Cavaglione, *Guerriglia nei castelli romani*

Pino Levi Cavaglione, *Guerriglia nei castelli romani*, Roma, Einaudi, 1945.

Lukács, *Il significato attuale del realismo critico*

György Lukács, *Il significato attuale del realismo critico* (II ed. italiana accresciuta), in Id., *Scritti sul realismo*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 937-8.

Marx-Engels, *Manifesto*

Karl Marx, Friedrich Engels, *Manifesto del partito comunista*, a cura di Franco Ferri, introduzione di Palmiro Togliatti, Roma, Editori Riuniti, 1964.

Misefari, *Le lotte contadine in Calabria*

Enzo Misefari, *Le lotte contadine in Calabria nel periodo 1914-1922*, Milano, Jaca-Book, 1972.

Momigliano, *Storia tragica e grottesca*

Eucardio Momigliano, *Storia tragica e grottesca del razzismo fascista*, Milano, Mondadori, 1946.

Pappalettera, *Tu passerai per il camino*

Vincenzo Pappalettera, *Tu passerai per il camino. Vita e morte a Mauthausen*, Milano, Mursia, 1965.

Pasolini, *Quasi alla maniera dell'Achmatova*

Pier Paolo Pasolini, *Quasi alla maniera dell'Achmatova. Saluto ad Anna Achmatova*, «L'Europa Letteraria», VI (1965), 33, p. 16.

Pasolini, *Tutte le opere. II*

Pier Paolo Pasolini, *Tutte le opere*, t. II, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Verona, Mondadori, 1999.

Pellicani, *Il Papa di tutti*

Antonio Pellicani, *Il Papa di tutti: la chiesa cattolica, il fascismo e il razzismo 1929-1945*, Milano, Sugar, 1964.

Piazza, *Perché gli altri dimenticano*

Bruno Piazza, *Perché gli altri dimenticano*, Milano, Feltrinelli, 1956.

Piscitelli, *Storia della resistenza romana*

Enzo Piscitelli, *Storia della resistenza romana*, Roma-Bari, Laterza, 1965.

Poliakov, *Il nazismo e lo sterminio degli ebrei*

Léon Poliakov, *Il nazismo e lo sterminio degli ebrei*, Torino, Einaudi, 1955.

Potocki, *Manoscritto trovato a Saragozza*

Jan Nepomucen Potocki, *Manoscritto trovato a Saragozza*, Milano, Adelphi, 1965.

Prunas, *Incenso e polvere*

Pasquale Prunas, *Incenso e polvere*, Milano, Sugar, 1960.

Rapporto dalle fabbriche

Rapporto dalle fabbriche. Organizzazione del lavoro e lotte per la salute nella Provincia di Bologna, a cura del Collettivo di medicina preventiva del Comune e della Provincia di Bologna, Roma, Editori Riuniti, 1973.

Revelli, *La strada del Davai*

Nuto Revelli, *La strada del Davai*, Torino, Einaudi, 1966.

Revelli, *L'ultimo fronte*

Nuto Revelli, *L'ultimo fronte. Lettere dei soldati caduti o dispersi nella seconda guerra mondiale*, Torino, Einaudi, 1971.

Reynolds, *Minister of Death*

Quentin Reynolds, *Minister of Death. The Adolf Eichmann Story*, New York, Viking Press, 1960.

Russel, *Il flagello della svastica*

Lord Russel of Liverpool, *Il flagello della svastica*, Milano, Feltrinelli, 1964.

Russel, *The Trial of Adolf Eichmann*

Lord Russel of Liverpool, *The Trial of Adolf Eichmann*, London, Heinemann, 1962.

Saba, *Amicizia*

Umberto Saba, *Amicizia: storia di un vecchio poeta e di un giovane canarino: (Quasi un racconto)*, a cura di Carlo Levi, Milano, Mondadori, 1976.

Saba, *Uccelli*

Umberto Saba, *Uccelli – Quasi un racconto*, Verona, Mondadori, 1951.

Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*

Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Bari, Laterza, 2009.

Shirer, *The Rise and Fall of the Third Reich*

William L. Shirer, *The Rise and Fall of the Third Reich: a History of Nazi Germany*, London, Secker and Warburg, 1963.

Songs of Milarepa

The Hundred Thousand Songs of Milarepa: the Life-Story and Teaching of the Greatest Poet-Saint Ever to Appear in the History of Buddhism, translated and annotated by Garma C. C. Chang, New York, University Books, 1962.

Spriano, *Gramsci*

Paolo Spriano, *Gramsci*; Ruggero Zangrandi, *Mussolini*, Milano, Compagnia Edizioni Internazionali, 1966 (Pubblicazione bifronte).

Thomas, *Collected Poems*

Dylan Thomas, *Collected Poems 1934-1952*, London, Dent, 1964.

Vasoli, *Introduzione (Schopenhauer)*

Cesare Vasoli, *Introduzione a Schopenhauer, Il mondo come volontà e rappresentazione*, pX-LXII.

Watts, *The Way of Zen*

Allan W. Watts, *The Way of Zen*, London, Penguin Books, 1970.

Weil, *La condition ouvrière*

Simone Weil, *La condition ouvrière*, Paris, Gallimard, 2002.

Weil, *La pesanteur et la grâce*

Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, Paris, Plon, 1988.

Weiss, *Congedo dai genitori*

Peter Weiss, *Congedo dai genitori*, Torino, Einaudi, 1965.

Weiss, *L'istruttoria*

Peter Weiss, *L'istruttoria: oratorio in undici canti*, Torino, Einaudi, 1966.

INDICE DEI NOMI

- Accrocca Elio Filippo, 20n, 83n, 178n, 179n, 229n
Achmatova Anna, 220 e n
Agamben Giorgio, 183 e n
Agamennone Oreste, 57
Agosti Aldo, 145n
Alatri Lionello, 52
Alfano Giancarlo, 210
Alighieri Dante, 41 e n, 171, 202, 272
Aloisi Settimio, 57
Alvaro Corrado, 46 e n, 54 e n, 252
Anderlini Luigi, 209n
Andreini Alba, 17n, 27 e n, 32 e n, 36 e n, 37n
Angeloni Carlo, 57
Arendt Hannah, 45n, 50n, 252, 270
Artom Emanuele, 50n, 252, 270
Asor Rosa Alberto, 17n
- Bakunin Mikhail, 124n, 125n, 132
Barbato Andrea, 84-87, 89 e n, 93n, 102n, 181 e n, 232n
Bardini Marco, 11n, 14n, 17-22, 27n, 30-32, 40n, 43n, 44n, 60 e n, 63n, 67n, 68n, 79n, 88n, 104n, 106n, 171n, 183n, 184n, 186n, 191n, 225n, 228n, 235n, 238n
Bareil Jean-Philippe, 31n, 142n
Barengi Mario, 222n
Barilli Renato, 102n
Battaglia Roberto, 252
Beato Angelico (Guido di Pietro), 240, 241n
- Beer Marina, 106n, 109n
Belli Giuseppe Gioachino, 261
Benjamin Walter, 118n, 136 e n, 143 e n, 210 e n, 224 e n
Berlinguer Giovanni, 50n, 253
Biasi Pierre-Marc de, 24
Bigatti Giorgio, 164n
Bisagno Daniela, 179n
Bollati Giulio, 161n, 285
Boscagli Maurizia, 118n, 136 e n, 143n, 224 e n
Breccia Fratadocchi Margherita, 17n
Brichetto Bice, 12 e n, 39 e n
Bufalino Gesualdo, 38n
Buttò Simonetta, 18 e n, 215n
- Cacciatore Giulia, 38n
Cadioli Alberto, 19n, 43n
Caleffi Piero, 256
Calò Liliana, 50-52
Calò Sermoneta Costanza, 51
Calvino Italo, 54n
Cantimori Delio, 253
Capa Robert, 61 e n, 62, 253 e n
Cardinale Eleonora, 17n, 18n, 20n, 30n, 82n
Carell Paul, 48, 251
Cartoni Flavia, 238n
Cases Cesare, 102n
Castoldi Giovanni, 251
Cazalé Bérard Claude, 21n, 31n, 63n, 79n, 189n

- Cecchi Carlo, 14n, 15n, 17-19, 87n, 93n, 104n, 187n, 189n, 232n, 238 e n, 242-244
- Cecchi Pieraccini Leonetta, 50n, 253
- Cèchov Antòn, 253
- Ceracchini Silvia, 30n, 45 e n, 155 e n
- Cerati Roberto, 285
- Cerulli Emidio, 17, 20
- Chaplin Charlie, 170, 171 e n, 235, 237
- Chiesa Adolfo, 63n, 83 e n
- Ch'ing Yuan, 227-229, 231, 240, 242
- Chiusano Italo Alighiero, 209n
- Cignetti Carlo, 254
- Cives Simona, 18n, 24n, 31n, 38n, 39n, 41n, 80n, 89n, 90n, 103n
- Clerici Fabrizio, 283
- Comencini Luigi, 40
- Comisso Giovanni, 109n
- Corvisieri Silverio, 47 e n, 50n, 54n, 58n, 253
- Costa Simona, 131n, 209n
- Cvetáeva Marina Ivanovna, 15, 33, 34, 46, 217n, 253, 272
- Dal Pozzo Giuliana, 236n
- D'Angeli Concetta, 18 e n, 60 e n, 107n, 163 e n, 183n, 200 e n, 222 e n
- David Michel, 102n
- Debenedetti Giacomo, 35, 49, 50 e n, 60n, 253
- Dedola Rossana, 133n
- De Felice Renzo, 50n, 56, 253, 270, 296
- De Jaco Aldo, 254
- De la Barca Calderòn, 199n
- Delarue Jacques, 61n, 254
- Del Fra Lino, 81n
- Della Seta Piero, 50n, 253
- Dell'Orca Alessia, 61n
- De Monticelli Roberto, 83n
- De Pasquale Andrea, 19
- Desideri Laura, 95n, 200n
- Deutscher Isaac, 48 e n, 254
- Di Fazio Angela, 220n
- Dostoevskij Fëdor, 118 e n
- Eichmann Adolf, 45n, 50n, 61 e n, 109, 252, 254, 257, 270
- Engels Friedrich, 56, 60n, 141n, 171n
- Fanon Frantz, 233 e n, 234, 242, 254
- Ferri Franco, 141
- Foà Luciano, 81, 82 e n
- Fofi Goffredo, 93, 125n, 144, 150, 160, 232n, 237n
- Fontanella Caterina, 30n
- Forti Gilberto, 254
- Garboli Cesare, 12n, 14n, 15n, 31n, 85 e n, 87n, 93 e n, 100, 104n, 109, 113n, 117n, 187n, 189n, 232n, 238 e n, 242-244
- Garosci Aldo, 257
- Gentili Sonia, 151n, 217n
- Gioanola Elio, 156n
- Golino Enzo, 209n
- Gramsci Antonio, 57 e n, 244, 257, 276
- Grasset Albert, 47, 223 e n, 254
- Grieco Giuseppe, 84 e n
- Hartman Peter, 87n
- Hausner Gideon, 109 e n, 254
- Heisenberg Werner, 254
- Hernandez Miguel, 272
- Himmler Heinrich, 56, 251
- Hitler Adolf, 57, 124-126, 131, 142, 186, 189, 212, 213, 243 e n, 274, 275, 278
- Italia Paola, 19n
- Jackson George Lester, 41n, 42, 233, 255, 271
- Katz Robert, 33n, 45n, 49-52, 55, 56, 255 e n, 270
- Kropotkin Pierre, 132
- Lattarulo Leonardo, 32n, 215n, 225n
- Leiser Erwin, 22, 55 e n, 255
- Leopardi Giacomo, 195, 199n, 235
- Levi Cavaglione Pino, 49, 120 e n, 255

- Linder Erich, 19, 43, 270
 Lomax Alan, 40
 Lucamante Stefania, 45n, 107n
 Lukács György, 109n, 225 e n
 Lupo Giuseppe, 164n
- Macrì Marina, 267n
 Mancia Aurelio, 57
 Mansi Lucia, 17
 Martínez Romeo, 254n, 255n
 Martínez Garrido Elisa, 178n
 Marx Karl, 56, 60 e n, 131, 132, 135 e n,
 136, 141 e n, 143, 150, 171n, 225
 Massari Giulia, 13n, 27n, 84 e n
 Mengaldo Pier Vincenzo, 102, 103n
 Michaux Léon, 254
 Milarepa, 227 e n
 Misefari Enzo, 58 e n, 59, 255
 Misefari Zanolli Pia, 255
 Momigliano Eucardio, 50n, 256, 270
 Monelli Paolo, 25n, 84n, 256
 Morante Daniele, 17-19, 54n, 88n, 125n,
 144n, 150n, 155n, 160n, 161n, 208n,
 232n, 237n
 Morante Marcello, 107n
 Moravia Alberto, 83n, 105, 227, 256
 Morrow Bill, 19, 61n, 85, 108 e n, 196, 202
 Mussolini Benito, 57 e n, 59, 61, 124-126,
 142n, 189, 212, 213, 243, 257, 274-276,
 278
- Neihardt John Gneisenau, 256, 272, 277
 Nietzsche Friedrich, 199n
- Oddera Bruno, 42, 255
- Palli Baroni Gabriella, 24n
 Pancrazi Pietro, 33 e n
 Paoli Roberto, 258
 Pappalettera Vincenzo, 61 e n, 109, 256
 Pasolini Pier Paolo, 106 e n, 107 e n, 151n,
 181n, 209 e n, 218 e n, 220 e n, 227, 253
 Pellicani Antonio, 58 e n
 Pero Paolo, 251
- Petrocchi Giorgio, 209n
 Piazza Bruno, 49, 115n, 116n, 256
 Piscitelli Enzo, 47 e n, 141, 256, 270
 Platone, 182, 183
 Poggibonsi Irma, 106-108
 Poliakov Léon, 49, 109, 111 e n, 256
 Porciani Elena, 30n
 Potoki Jan Nepomucen, 155n
 Prunas Pasquale, 61 e n, 256
 Puccini Dario, 63n, 82n
 Puggioni Enrica, 118n, 154n
- Raboni Giulia, 19n
 Radnóti Miklós, 229, 230
 Rancati Elena, 237n
 Revelli Nuto, 49, 257
 Reynolds Quentin, 109
 Ricchezza Tonino, 17
 Rimbaud Arthur, 45, 155
 Rosa Giovanna, 43n, 113n, 222-224
 Russel of Liverpool Lord, 57, 61n, 109,
 111, 257
- Saba Linuccia, 88
 Saba Umberto, 219 e n, 220
 Sanderson Ivan Terence, 251
 Sartre Jean Paul, 254
 Savill Mervin, 254
 Schnabel Reimund, 257
 Schopenhauer Arthur, 179 e n, 180 e n,
 183 e n, 199n
 Schuster Card. Alfredo Ildefonso, 58
 Scrimieri Rosario, 193n
 Serpentine Giuliana, 155n
 Setti Nadia, 181n
 Sgavicchia Siriana, 45n
 Shiel Matthew Phipps, 257
 Shirer William Lawrence, 48, 109, 257
 Siciliano Enzo, 13n, 89 e n, 96n, 103n, 106
 e n, 109, 211 e n, 215n, 228 e n
 Socrate Mario, 63n, 82n
 Sofocle, 199n
 Spagnoletti Giacinto, 209n
 Spinoza Baruch, 181-183

- Spriano Paolo, 57 e n, 257
 Stalin Iosif, 33 e n, 34, 48 e n, 50 e n,
 142n, 254
 Stamp Terence, 151n
 Stanek Vaclav Jan, 254
 Stein Gertrude, 240
 Sturani Luisa, 251

 Tarizzo Domenico, 258
 Thomas Dylan, 231 e n, 232, 258
 Togliatti Palmiro, 141, 219

 Valeri Nino, 256
 Vallejo César, 258, 270
 Vasoli Cesare, 180n, 183n
 Vettori Giuseppe, 56n, 124n

 Vittorio Emanuele III, 274, 276
 Von Der Fehr Drude, 210 e n

 Watts Alan Wilson, 227, 228 e n, 270
 Weil Simone, 18, 60, 107 e n, 163 e n, 164,
 172n, 183 e n, 185n, 189n, 200, 222,
 227, 235, 242
 Weiss Peter, 53 e n, 54, 109, 258, 273
 Wilcock Rodolfo, 257

 Zagra Giuliana, 17-19, 21n, 25n, 29-32,
 40n, 41n, 80n, 82n, 88n, 90n, 94-96, 98
 e n, 101n, 104n, 105n, 215n
 Zampa Giorgio, 258
 Zangrandi Ruggero, 257
 Zveteremich Pietro Antonio, 253

BIT&S

Biblioteca Italiana Testi e Studi

1. TORQUATO TASSO, *Il Gierusalemme*, introduzione, commento e testo critico a cura di Guido Baldassarri, 2013, pp. 128.
2. GIOVAN BATTISTA MARINO, *Dicerie sacre*, introduzione, commento e testo critico a cura di Erminia Ardissino, 2014, pp. 400 (“Opere di G. B. Marino”).
3. LODOVICO CASTELVETRO, *Lettere Rime Carmina*, edizione critica e commentata a cura di Enrico Garavelli, 2015, pp. 464.
4. GIOVAN VINCENZO IMPERIALE, *Lo stato rustico*, edizione a cura di Ottavio Besomi, Augusta Lopez-Bernasocchi, Giovanni Soprانzi, tomo I, 2015, pp. 288; tomo II, 2015, pp. 576.
5. LUIGI CLASIO, *Favole e Sonetti pastorali*, introduzione, commento e testo critico a cura di Davide Puccini, 2016, pp. 432.
6. PAOLO CHERCHI, *Il tramonto dell'onestade*, 2016, pp. 340.
7. MONICA ZANARDO, *Il poeta e la grazia. Una lettura dei manoscritti della Storia di Elsa Morante*, 2017, pp. 308.
8. GIOVAN BATTISTA MARINO, *Scritti vari*, introduzione, commento e testo critico a cura di Lorenzo Geri e Pietro Giulio Riga, 2017, pp. 176 (“Opere di G. B. Marino”).

