HAL
open science

Appunti sui manoscritti della ”Storia” di Elsa Morante (con appendice di inediti)

Monica Zanardo

▶ **To cite this version:**

Monica Zanardo. Appunti sui manoscritti della ”Storia” di Elsa Morante (con appendice di inediti). Filologia e critica, 2012, 37 : 3, pp.431-463. hal-01314490

HAL Id: hal-01314490

https://hal.science/hal-01314490v1

Submitted on 11 May 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

FILOLOGIA & CRITICA

RIVISTA QUADRIMESTRALE
PUBBLICATA SOTTO GLI AUSPICI DEL CENTRO PIO RAJNA

DIREZIONE: BRUNO BASILE, RENZO BRAGANTINI, ROBERTO FEDI,
ENRICO MALATO (DIR. RESP.), MATTEO PALUMBO

ANNO XXXVII · 2012

SALERNO EDITRICE
ROMA

Direzione
Bruno Basile, Renzo Bragantini, Roberto Fedi,
Enrico Malato, Matteo Palumbo

Consiglio di Direzione
Guido Arbizzoni, Guido Baldassarri, Arnaldo Bruni, Claudio Gigante,
Andrea Mazzucchi, María de las Nieves Muñiz Muñiz,
Manlio Pastore Stocchi, Emilio Russo

Direttore responsabile
Enrico Malato

Redazione
Massimiliano Malavasi

I saggi pubblicati nella Rivista sono vagliati e approvati
da specialisti del settore esterni alla Direzione (*Peer reviewed*)

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 16065 del 13.10.1975
L'annata viene stampata con un contributo
del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Tutti i diritti riservati - All rights reserved

Copyright © 2012 by Salerno Editrice S.r.l., Roma. Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, senza la preventiva autorizzazione scritta della Salerno Editrice S.r.l. Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

DOCUMENTI

APPUNTI SUI MANOSCRITTI DELLA *STORIA* DI ELSA MORANTE (CON APPENDICE DI INEDITI)*

1. Introduzione: i manoscritti

Le carte manoscritte di Elsa Morante, conservate presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, costituiscono un materiale prezioso per lo studio dei romanzi della scrittrice. Le potenzialità di questo archivio sono ormai ben note agli studiosi, in particolare grazie a due mostre che testimoniano del costituirsi del Fondo Morante in due momenti distinti:[1] la prima, *Le stanze di Elsa*, risale al 2006, l'ultima, *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia*, ha celebrato il centenario della nascita della scrittrice (2012). Entrambe le mostre sono corredate di un catalogo che raccoglie contributi su diversi aspetti dei manoscritti.[2] Dall'acquisizione della prima *tranche* dell'Archivio sino ad oggi non sono mancati studi, anche di spessore, sulle carte di Elsa Morante, che hanno dimostrato le importanti ricadute interpretative legate agli scavi filologici, in particolare in virtú della fenomenologia di questi manoscritti che si configurano come una sorta di ipertesto sul quale l'autrice deposita indicazioni di lettura, autoesortazioni, riferimenti bibliografici, e una serie di informazioni peri-testuali che illuminano l'intelligenza dei romanzi, oltre a rispecchiare ripensamenti, cambi di rotta e intersezioni tra progetti narrativi diversi.

Se *Menzogna e sortilegio* e *L'isola di Arturo* sono stati oggetto di ricerche approfondite e puntuali, e interessanti studi sono stati condotti sul *Mondo salvato dai ragazzini*,[3] restano piú in ombra gli ultimi due romanzi della scrittrice: *La Storia*

* Il presente lavoro anticipa alcuni aspetti della tesi di dottorato di ricerca che sto compilando su *I manoscritti per la stesura di 'La Storia' di Elsa Morante* (Università «La Sapienza», Roma). Nelle citazioni dalle carte manoscritte e dattiloscritte, o dalla corrispondenza d'autore, salvo indicazioni contrarie, presento l'ultima lezione del testo, rendendo con il corsivo quanto sottolineato dall'autrice.

1. I manoscritti di Elsa Morante sono stati generosamente donati alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma dagli eredi Carlo Cecchi e Daniele Morante per volontà dell'autrice stessa. La prima donazione è avvenuta nel 1989 ed è collocata nel fondo Vittorio Emanuele (V.E.); la seconda donazione è avvenuta nel 2007 ed è collocata nel fondo A.R.C.

2. *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante.* [Catalogo della Mostra,] Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 27 aprile-3 giugno 2006, a cura di G. Zagra e S. Buttò, Roma, Colombo, 2006, e *«Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia». Inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante*, a cura di G. Zagra, Roma, I&B Italia, 2012.

3. Per un fruttuoso interscambio tra filologia e critica, applicato a *Menzogna e sortilegio*, *L'iso-*

e *Aracoeli*.[4] Per quanto riguarda *La Storia*, gli studi piú rilevanti sono a firma di Giuliana Zagra, custode e vestale delle carte morantiane, che ha ricostruito con dovizia di particolari i rapporti di dipendenza diretta che legano il romanzo del 1974 al progetto narrativo di *Senza i conforti della religione*, iniziato nel 1957 e faticosamente rielaborato nel corso degli anni Sessanta, ma mai portato a termine.[5] Restano da approfondire diversi altri aspetti legati alle carte della *Storia*, dalle quali possono diramarsi numerose direzioni di ricerca.[6] Vorrei dunque ripercorrere la genesi del romanzo, ricostruita da Giuliana Zagra, per presentare in seguito gli altri nodi filologici e critici posti dalle carte.

Per agevolare il riferimento alle carte manoscritte, è necessario anticipare una sommaria descrizione delle stesse, includendovi pure – per ragioni che risulteranno chiare in seguito – le stesure di *Senza i conforti della religione*. Il *corpus* manoscritto della *Storia* si compone di:

- le stesure manoscritte di *Senza i conforti della religione* (con segnatura A.R.C. 52 I 3/2 1, di qui in avanti *SCR1*), estratte da 5 quaderni formato album; alcuni dei piatti di copertina di questi album sono conservati in A.R.C. 52 I 3/2 4 (di qui in avanti *SCR4*);
- 57 carte sciolte in buona parte estrapolate da *Senza i conforti della religione* e segnalate dall'autrice come «valide per il rifacimento» (segnatura A.R.C. 52 I 3/2 2, di qui in avanti *SCR2*);
- fogli scartati da *Senza i conforti della religione*, appunti e prove per i rifacimenti (di qui in avanti *SCR3* e *SCR5* per le segnature A.R.C. 52 I 3/2 3 e A.R.C. 52 I 3/2 5);
- 4 quaderni tipo album da disegno di formato oblungo (con segnatura V. E. 1618/1 1-4, di qui in avanti *Album* 1-4), contenenti la prima stesura manoscritta dei capitoli iniziali della *Storia*;
- 13 quaderni contenenti l'ultima stesura del romanzo (con segnatura V. E. 1618/1 I-XVI, di qui in avanti *Quaderni* I-XVI);
- 2 quaderni di tipo scolastico contenenti appunti di varia natura (con segnatura V. E. 1618/3 A-B, di qui in avanti *Agenda* A e *Agenda* B);
- un album quasi interamente dedicato a riscritture di episodi relativi a Davide Segre,

la di Arturo e *Il mondo salvato dai ragazzini*, cfr. almeno M. Bardini, *Elsa Morante. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999. Per alcune chiavi nascoste nel *Mondo salvato dai ragazzini* ricordo S. Ceracchini, *Le chiavi nascoste ne 'La commedia chimica' di Elsa Morante,* in «L'Ellisse», a. VI 2011, pp. 211-16.

4. Alcuni aspetti dello studio delle carte emergono in C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante. 'Aracoeli', 'La Storia' e 'Il mondo salvato dai ragazzini'*, Roma, Carocci, 2003. Relativamente a *La Storia*, particolarmente indagato il rapporto con Simone Weil alla luce delle note di lettura e delle glosse ai testi della pensatrice francese presenti nella biblioteca morantiana.

5. Cfr. G. Zagra, *La genesi della 'Storia' nei manoscritti e nelle carte dell'archivio di Elsa Morante*, in *'La Storia' di Elsa Morante*, a cura di S. Sgavicchia, Pisa, Ets, 2012, pp. 123-45. Un'anticipazione si ha in S. Cives, *Elsa Morante "senza i conforti della religione"*, in *Le stanze di Elsa*, cit., pp. 49-65.

6. Alcuni elementi sono stati indagati in A. Andreini, *Nel laboratorio della 'Storia': notizie di primi scavi filologici*, e in S. Sgavicchia, *Fonti storiche e filosofiche nell'invenzione narrativa della 'Storia'*, entrambi raccolti in *'La Storia' di Elsa Morante*, cit., risp. alle pp. 13-34 e 99-122.

e in particolare al suo discorso all'osteria (con segnatura V. E. 1618/4, di qui in avanti *Album Davide*);
- 5 cartelline contenenti scarti manoscritti e dattiloscritti (le prime tre con segnatura V. E. 1618/5 A-C [*Scarti* A-C], le altre con segnatura A.R.C. 52 I 2/3 X [*Scarti* D] e A.R.C. 52 I 2/4 [*Scarti* E]);
- una rubrica con appunti per la revisione del romanzo (con segnatura A.R.C. 52 V 3/6, di qui in avanti *Rubrica*);
- due stesure dattiloscritte: una suddivisa in 8 cartelle (*Dattiloscritto* 1, con segnatura V. E. 1618/2 I-VIII), l'altra in 9 cartelle (*Dattiloscritto* 2, con segnatura A.R.C. 52 I 2/3 I-IX);
- materiale vario per la correzione delle bozze (*Bozze* 1 con segnatura V. E. 1618/5 D, e *Bozze* 2 con segnatura A.R.C. 52 I 2/5 6);
- i materiali manoscritti e dattiloscritti afferenti al lancio editoriale del romanzo, alla quarta di copertina e alla prefazione all'edizione americana della *Storia* (*Paratesti*, con segnatura A.R.C. 52 I 7/6).

2. Da *Senza i conforti della religione* a *La Storia*[7]

Com'è noto, il nucleo originario da cui nasce *La Storia* risale alla fine degli anni Cinquanta, ed è riconducibile a un abbozzo di romanzo che avrebbe dovuto intitolarsi *Senza i conforti della religione*.

Nato come racconto (lo si evince dal carteggio tra Elsa Morante e l'Einaudi),[8] *Senza i conforti della religione* prende successivamente le dimensioni e il respiro di un romanzo, al quale l'autrice dichiara di star lavorando ancora nel 1959.[9] All'altezza del 1960 *Senza i conforti della religione* doveva avere assunto una fisionomia già definita dal momento che, in una lettera del 5 maggio dello stesso anno, la Morante ne garantisce ad Einaudi la pubblicazione entro l'estate del 1961:

7. Quanto riferito in questo paragrafo ripercorre la ricostruzione descritta in modo piú disteso da Zagra, *La genesi della 'Storia'*, cit.

8. In una lettera del 30 dicembre 1957 la Morante scrive: «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 cosí 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.» (Torino, Archivio di Stato, Einaudi - Collaboratori Italiani 138 [Elsa Morante], fasc. 2091, cc. 177-178).

9. «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» (*Cosa stanno preparando i nostri scrittori*, in «Italia Domani», 15 marzo 1959, p. 17).

A proposito di strenne, mi dispiace; ma la raccolta di racconti, cosí 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 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 (piú 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.[10]

Il riferimento è, con ragionevoli margini di certezza, alla prima redazione di *Senza i conforti della religione*. Nel 1962, infatti, l'autrice palesa dei ripensamenti, dichiarando ad Andrea Barbato, in un'intervista pubblicata il 7 ottobre: «molti purtroppo il mio romanzo l'hanno già dato per finito, hanno annunciato che uscirà fra poco. E invece chissà quanta fatica mi ci vorrà ancora. Dovrò riprenderlo, gettare via le 200 pagine che ho scritto, e cominciare tutto di nuovo».[11] Lo studio dei manoscritti porta a pensare che una vera e propria riscrittura non sia avvenuta: le carte sono state rimaneggiate e rimescolate, alcune zone del romanzo rielaborate (*SCR3*) e poi integrate come aggiunta in *SCR1*. L'effettivo rifacimento del romanzo si ha nei quattro album intitolati *T.U.S.*, che confluiscono successivamente nella *Storia*. Costituiscono, dunque, una stazione intermedia tra i due romanzi: ultima redazione di *Senza i conforti della religione* e prima forma della *Storia*. Gli *Album* 1-4, datati archivisticamente 1971-1972, sono infatti retrodatabili al periodo 1965-1970. Tra gli elementi che giustificano questa retrodazione, puntualmente sottolineati da Giuliana Zagra, ricordiamo innanzitutto il supporto scrittorio, che è omogeneo a quello di *Senza i conforti* (e anche del *Mondo salvato dai ragazzini*) e diverso da quello su cui verrà depositato il resto della *Storia*:[12] questo suggerisce che gli *Album* 1-4 siano da ritenersi cronologicamente prossimi a *Senza i conforti*, mentre è presumibile uno scarto tem-

10. Torino, Archivio di Stato, Einaudi - Collaboratori Italiani 138 (Elsa Morante), fasc. 2091, cc. 246-247 (corsivo mio).

11. A. Barbato, *La mancanza di religione*, in «l'Espresso», 7 ottobre 1962, p. 11.

12. Quanto all'importanza attribuita al supporto scrittorio, cfr. G. Zagra, *Le stanze di Elsa*, in *Le stanze di Elsa*, cit., pp. 3-9, e in particolare la p. 7: «nel corso degli anni i quaderni variano per tipologia e sempre legano le loro caratteristiche esterne al romanzo per il quale sono stati adoperati»; e, per il caso specifico, cfr. Zagra, *La genesi della 'Storia'*, cit., pp. 128-29.

porale rispetto ai *Quaderni*, che riportano la datazione autografa 1971-1972. A ulteriore conferma dell'ipotesi di retrodatazione, in *Album* 1 si legge: «rifatto nel 1971», con riferimento alla riscrittura dell'intera sezione in *Quaderno* I.[13] L'indicazione esplicita dell'anno 1971 induce a pensare a una datazione diversa dell'*Album* 1, in quanto sarebbe una precisazione superflua se le due redazioni fossero collocabili nello stesso anno. Infine, all'*Album* 1 risulta allegata una pagina di agenda, sulla quale sono depositati alcuni appunti relativi a Gunther (mai nominato in *Senza i conforti della religione*) datata sabato 21 agosto che, grazie al calendario perpetuo, ci suggerisce il 1965 come datazione *post quem* per gli album.[14]

Ricapitolando, Elsa Morante abbozza a partire dal 1957 un racconto dal titolo *Senza i conforti della religione*. Tra il 1960 e il 1961 il racconto ha già assunto la fisionomia di un vero e proprio romanzo, autonomo rispetto ai racconti dello *Scialle andaluso* e di cui si garantisce la consegna all'editore nel breve periodo (*SCR1*). A partire dal 1962 il romanzo viene rimaneggiato, ma solo dopo il 1965 riprende con una forma diversa – piú prossima a quella della *Storia* che al progetto primigenio di *Senza i conforti*. L'autrice, a seguito di un lavoro di ripensamento e revisione del materiale precedente, scrive gli *Album* 1-4 che entreranno successivamente a far parte della *Storia*. Il titolo è in questo caso *T.U.S.* (acronimo di *Tutto uno scherzo*): è presumibile che a questi album facesse riferimento la Morante nella quarta di copertina del *Mondo salvato dai ragazzini*, quando dichiara:

> Come professione o mestiere, il suo [di Elsa Morante] ideale sarebbe di andare in giro per le strade a fare il cantastorie; ma siccome (fra le altre difficoltà) non è capace di niente fuori che di scrivere, 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.[15]

Si può quindi supporre che, al momento di dare alle stampe *Il mondo salvato dai ragazzini*, l'acronimo *T.U.S.* fosse pensato come titolo di uno dei capitoli di

13. Cfr. infra.

14. Cfr. Zagra, *La genesi della 'Storia'*, cit., p. 134. Il calendario perpetuo, tuttavia, non esclude il 1971 come datazione dell'agendina. Ferma restando la retrodatazione degli *Album* 1-4, è probabile che gli appunti su quell'agendina siano relativi alla revisione degli album e al rifacimento di *Album* 1 in *Quaderno* I e II-IV (avvenuta nel 1971): in quel momento dunque la Morante avrebbe estrapolato, da un *corpus* manoscritto già smembrato e rimaneggiato, una ulteriore selezione di carte, conservate separatamente in *SCR2*. Una pagina della medesima agendina è allegata a *SCR2* (allegato 1).

15. Il riferimento a *Senza i conforti della religione* viene ribadito anche nel 1969, nella nota biografica per la ristampa dell'*Isola di Arturo* per gli Oscar Mondadori, dove ne parla come di «un romanzo in prosa e in versi».

Senza i conforti della religione,[16] e che questi album fossero concepiti come parte del precedente progetto narrativo. Tra il 1964 e il 1968 la Morante è assorbita da *Il mondo salvato dai ragazzini*, e presumibilmente la scrittura degli *Album* 1-4 e quella del *Mondo salvato* si alternano e sovrappongono, nutrendosi entrambe delle macerie di *Senza i conforti della religione*. Contestualmente al progressivo definirsi della raccolta del '68, i quattro album vengono temporaneamente accantonati,[17] ma rimane vivo il proposito di tornare su quel testo.

Quando Elsa Morante, nella quarta di copertina della *Storia*, parla di un romanzo «pensato e scritto in tre anni (dal 1971 al 1974)», fa evidentemente riferimento al momento in cui *Senza i conforti della religione* viene definitivamente abbandonato, per trascegliere nel materiale narrativo che lo compone solo alcuni spunti: è verosimilmente nel 1971 che *La Storia* si impone all'autrice come un romanzo con una propria identità specifica. Elsa Morante isola dunque alcune carte di *Senza i conforti della religione* giudicate «valide per il rifacimento»[18] (*SCR2*) e interviene sugli *Album* 1-4 in funzione di un libro diverso. Trovano in questo senso giustificazione tanto le dichiarazioni di Cesare Garboli, che colloca la nascita della *Storia* durante le festività natalizie a cavallo tra il 1970 e il 1971,[19] quanto le affermazioni autoriali nella quarta di copertina della *Storia*. Il romanzo, sostanzialmente, nasce nel 1971, ma ha una genesi piú remota e una gestazione lunga e stratificata, che si nutre di *Senza i conforti della religione* e che trova nuovo slancio dai visionari poemi del *Mondo salvato dai ragazzini*.

Nel 1971, allorché *La Storia* si individua come autonomo progetto narrativo, la Morante interviene sui quattro album (che contengono i capitoli ..... *19***, ... *1941*, ... *1942* e i primi tre sottocapitoli di ..... *1943*) con una intensa campagna correttoria. Il primo album e le prime 25 pagine di *Album* 2 – fino all'incontro con la levatrice Ezechiele – trovano una riscrittura integrale nel *Quaderno* I. Il rifacimento di questa parte del testo è legato all'interpolazione, al suo interno,

16. L'acronimo *T.U.S.* è attestato in *SCR1* (c. 138*r*) e in *SCR2* [Allegato 2], e viene sciolto nel frontespizio del *Quaderno* II-V. Inizialmente *Tutto uno scherzo* era stato pensato quale titolo della raccolta di racconti che avrebbe incluso *Senza i conforti della religione* (come leggiamo, cassato, in *SCR4*, c. 1*r*), e successivamente come ipotesi di titolazione di un capitolo del romanzo (come si vede sotto una fittissima cassatura in *SCR5*, c. 1*r*).

17. Datazioni autografe presenti tra le carte di *SCR1*, depositate con la stessa penna con la quale si segnalano parti del testo poi confluite negli *Album* 1-4, indicano la frequentazione di quelle carte nel 1964 (*SCR4*, c. VI*r* e c. VIII*r*) e nel 1965 (*SCR1*, c. 19*r*).

18. Cfr. Zagra, *La genesi della 'Storia'*, cit., p. 138.

19. «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» (C. Garboli, *Cronologia*, in E. Morante, *Opere*, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, Milano, Mondadori, 1988, vol. I pp. XVII-XC, a p. LXXXII).

del lungo *excursus* sull'infanzia di Ida, della sua famiglia e dell'epilessia giovanile, che negli album era solo accennata mentre, nella versione definitiva, si arricchisce di molti dettagli. Si tratta di quel libro dei *padri visti come antenati* che secondo Pasolini è la parte piú riuscita del romanzo.[20] Tale segmento narrativo viene depositato nel primo quaderno – a seguito della riscrittura della prima parte di *Album* 1 – e nella prima parte del secondo quaderno (fino a c. 16*r*). Di qui è l'autrice stessa ad indicarci esplicitamente[21] che la narrazione continua negli *Album* 2-4, per procedere, infine, da c. 17*r* del secondo quaderno fino al *Quaderno* XVI. Il secondo quaderno è dunque bipartito, e prevede l'inserimento al suo interno di tre degli album: per tale motivo è numerato, dalla stessa autrice, *Quaderno* II-V. Di qui in poi la stesura del romanzo procede lineare nei successivi 11 quaderni.

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,[22] la retrodatazione dei quattro album rispetto alla data di nascita ufficiale della *Storia* (il 1971) porta a ridimensionare la portata delle affermazioni autoriali, e a dare maggior peso al ruolo di *Senza i conforti della religione* come *Urtext* della *Storia*. Confluiscono nel romanzo del 1974 l'ambientazione romana e l'importanza data al periodo bellico (con la ripresa di episodi quali il bombardamento di San Lorenzo), sebbene nel primo romanzo la guerra sia presente come ricordo, nel secondo come sfondo delle vicende, stante la diversa collocazione cronologica della narrazione. I personaggi principali – Nino e Useppe – vi sono già disegnati nelle caratteristiche principali, come i cani Blitz e Bella. È già immaginata la "tenda d'alberi" di Useppe, con l'amico Scimò e la canzoncina cantata dai lucherini.[23] Le motivazioni che segnano il passaggio da *Senza i conforti* a *La Storia* sono indicate dall'autrice stessa, in un'intervista rilasciata a Enzo Siciliano nel 1972: il libro in pre-

20. «Non c'è dubbio che il grosso libro si divida in tre libri magmaticamente fusi tra loro: il primo di questi libri è bellissimo – è straordinariamente bello. […] Nel primo libro si narra la storia dei padri, visti addirittura come antenati: l'azione è in un "altrove" (la Calabria) che corrisponde alla dislocazione del tempo della narrazione in un periodo "anteriore", già completamente elaborato e quindi cristallizzato dalla morte» (P.P. Pasolini, *La gioia della vita, la violenza della storia*, in «Il Tempo», a. 36, n. 30, 19 [ma 26] luglio 1974, ripubblicato con il titolo *Elsa Morante, 'La Storia'*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, vol. ii pp. 2096-107, da cui la citazione alle pp. 2096-97).

21. Per un ragguaglio dettagliato sulle indicazioni autoriali del rapporto tra album e quaderni cfr. Zagra, *La genesi della 'Storia'*, cit., pp. 130-31.

22. «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» (E. Siciliano, *La guerra di Elsa*, in «Il mondo», 17 agosto 1972, p. 21).

23. Per alcune delle tangenze tra i due romanzi, cfr. Cives, *Elsa Morante "senza i conforti della religione"*, cit.

parazione non sarebbe, a distanza di anni, il romanzo a lungo annunciato in quanto:

> 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.[24]

Giuliana Zagra individua proprio in questo bisogno di rielaborare narrativamente l'esperienza della Seconda Guerra Mondiale «le secche in cui potrebbe essersi incagliato quel romanzo mai finito»,[25] e riconosce lo stimolo creativo da cui è nato il nuovo progetto nella decisione, esplicitata dall'autrice, di «raccontare tutti i fatti storici con le date – scientificamente» (*Quaderno* I, c. 1*v*): con l'ingresso in scena di Gunther, dunque, si apre il sipario sulla *Storia*, per chiudersi su *Senza i conforti della religione*. Possiamo aggiungere che anche il protagonista subisce dei cambiamenti notevoli: in particolare il Giuseppe di *Senza i conforti della religione* condensa due personaggi opposti ma complementari: il piccolo Useppe della *Storia*, intimamente felice dell'esistenza, e il saturnino Manuele di *Aracoeli*,[26] non senza prestare alcuni tratti caratteriali a Davide Segre. In *SCR2*, c. 3*r*, leggiamo infatti: «N. B. In tutta la storia, sopprimere, piú che sia possibile, dal carattere di Giuseppe, gli elementi *saturnini*. Attenersi a questi caratteri del principio»,[27] riferendosi all'adesione spontanea al mondo di Giuseppe bambino.[28]

Le carte di *Senza i conforti della religione* lanciano dunque un ponte verso *La Storia* (per quanto si tratti di due romanzi dall'identità distinta), al punto che è possibile affermare con ragionevoli margini di certezza che i manoscritti di entrambi i romanzi fossero presenti sulla scrivania della scrittrice nel corso della stesura della *Storia*: a una «stesura 1962» definita talvolta «antica versione» si allude dalle pagine dei *Quaderni*, con precisi riscontri tra le carte di *SCR2*.[29] In direzione inversa, carte indubbiamente afferenti alla *Storia* sono presenti tra i materiali del romanzo precedente.[30] Inoltre, alcune pagine strappate dalla me-

24. Siciliano, *La guerra di Elsa*, cit., p. 21.

25. Zagra, *La genesi della 'Storia'*, cit., p. 125.

26. Su *Senza i conforti della religione* come anticipazione di alcuni elementi e personaggi (tra cui la protagonista) di *Aracoeli*, e per le tangenze con *Il mondo salvato dai ragazzini*, cfr. Cives, *Elsa Morante "senza i conforti della religione"*, cit.

27. Il proposito è ribadito, con parole analoghe, in *SCR3*, c. 1*r*.

28. Significativamente, la carta manoscritta su cui è depositato questo appunto recita «ti ho amato, felicità!».

29. Cfr. Zagra, *La genesi della 'Storia'*, cit., pp. 134-35.

30. Non si tratta, in questo caso, della ripresa di episodi (quali il bombardamento di San Lorenzo) poi ricontestualizzati e riscritti diversamente nella *Storia*, bensí di passaggi non ri-

desima agendina del 1965 alla quale appartiene l'appunto conservato in *Album* 1 figurano tra le carte di *SCR2* (Allegato 1). Alcune carte di *SCR1*, infine, presentano sottolineature, asterischi e segni a margine proprio in merito a episodi o temi che migrano poi nella *Storia*.

I due progetti narrativi, dunque, non si limitano a condividere la temperie tematico-emotiva e alcuni episodi e personaggi, ma presentano una sovrapposizione cronologica confermata dalla fisicità stessa dei materiali.

3. Davide Segre

I manoscritti della *Storia*, una volta rivendicata la propria autonomia rispetto a *Senza i conforti della religione*, si dimostrano tendenzialmente stabili sul piano dell'invenzione narrativa. Vi sono tuttavia alcune eccezioni consistenti che, in modo significativo, sono riferibili al personaggio di Davide Segre,[31] definito da varie voci un personaggio poco riuscito o, quantomeno, controverso.[32] Il dato piú macroscopico riguarda il suo discorso all'osteria che, nella stesura manoscritta contenuta nei quaderni (*Quaderno* XIV e *Quaderno* XV), è attestato in una forma nettamente piú sintetica rispetto alla versione che leggiamo nel testo a stampa. I successivi e stratificati incrementi subiti dal suo monologo sono depositati in luoghi diversi manoscritti e dattiloscritti, e una significativa percentuale delle carte contenute nei faldoni degli scarti è riferibile alle varie forme progressivamente assunte da questo episodio. Trattandosi del punto di piú alto impegno ideologico (a livello filosofico, politico e teologico) e di uno dei passaggi fondamentali per l'intelligenza dell'intero romanzo, è interessante ricostruire il suo progressivo definirsi, verificando le ripercussioni su altri *loci* della *Storia*.

a) *Il discorso di Davide all'osteria.* Un semplice dato quantitativo, relativo alla collazione delle carte dedicate al discorso di Davide all'osteria, ci segnala quanto questo personaggio dovesse essere poco maneggevole per la Morante, e quan-

feribili ad alcuna stesura a noi nota di *Senza i conforti della religione* (nello specifico, la ninnananna calabrese cantata da Ida a Useppe).

31. Oltre all'inserimento dell'*excursus* sull'infanzia di Ida, che sancisce nel 1971 la nascita dei *Quaderni*, segnaliamo: l'instabilità degli incipit (in merito alla quale cfr. Andreini, *Nel laboratorio della 'Storia'*, cit.); la migrazione in luoghi diversi del testo dell'episodio in cui Nino scrive «Viva Stalin» nei pressi di Piazza Venezia (ripreso da Robert Katz); l'aggiunta tardiva dell'incontro tra Ida e Vilma; la soppressione di un episodio in cui Ida si procura delle anguille, senza avere il coraggio di ucciderle.

32. Tra i lettori piú autorevoli che hanno espresso un giudizio negativo su Davide, ricordiamo almeno P.P. Pasolini, *Un'idea troppo fragile nel mare sconfinato della Storia*, in «Il Tempo», a. 36, n. 31, 2 agosto 1974, pp. 75-76, poi in Id., *Tutte le opere*, cit., pp. 2102-7.

to rilevante sia la sua funzione nell'economia della *Storia*. È possibile semplificare l'*iter* compositivo segnalando i momenti principali di un processo complesso specificando tuttavia che, rispetto alla ricostruzione che segue, vi sono ulteriori passaggi intermedi e stratificazioni interne ma che, per favorire la leggibilità dell'evolversi dell'episodio, mi limiterò a prendere in esame un campione dei momenti piú significativi.

La scena dell'osteria è anticipata da due brogliacci depositati rispettivamente nell'ultima carta e nel piatto posteriore del *Quaderno* II-V e in *Scarti* A, c. 176*r*. La prima stesura dell'episodio si colloca tra la fine del *Quaderno* XIV (cc. 70*v*-101*r*) e l'inizio del *Quaderno* XV (cc. 1*r*-29*r*). Nel faldone degli scarti viene conservata una trascrizione dattiloscritta di questa versione,[33] che presenta però un'aggiunta (relativa a fascismo e nazismo come forme in atto di una tendenza alla sopraffazione che si cela sempre e dovunque, sebbene in forme larvate) prelevata da un altro luogo del romanzo e che, a seguito di una serie di spostamenti che ricostruiremo in seguito, trova definitiva collocazione nelle parole di Davide ubriaco. L'insoddisfazione della Morante per questa scena del romanzo la porta a riscriverne una parte aggiungendo un *excursus* sulla borghesia come *virus* che ha corrotto il pianeta e sulla moneta come suo strumento di allucinazione, oltre alla profezia sull'impossibilità di incontrare mai piú la grazia umana sulla terra. Tale stesura è depositata nelle pagine rimaste bianche in coda all'ultimo quaderno (*Quaderno* XVI)[34] e conosce un'ulteriore rielaborazione in un album integralmente dedicato al personaggio di Davide Segre (*Album Davide*). Nelle prime carte di questo album (cc. 2*r*-38*r*), oltre ad un rifacimento di quanto scritto in coda all'ultimo quaderno, si approfondiscono alcuni aspetti dell'ipocrisia della famiglia di Davide, precisando il suo odio per la borghesia come disprezzo nato in seno al nucleo famigliare. Le riflessioni di Davide sulla *coscienza totale* vengono qui definendosi non come discorso astratto, ma come poesia scritta dallo stesso in gioventú. La Morante, inoltre, introduce l'*escamotage* dello «sdoppiamento ragionante» tra Davide e il suo Super-Io, quasi a mimare la lacerazione interna alla coscienza del giovane.

Ottenuto un testo pressoché stabile, l'autrice lo riporta in forma dattiloscritta, superata però da ulteriori rifacimenti, e pertanto conservata nel faldone degli Scarti (*Scarti* C, cc. 24-52). A livello di struttura del discorso, l'approfondimento dei dati biografici su Davide e sulla sua 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 in avanti dell'intero

33. Si tratta di fogli conservati in disordine in *Scarti* B (cc. 4-13, 20-31, 65-75, 91-93, 116-126 e 196).

34. Alcune carte, poi tagliate, confluiscono in *Scarti* A (cc. 160-169). Le restanti si possono leggere in *Quaderno* XVI, cc. 74*r*-91*v*.

blocco narrativo concernente la denigrazione della borghesia in sé, che doveva trovarsi inizialmente dopo il momento in cui Davide dichiara per la prima volta le proprie origini borghesi. Le rielaborazioni successive, sempre contenute in *Album Davide* (cc. 56*r*-79*r*), si compongono di una riscrittura delle zone del discorso relative all'impossibilità di cogliere una direzione precisa nei ragionamenti 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'umanità. Si aggiunge, inoltre, la descrizione sognante dell'utopica Comune Anarchica vagheggiata da Davide. L'ultimo incremento di rilievo riguarda la digressione sull'episodio dell'incontro tra il padre di Davide e l'operaio licenziato, di cui una prima versione ci è testimoniata da alcuni fogli manoscritti che occupano le cc. 54-59 di un fascicoletto di fogli A3 ripiegati a quaderno, conservato in *Scarti* A (cc. 53-66).[35]

Come accennato, la prima aggiunta riguarda la digressione storica su nazismo e fascismo come attuazioni storicamente determinate di una tendenza alla sopraffazione latente ma presente in ogni società. Questo nucleo concettuale, inizialmente, doveva comparire nella zona introduttiva del romanzo. Ne abbiamo una redazione manoscritta[36] che riporta, in apertura, anche la citazione dal Vangelo di Luca, ed è seguita dalla prima cronistoria («… 1902 con la scoperta della struttura dell'atomo ha inizio l'era atomica»), ma successivamente viene spostata nel secondo sottocapitolo del capitolo .....*19***[37] e infine smembrata tra le cronistorie e il discorso di Davide. Ma l'*excursus*, inizialmente attribuito all'anonimo compilatore delle note introduttive[38] e successivamente al narratore, trova la sua collocazione finale nell'osteria di Testaccio. L'intenzione di inserire questo segmento testuale è segnalata, a suo luogo, nelle carte del *Quaderno*

35. Definisco questo nucleo di carte l'ultimo incremento in quanto contiene l'ultima aggiunta a livello tematico, sebbene la sua stesura preceda cronologicamente le varie rielaborazioni di *Album Davide*.

36. *Scarti* A, cc. 30*r*, 31*r* (numerazione autografa: 1, 2).

37. La numerazione autografa di alcuni fogli dattiloscritti riferibili a una prima rielaborazione di questa porzione del testo ci permette di collocarlo all'altezza di E. Morante, *La Storia*, Torino, Einaudi, 1974 (di qui in avanti *LS*), p. 45, dove verrà sostituita dalla descrizione delle differenze tra Hitler e Mussolini, i due «sventurati falsari».

38. Nella cronistoria che apre il primo capitolo, il concetto viene di molto condensato: «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 servitú*» (*LS*, p. 7). L'espressione messa in corsivo dalla Morante riformula un concetto di M. Bakunin che l'autrice segna a margine con penna rossa nella sua copia personale di G. Vettori, *Il libro rosso degli anarchici*, Roma, Newton Compton, 1972; a p. 29 leggiamo infatti: «Lo Stato […] garantisce sempre ciò che trova; agli uni, la loro ricchezza, agli altri, la loro povertà; agli uni, la libertà fondata sulla proprietà, agli altri la schiavitú, conseguenza fatale della loro miseria».

XV,[39] e diviene effettiva nella versione dattiloscritta conservata in *Scarti* B.[40] Ma la sua ricontestualizzazione nel discorso di Davide comporta delle modifiche, attestate nella rielaborazione manoscritta successivamente depositata in *Album Davide*.

L'aggiunta del riferimento a uno «sdoppiamento ragionante» di Davide spinge il personaggio a immedesimarsi in un «professore di Storia» e a produrre una «lezioncina schematica». Si tratta di movimenti volti a sottolineare in primo luogo lo scarto culturale tra Davide e gli altri avventori, e in secondo luogo a indicare una lettura ironica del contesto di elocuzione del giovane. L'ordine schematico ha cosí la funzione di stabilire dei «punti base» che vengono *ironicamente* detti «di certezza ovvia, e addirittura risaputa». La digressione teorica sul fascismo come manifestazione di una tendenza alla sopraffazione implicita in ogni ordine sociale costituito, screditata dall'inserimento in un contesto improprio (una bettola), nell'indifferenza degli astanti, e attribuita a un oratore ubriaco e confuso, mostra come nel discorso all'osteria i bersagli ideologici della Morante siano molteplici: non solo Davide Segre (ovvero l'intellettuale borghese), e non solo se stessa (ricordiamo che inizialmente la riflessione era attribuita al narratore, e che ripropone un concetto condiviso dall'autrice), ma soprattutto l'ideologia in sé. Siamo nell'ambito della polemica nei confronti di qualunque ideologia e, piú in generale, nella messa in scena di una polemica antirazionalistica, che richiama le affermazioni di Edipo nella *Serata a Colono* laddove, al culmine del suo delirio, afferma che «il cervello è una macchina furba e idiota,

39. Nel *Quaderno* XIV, dopo che Davide irride la convinzione di alcuni che l'ultima guerra possa essere stata una guerra di rivoluzione, da c. 98*r* si rimanda con un segno di richiamo a c. 97*v*, 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. 99*r*, prima che Davide proclami il proprio ebraismo, un ulteriore segno di richiamo rimanda a c. 98*v*, 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».

40. Si tratta del dattiloscritto che ripropone – eccetto questo incremento – l'ultima lezione attestata nei quaderni. L'*excursus* sul fascismo vi è qui riportato nella forma seguente: «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!» (*Scarti* B, c. 11, ripetuta identica alle cc. 29, 66 e 122).

che la natura ci ha fabbricato studiandola apposta / per escluderci dallo spettacolo reale, e divertirsi ai nostri equivoci».[41] In tal senso l'allusione – psicanalitica – al Super-Io di Davide esplicita il fallimento comunicativo, personale e ideologico del giovane, incapace di quella adesione intuitiva e totale al reale che pertiene all'incoscienza di Useppe, mentre lui, come *i dotti e i savi*, cerca di razionalizzare la complessità del reale, giungendo a una fallimentare semplificazione e ad una scissione che è *in primis* interna al personaggio stesso.

Gli ulteriori nuclei tematici inseriti solo in seconda istanza nella scena dell'osteria sono relativi alla borghesia. 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 (*Quaderno* XIV, c. 101*r*):

«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 cosí cosí… Dipende».

Nella prima stesura segue l'affermazione dell'uguaglianza di tutti gli esseri umani e, immediatamente, la reiterazione dell'autoaccusa di Davide, a testimonianza del fatto che si tratta, per il giovane, di un nodo cruciale (*Quaderno* XV, c. 3*r*):

«Però non era solo questo, che volevo dire» seguitò 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 «e fino all'ultimo ho disprezzato i miei genitori, mia sorella, perché borghesi: cioè gente che se n'approfitta, piú o meno, della servitú di altra gente. Hanno una casa comoda nell'armadio cinque sei vestiti, tre quattro paia di scarpe… e gli sembra giusto di averle, mentre c'è chi sta nudo… Poi mio padre, mia madre e mia sorella sono morti».

Questo nucleo tematico, cosí condensato nella prima redazione, costituisce in quella sede l'unico riferimento di Davide alla borghesia e alla propria famiglia. Le successive riscritture si muovono in due direzioni parallele e complementari: da una parte l'approfondimento delle notazioni sulla famiglia di Davide (cui si dedica particolare spazio in *Album Davide*), dall'altra l'aggiunta della lunga tirata sulla borghesia come il mostro peggiore partorito dalla Storia. In tal modo le origini borghesi di Davide vengono assumendo importanza ancora

41. E. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, Torino, Einaudi, 1968, p. 56.

maggiore, in primo luogo perché costituiscono ai suoi occhi una colpa di cui non riesce a liberarsi, una contaminazione, e in secondo luogo in quanto doloroso e contraddittorio nodo emotivo legato alla propria famiglia.

L'odio di classe manifestato da Davide comporta, oltre ad una denigrazione della borghesia in sé, anche il breve trattato sulla moneta come mistificazione e trucco borghese – con il piccolo teatrino del lancio di banconote – e una maggiore insistenza sui suoi slanci rivoluzionari, in un vagheggiamento utopico puntualmente contraddetto dalla sua affermazione di non avere speranze sulla possibilità effettiva della rivoluzione. Parallelamente all'invettiva antiborghese, nelle riscritture della scena dell'osteria viene approfondendosi la matrice anarchica di Davide, che nella stesura di base del testo non emergeva: a partire dalla seconda sessione di lavoro su *Album Davide* si inseriscono non soltanto una dichiarazione diretta della propria fede,[42] ma anche la digressione utopica sulla Comune Anarchica. La sottolineatura dell'anarchismo di Davide comporta uno slittamento della sua tirata antiborghese: se nelle precedenti redazioni si focalizzava sul tradimento, da parte degli umani, della *coscienza totale*, che avrebbe comportato la nascita della borghesia come infima regressione dell'uomo, la scelta di premettere all'invettiva antiborghese il proprio anarchismo collega in modo piú diretto la borghesia all'idea del Potere.

Un importante blocco narrativo, si diceva, assente nella prima stesura e strettamente legato al disprezzo di Davide per la borghesia – nonché al suo ebraismo – è quello relativo alla sua famiglia. Inizialmente, le informazioni relative ai genitori e alla sorella di Davide non fanno parte della scena dell'osteria, ma si trovano in un punto antecedente del testo. Nel *Quaderno* XI, quando si parla delle lettere che Nino riceveva da Davide, si inseriscono alcuni riferimenti alla famiglia del giovane (cc. *5r-21v*), sebbene la Morante annoti in margine il proposito di spostare questa porzione di testo altrove («via di qui, mettere in seguito», ivi, c. *6v*), mentre a questa altezza verrà inserito tutto l'episodio relativo all'esperienza di Davide in fabbrica, cui nella prima stesura manoscritta

42. Ne abbiamo la prima testimonianza in *Album Davide*, 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 sí… Mussolini… milioni di sporchi borghesi risponderebbero sí. A ogni modo, io sono ANARCHICO, se è questo che volete sapere". 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 soppressione di ogni potere dell'uomo sull'uomo, e chi vuol dare il potere a questo o a quello, 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"».

della *Storia* si allude soltanto. Gli aneddoti sulla propria famiglia riferiti da Davide nella scena dell'osteria riprendono le prime stesure – poi scartate – contenute nel *Quaderno* XI, mentre in quella sede le notizie riferite sono piú scarne e condensate. Ai fini dell'inserimento nel nuovo contesto, la presentazione dei genitori e della sorella del giovane come estremo campione del vizio borghese viene rielaborata in *Album Davide*.[43] I vari rifacimenti spingono progressivamente verso la lettura della condanna di Davide nei confronti della propria famiglia come un portato necessario delle posizioni politico-filosofiche del giovane. 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 in seguito espunto viene reso evidente il senso di colpa di Davide per il disagio provato nei confronti dei propri cari: «A proposito, Nino accennò che presentemente una delle fissazioni di Davide era il rimorso verso la sua famiglia» (*Quaderno* XI, c. 7*r*). 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». In realtà, né in questo luogo né durante la scena dell'osteria la Morante espliciterà in modo cosí diretto il rimorso di Davide e l'assoluzione data ai suoi genitori (come vittime inconsapevoli di una malattia di cui non sono direttamente responsabili). Però nel corso delle "riesumazioni" famigliari nella scena dell'osteria la tenerezza infantile e il coinvolgimento emotivo di Davide emergeranno in modo indiretto – e piú lirico – nel parlare della propria sorella (in un passaggio, peraltro, incredibilmente travagliato), e nell'ammettere che era una bella ragazza. Spostare la descrizione della sua famiglia all'interno della scena dell'osteria carica di maggiore emotività l'odio di Davide per quella violenza che la sua famiglia ha esercitato e poi ha subíto, ed esemplifica chiaramente le sue teorie in base alle quali la borghesia è un *contagio* di cui le persone – e lui incluso – sono vittime senza loro colpa.

b) *L'esperienza in fabbrica.* Oltre al dialogo all'osteria, anche l'esperienza di Davide in fabbrica non è attestata nella stesura di base dei quaderni, dove ci si limita ad alludervi come progetto per il futuro (ivi, c. 8*r*):

Davide dichiarava che, il giorno che si fosse messo a lavorare, avrebbe scelto un lavoro fisico, di operaio, il piú faticoso, il piú logorante possibile. Cosí la sera, tornato a casa, si

43. Il fascicoletto di fogli A3 ripiegati a quaderno, conservati in *Scarti* A (cc. 53-66), presenta una lezione che anticipa alcuni aspetti poi rielaborati in *Album Davide*, ma riporta anche una porzione di testo – relativa all'operaio licenziato dal padre di Davide – non attestata nell'album suddetto e riportata – pressoché identica – nel dattiloscritto definitivo.

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.

L'esperienza in fabbrica non solo non è presente che come proposito, ma soprattutto differisce nelle finalità rispetto alla versione definitiva. Se a questa fase di stesura del testo l'obiettivo è quello di *smettere di pensare*, nella forma successivamente assunta dall'episodio Davide sarà mosso da intenti propagandistici e rivoluzionari, sebbene l'esito sarà, in ogni caso, un impedimento totale del pensiero. Come è stato già osservato (e puntualmente descritto da Concetta D'Angeli),[44] la parentesi operaia di Davide ricalca – non senza ironia – il vissuto di Simone Weil: non mancano i riscontri testuali tra l'esperienza biografica della Weil e la ricostruzione *ficta* di Davide.

Analogamente a quanto descritto per l'episodio dell'osteria, anche qui la Morante procede per aggiunte e incrementi. Alla sintetica allusione trascritta sopra segue una rielaborazione in *Agenda* B (cc. 34*r*-51*r*), in cui sono depositate due stesure manoscritte dell'episodio. In tale contesto la voce narrante focalizza su Nino, il quale irride l'intenzione di Davide di ritentare questa esperienza (già vissuta in passato in modo fallimentare), e tuttavia conclude che forse all'epoca Davide era ancora giovane e un po' viziato, e non era escluso che avrebbe potuto portare a termine la prova ritentandoci. In tali redazioni non solo la descrizione della fabbrica e delle operazioni svolte da Davide non è particolarmente dettagliata, come non si accenna al caposquadra o all'uscita con gli altri operai, ma anche lo slancio ideologico che porta Davide a tentare l'esperienza si limita all'affermazione che (*Agenda* B, cc. 43*r*-44*r*):

Attraverso le sue letture e meditazioni, e davanti alle presenti oscenità della guerra, lui non aveva ormai piú dubbi sulla propria scelta ideale e definitiva: rifiuto di ogni potere e di ogni violenza. Però gli era sembrato che questa sua scelta imponesse a lui – nato di famiglia borghese e benestante – la conoscenza non solo indiretta, ma proprio fisica, del lavoro materiale in una fabbrica moderna! Solo a questo modo, si diceva, avrebbe potuto sentirsi veramente un *prossimo* di quanti, nelle società industriali, nascono già soggetti per destino e potere alla violenza organizzata: ossia alla classe operaia.

I primi incrementi vanno in direzione di una piú dettagliata descrizione della fabbrica, e ne troviamo attestazione in *Scarti* A.[45] Ma il progressivo approfondirsi del discorso all'osteria si ripercuote in questa zona del testo, spingendo la Morante a dedicare maggiore spazio all'episodio. In *Album Davide*, infatti, le

44. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*, cit., pp. 84-87.

45. Si tratta di un gruppo di fogli A3 ripiegati a quaderno (cc. 156-159). Una parte di questa forma del testo (riguardante «il doppio orrore di una mole schiacciante e di una astrattezza assurda») è anticipata da una stesura contenuta in un foglio di block notes (*Scarti* A, c. 7).

due sessioni dedicate alla scena dell'osteria sono inframezzate dal rifacimento della parentesi operaia (cc. 56*r*-61*r*), con puntuale riferimento al numero di pagina dattiloscritta. Il ricordo dell'esperienza è volto a infierire sul fallimento del giovane e a descrivere in modo minuzioso la dimensione alienante della fabbrica. E tuttavia la rielaborazione di questa zona del romanzo continua anche successivamente – sebbene non siano conservate ulteriori stesure manoscritte – come ci testimonia il progressivo stratificarsi di diverse redazioni dattiloscritte conservate disordinatamente in *Scarti* B. Ad eccezione di stesure che attestano il cristallizzarsi delle forme manoscritte descritte sopra, varie riscritture ulteriori sono testimoniate da queste carte rifiutate,[46] con una piú dettagliata ricostruzione dell'ambiente del capannone, dei colleghi di Davide e del suo malessere insostenibile, che viene a frustrare qualunque suo ideale propagandistico.

c) *Le poesie di Davide*.[47] Se Davide Segre è alla base di una serie di incrementi narrativi e tematici del romanzo, egli è anche oggetto della piú clamorosa espunzione tra le carte della *Storia*. Si tratta di un quaderno di poesie, attribuite a Davide adolescente, che Elsa Morante si proponeva di inserire come appendice al romanzo. Nell'ultimo quaderno (XVI, c. 46*v*) abbiamo, infatti, una scaletta del seguito della narrazione che si conclude con l'indicazione: «*Appendice* Dal quaderno di poesie di Davide Segre». Tale quaderno di poesie non è rimasto semplicemente un proposito, ma il progetto doveva aver raggiunto una certa concretezza, dal momento che nel faldone degli scarti è contenuto un fascicoletto di fogli manoscritti (*Scarti* A, cc. 182*r*-198*v*) all'interno dei quali è conservata la trascrizione in pulito di due lunghe poesie di Davide (ivi, cc. 183*r*-192*r*), di cui riportiamo il testo in appendice. In coda all'ultima poesia, con altra penna, la Morante verga l'appunto «… N. B. (con questi puntini ha termine il manoscritto di Davide‹)›» (ivi, c. 192*r*). Purtroppo non abbiamo alcuna testimonianza di una trascrizione dattiloscritta di questi componimenti, mentre le fasi precedenti di elaborazione di questi testi riconducono, nuovamente, a *Senza i conforti della religione*: i componimenti poetici di Davide riprendono infatti, testualmente, le riflessioni di Giuseppe adolescente. Nel corso della *Storia* si allude al quaderno di poesie giovanili durante l'Ordalia di Davide: «nella valigia c'è pure un quadernetto con alcune sue poesie relativamente recenti, recuperate nella sua casa di Mantova» (*LS*, p. 613). Nel *Quaderno* XV, che reca la prima stesura manoscritta di questo passaggio, l'autrice aggiunge, tra parentesi, «v.

46. Si veda *Scarti* B, cc. 45-64, 76-78, 219, 229, 242-245, 260-261 e 282-285.

47. Per uno studio approfondito delle ricadute interpretative di questi testi, cfr. M. Zanardo, *Le poesie di Davide Segre: un'appendice inedita a 'La Storia'*, in «Cuadernos de filología italiana», i.c.s.

Appendice in fondo al volume» (c. 70*r*) e, in fase di revisione, con un asterisco si ripromette eventualmente di precisare meglio l'argomento del quadernetto: «Precisare qui che sul frontespizio c'è scritto: *Poesie di Davide Segre* e poi specificare età [anni 16]?[48] e *classe* [cfr. situazione scuole pubbliche e private per ragazzi ebrei verso il 1941-42 (cfr. età) e al caso dire ginnasio privato perché almeno di razza ebraica o sim.]» (ivi, c. 69*v*).

Davide aveva confessato a Nino – per poi ritrattare il tutto con rabbia – che uno dei suoi sogni era quello di scrivere un libro perché «con la scrittura di un libro […] si può trasformare la vita di tutta quanta l'umanità» (*LS*, p. 410). Tale fede nella parola e nella possibilità della stessa di intervento sulla realtà è anche una proiezione dell'ideale autoriale ed è, metaletterariamente, una dichiarazione d'intenti della *Storia* in particolare. Ma soprattutto rivela un ulteriore fallimento di Davide, dimostrando quanto il suo slancio comunicativo venga invece ridicolizzato e frustrato nel dialogo all'osteria. Il passo sopracitato condensa un passaggio piú esteso, poi espunto, che specifica quanto l'aspetto della scrittura sia per Davide motivo di frustrazione; il suo slancio generoso, la sua utopica convinzione di poter intervenire positivamente nel mondo grazie alla letteratura, vengono pessimisticamente contraddetti dalla percezione del soverchiante e inarrestabile movimento della Storia, e si traducono in una perdita di speranza e in un fallimento (*Quaderno* XI, cc. 11*r*-12*r*):

> Della poesia, della filosofia e della politica, che sempre erano state il suo sogno, non voleva interessarsene piú. Gli uomini, da quando esistono, hanno sempre avuto in mezzo fra 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 piú basso dell'attuale: i campi di concentramento e l'arma atomica. Uno pensa e scrive per aiutare gli 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 piú materiale, il piú faticoso e logorante: cosí almeno, la sera, tornando a casa, sarebbe stato 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…

Se la formazione umanistica e filosofica emerge già alla prima apparizione di Davide (ricordiamo che Carolina, nella sua sacca, trova dei libri), la scrittura delle poesie viene esplicitata nella curiosa tenzone poetica tra Useppe e Davide nel terraneo di quest'ultimo, e ribadita nel corso della scena dell'osteria, quando il giovane traduce in prosa i suoi versi giovanili sulla *coscienza totale*. Il tema delle poesie recitate da e con Useppe è Dio, e non è casuale che le poesie immaginate per l'Appendice al romanzo ruotassero attorno a questo specifico te-

48. «15» è variante alternativa soprascritta.

ma. Davide vi esprime in modo disteso i concetti che emergeranno, in forma invece intuitiva, nelle poesie di Useppe: «Per tale motivo ai poeti piace / di scoprire la somiglianza fra le cose piú diverse / inventando nelle poesie tanti paragoni fantastici: / come se la loro speranza fosse di risalire, / attraverso le figure disuguali, / all'ultimo vero stemma misterioso!». Vi è teorizzata l'istintuale lettura del mondo di Useppe, che nelle sue poesie estemporanee rispecchia lo spinoziano «*Dio, ossia la natura*» (*LS*, p. 524): «tutte le tue poesie sono centrate su un COME… E questi COME, uniti in un coro, vogliono dire: DIO! L'unico Dio reale si riconosce attraverso la somiglianza di tutte le cose» (ibid.). Ma Davide, giunto a queste conclusioni per via intellettiva, non può percepire la naturale, istintuale e intuitiva capacità di Useppe di leggere il mondo in chiave di uguaglianza:

> Il colore d'uno straccio, d'una cartaccia, suscitando innanzi a lui, per risonanza, i prismi e le scale delle luci, bastava a rapirlo in un riso di stupore. […] Le forme stesse che provocavano, generalmente, avversione o ripugnanza, in lui suscitavano solo attenzione e una trasparente meraviglia, al pari delle altre. […] Arrivò perfino a riconoscere una *ttella* in uno sputo.[49]

O, forse, la capacità di leggere la confidenza divina in tutto il creato è un privilegio dell'adolescenza: lo stesso Davide confessa a Useppe che quando era piú piccolo era talvolta invaso da una felicità tale che si metteva «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"» (*LS*, pp. 520-21). Nelle sue poesie di *adolescente* rivela la capacità di individuare la «parentela sterminata» che lega fra loro gli oggetti piú diversi: «Inaspettatamente anche gli oggetti e le persone / che per solito mi offendevano con la loro bruttezza / sembrano confidarmi / questa loro graziosa dignità essenziale» (*Scarti* A, c. 183*r*).

4. Cronistorie e titoli

Come accennato in apertura, la decisione di «Raccontare tutti i fatti storici con le date – scientificamente» (*Quaderno* I, c. 1*v*) è uno snodo fondamentale per superare l'*impasse* compositiva di *Senza i conforti della religione*. La scansione annalistica del romanzo e la scelta di affrontare il periodo bellico non nella forma analettica del ricordo ma in presa diretta, sono indicate dall'autrice stessa come determinanti per l'identità del testo: «ho scritto rapidamente perché dovevo raccontare i fatti, e i fatti sono discesi gli uni dagli altri con estrema semplicità».[50] È tuttavia difficile collocare cronologicamente il proposito di racco-

49. *LS*, p. 120. Si noti che il termine utilizzato è *riconoscere* una stella in uno sputo.
50. SICILIANO, *La guerra di Elsa*, cit., p. 21.

gliere le liste di eventi, la cui elaborazione avviene su supporti diversi rispetto a quelli riservati alle stesure delle zone narrative. Le carte ci testimoniano, ad ogni modo, che inizialmente le cronistorie dovessero essere molto stringate, e che un loro approfondimento notevole avviene solo al termine della totale stesura manoscritta della *Storia*: la numerazione dattiloscritta, infatti, le colloca come aggiunte successive (con indicazioni quali *1bis*, *1 ter*, ecc.). È presumibile che Elsa Morante abbia raccolto note di carattere storico durante la stesura del romanzo, e che abbia ricomposto questi dati a formare le cronistorie solo alla fine. Sono quasi integralmente dedicate ad annotazioni di carattere documentario e al rifacimento delle porzioni narrative di spessore storico *Agenda* A e *Agenda* B, ma numerose prove e bozze delle cronistorie sono conservate tra gli scarti, su fogli sparsi. Possiamo ritenere che, in fase di revisione del testo, la Morante abbia deciso di ripensare il personaggio di Davide Segre, approfondendo il nodo emotivo e politico legato alla sua persona: il dialogo all'osteria e l'esperienza in fabbrica. Al contempo, sono state intensamente ripensate le cronistorie, la cui funzione critica nell'economia del romanzo è significativa.

È probabile che tale consistente mutamento della fisionomia del testo abbia influito sulla scelta del titolo, imponendo *La Storia* come opzione definitiva. Il titolo primigenio, condiviso con *Senza i conforti della religione*, era *Tutto uno scherzo*, testimoniato dall'acronimo *T.U.S.* negli album. I frontespizi dei *Quaderni* presentano invece l'alternativa *Il grande male*, riportata in diverse occasioni anche in forma dattiloscritta, come testimonia, ad esempio, la c. 15 di *Scarti* A. Nei quaderni manoscritti, il titolo finale compare soltanto in un caso, e come aggiunta successiva: sul frontespizio del *Quaderno* XII leggiamo il titolo *Tutto uno scherzo*, al di sotto del quale, tra parentesi quadre e come proposta alternativa, *Il grande male*, che dal quaderno successivo sembra imporsi sul precedente, in corrispondenza con il comparire della malattia di Useppe. Con penna diversa, nel frontespizio del *Quaderno* XII, tra parentesi tonde si aggiunge pure l'ipotesi di *La Storia*. Il dubbio tra i due primi titoli è testimoniato dal *Quaderno* XIV, dove come primo titolo si suggerisce *Il grande male*, specificando, in corpo minore e tra parentesi quadre: «già *Tutto uno scherzo*». Ma successivamente può esserci stato un ripensamento, dal momento che, con altra penna, si interpone tra i due titoli «oppure», e si inserisce una parentesi quadra a isolare la particella «già».[51] Tuttavia, non è qui attestato il titolo *La Storia*.

Tutto uno scherzo, la canzoncina che Useppe riconosce nel canto dei canarini, anticipata dai versi del *Mondo salvato dai ragazzini* e centrale in *Senza i conforti della religione*, sottolinea l'insensatezza delle vicende storiche e pone un rapporto diverso tra la Realtà e l'Irrealtà dove la Storia, appartenendo al dominio del-

51. La dinamica rispecchia quindi il passaggio da: «Il grande male | [già Tutto uno scherzo]» a «Il grande male | oppure | [già] Tutto uno scherzo».

l'*Irrealtà*, è uno scherzo, un trucco. È un movimento rappresentato dalle visioni di Useppe, che riconosce nell'immagine riflessa, apparentemente irreale, la Realtà del mondo (vd. *LS*, p. 553). Il titolo *Il grande male* focalizza su un aspetto diverso del testo: è la malattia di Useppe, il *morbo sacro* che lo porterà alla morte, e che lo configura come capro espiatorio o agnello sacrificale. Non manca, come incrocio di suggestioni, una lettura della storia come *grande male* invisibile e astratto che assume forma concreta – su un piano diverso – negli attacchi epilettici subiti da Useppe. E tuttavia il progressivo definirsi della figura di Davide, anch'egli vittima della Storia in senso piú esteso, comporta una virata nella lettura del romanzo, segnalando i titoli precedenti come inadeguati e spingendo alla scelta di *La Storia*: non solo quella degli umili, per i quali la Storia è un male che proviene da un altrove indefinito (come una malattia di cui si subiscono le conseguenze); ma anche la Storia del borghese, malato di quel *delirio de pestilensia* che è il Potere (e «Potere e Borghesia sono sinonimi»: *Scarti* C, c. 35) eppure vittima in quanto ebreo: la scissione interiore di Davide è nel suo essere insieme vittima e carnefice, lucidamente consapevole del male sociale, ma incapace di scorgere una via di fuga. In Davide sono condensate le dinamiche della *Storia*, di quella in corpo maggiore quanto di quella in corpo minore, e nella dialettica tra queste due forze opposte si consuma il suo fallimento. Nel suo romanzo Elsa Morante vuole mostrarci effettivamente «la Storia, cosí come è fatta e come noi stessi abbiamo contribuito a farla».[52] Che poi essa sia *tutto uno scherzo* o *il grande male* sarà il lettore a stabilirlo.

5. Il verso delle carte

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, vergati in fasi cronologiche molto distanti della composizione: ne dà conferma l'utilizzo di penne diverse.[53] Si tratta di un serbatoio prezioso e variegato di informazioni e riferimenti che fornisce utili strumenti critici per la lettura del testo. 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. In tal caso si tratta di note vergate nel corso della stesura di base, o della sua prima revisione. In altri casi vi troviamo note apposte nell'ambito della revisione globale del romanzo, in funzione del-

52. Cfr. la prefazione all'ed. americana, di cui è possibile leggere una trascrizione nella *Cronologia* in Morante, *Opere*, cit., pp. lxxxiii-lxxxv.

53. Funzione analoga al verso delle carte, pur con lievi differenziazioni tipologiche, hanno anche i piatti anteriore e posteriore dei quaderni.

la 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[54] o sui personaggi. Sempre nel verso delle carte vengono fornite le indicazioni su eventuali spostamenti o innesti di blocchi narrativi, ribadite tanto nella sede primigenia dell'episodio in questione, quanto nel luogo di ipotetica destinazione: è nel verso delle carte dell'*Album* 2 e del *Quaderno* II-V che si dà l'esplicita indicazione dell'inserimento degli album nei quaderni. Anche dubbi o incertezze sull'eventualità di sopprimere o riscrivere alcune sezioni sono collocate in questa sede.

A livello tipologico, il materiale contenuto nel verso delle carte conosce alcune peculiarità che caratterizzano i diversi romanzi. In *Menzogna e Sortilegio* sono frequenti le annotazioni di tipo autobiografico o le auto-esortazioni, talvolta corredate da date.[55] 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.[56] Quanto alla *Storia*, è caratteristica la mole poderosa di note di documentazione storica e bibliografica, legata 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.[57] 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. Nel caso della *Storia* rivela a colpo d'occhio l'attenzione riservata ad una precisa contestualizzazione storica, con l'inserimento di peculiari note di documentazione bibliografica: ciascun aspetto storico trova conferma nei volumi utilizzati dall'autrice per acquisire informazioni sul periodo

54. Ad es., in *Album* 1, c. 1*v*: riferendosi a Gunther, la Morante scrive: «N. B. Ricordare il senso di tutto l'episodio del Tedesco. 1) il ragazzo ha il presentimento inconscio, ma certo, della morte. Va dentro la donna come deve andare dentro la morte. 2) la Visitazione dell'angelo – cosí anche della morte».

55. Cfr. G. Palli Baroni, *Sulle tracce di 'Menzogna e Sortilegio'*, in *Le stanze di Elsa*, cit., pp. 37-47.

56. Cfr. in merito Bardini, *Elsa Morante. Italiana*, cit., e G. Zagra, *Il racconto di due prigionieri*, in *Le stanze di Elsa*, cit., pp. 23-36.

57. Tra i vari esempi, nel *Quaderno* VII leggiamo: «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!!» collegato con una freccia a: «N. B. In base alle verifiche, il *Fascio B.* è rimasto uguale al 1943» (c. 27*v*).

bellico. Un preciso riscontro si ha poi nei libri presenti nella biblioteca della scrittrice, rendendo possibile un confronto incrociato tra indicazioni nel verso del manoscritto, note di lettura nei testi di altri autori e resa del testo nella *Storia*.

6. La biblioteca di Elsa Morante

Un sostanzioso numero di testi appartenuti alla biblioteca personale di Elsa Morante e utilizzati per la stesura dei suoi romanzi è consultabile presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.[58] Le potenzialità di questi volumi, ricchi di note di lettura, appunti, glosse, è testimoniata dall'approfondimento del rapporto tra Elsa Morante e Simone Weil ad opera di Concetta D'Angeli.[59] Siriana Sgavicchia, inoltre, ha dimostrato come ai libri indicati dall'autrice nella bibliografia in coda al romanzo siano da aggiungere numerosi altri volumi, segnalati nelle carte manoscritte.[60]

Un esempio concreto delle modalità con cui la Morante si serviva delle sue fonti è costituito dall'*Agendina di guerra* di Leonetta Cecchi Pieraccini.[61] Il volume di proprietà della Morante è fittamente sottolineato e annotato: si tratta di un testo particolarmente utile nella stesura della *Storia* perché, dal momento che consiste in note appuntate proprio nel corso della guerra, fornisce un'immagine in presa diretta di come gli avvenimenti bellici venissero percepiti dalla popolazione nelle conseguenze effettive che avevano sulla vita quotidiana e senza le inevitabili astrazioni conseguenti alla narrazione storica *tout-court*. In particolare, la Morante utilizza il volume della Pieraccini in due modi: da una parte per le informazioni pratiche sulla situazione romana durante la guerra, dall'altra come spunto per alcuni episodi del romanzo. Sono oggetto di interesse della scrittrice le annotazioni relative ai prezzi degli alimenti e alla loro reperibilità, o le informazioni sull'oscuramento, gli allarmi notturni e la circolazione dei mezzi, come la descrizione di un macello clandestino che rassomiglia a quello in cui Ida riesce a barattare una porzione di carne per della farina. Tra i possibili esempi di raffronti puntuali (estendibili ai numerosi altri autori e testi utilizzati dalla scrittrice), nella *Storia* leggiamo: «una moltitudine di sbandati e di mendicanti cacciati dai loro paesi distrutti, bivaccava sui gradini delle chiese, o sotto i palazzi del papa; e nei grandi parchi pubblici pascolavano pecore e vacche denutrite, sfuggite alle bombe e alle razzie delle campagne» (*LS*,

58. Cfr. L. Desideri, *I libri di Elsa*, e la *Sezione VII* del catalogo in *Le stanze di Elsa*, cit., risp. alle pp. 77-85 e 138-48.

59. Cfr. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*, cit.

60. Sgavicchia, *Fonti storiche e filosofiche*, cit.

61. L.C. Pieraccini, *Agendina di guerra, 1939-1944*, Milano, Longanesi, 1964.

p. 324). Nel volume della Pieraccini troviamo sottolineata e segnata a margine la frase «molti sfollati, provenienti dalla provincia, mangiano e dormono sulle scalee delle chiese»[62] e, a distanza di qualche pagina, viene segnato a margine anche il seguente appunto: «nei giardini pubblici si incontrano ormai animali di cortile e bestie da stalla: dai pulcini alle pecore, dai tacchini alle vacche e agli asini».[63]

Come le note di lettura dei volumi possono trovare riscontro nel testo della Morante, cosí in direzione inversa molto spesso è l'autrice stessa a indicare la fonte diretta delle informazioni poi tradotte narrativamente nel romanzo, spesso con la precisa indicazione di pagina. A testimonianza del rigore adottato nello sforzo di verosimiglianza del narrato, e dell'intenzione di mostrare "La Storia" facendola agire, leggendola dall'interno e non – con lo sguardo della storiografia – spersonalizzandola. L'utilizzo dei testi di matrice filosofico-letteraria conferma invece l'attitudine della Morante a un rapporto spregiudicato con i propri autori e le proprie fonti, con una strategia particolarmente evidente in *Menzogna e sortilegio* e che porta i romanzi della scrittrice a una tale saturazione letteraria che, per quanto sia possibile stilare un repertorio di prestiti e rimandi, ciascun riferimento viene trasformato dal nuovo contesto di inserimento, perdendo la propria identità e acquisendo una nuova originalità a firma morantiana.

7. I paratesti

Un'ulteriore potenzialità del Fondo Morante è costituita dalla presenza, tra le carte, dei materiali utilizzati per le note d'autore, le quarte di copertina, le bandelle dei libri, ecc., che Elsa Morante scriveva di proprio pugno e che forniscono, dunque, l'interpretazione autoriale dell'opera.[64] Quando fu data alle stampe *La Storia*, come è noto, l'autrice pretese di essere pubblicata in edizione economica a un prezzo irrisorio, convincendo l'editore Einaudi a intraprendere un'operazione editoriale pionieristica e rischiosa, alla base di un clamoroso successo – e di altrettanto clamorose polemiche. La scelta dell'edizione economica comportò l'assenza di una prefazione per il romanzo, che nella quarta di copertina si limita all'indicazione:

A questo romanzo (pensato e scritto in tre anni, dal 1971 al 1974) Elsa Morante consegna la massima esperienza della sua vita "dentro la Storia" quasi a spiegamento totale di

62. Ivi, p. 311. L'appunto è riferito al 4 aprile 1944.

63. Ivi, p. 321 (riferito al 23 maggio 1944).

64. Per alcune annotazioni sui paratesti cfr. pure M. Zanardo, *«Un atto di accusa, e una preghiera». Un autocommento a 'La Storia'*, in *«Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia»*, cit., pp. 149-55.

tutte le sue precedenti esperienze narrative: da *L'isola di Arturo* a *Menzogna e sortilegio*. La Storia, che si svolge a Roma durante e dopo la seconda guerra mondiale, vorrebbe parlare in un linguaggio comune e accessibile a tutti.

Fu curato direttamente dall'autrice anche il testo di accompagnamento al lancio editoriale del romanzo, che avvenne dalle pagine del «Messaggero» il 16 giugno 1974, ma si limita a fornire scarne indicazioni sull'ambientazione, lasciando poi spazio all'anticipazione dell'episodio del bombardamento di San Lorenzo. Le carte manoscritte ci testimoniano le varie redazioni di queste auto-letture morantiane, che si caratterizzano per un progressivo lavoro di sintesi su un testo di base, invece, piú dettagliato.[65] Tali materiali sono stati successivamente prelevati dalle carte della *Storia* (alcuni appunti, ad esempio, erano stati depositati nei piatti anteriori di due dei quaderni, poi tagliati)[66] per essere riutilizzati in funzione della prefazione all'edizione americana del romanzo, per i membri della First Ed. Society, Pennsylvania, 1977.

Elsa Morante ci fornisce delle indicazioni tematiche e stilistiche utili per l'intelligenza del suo romanzo, consapevole dei fraintendimenti in cui sarebbe incorsa, e sottolineando il voluto esercizio di semplificazione stilistica.[67] Condensa la nascita e il senso dell'opera riportando un aneddoto Zen (*Paratesti*, c. 56*r*):

> 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 capí la vera realtà: ossia che è giusto vedere le montagne come montagne e le acque come acque.

Negli auto-commenti della Morante gli elementi tematici maggiormente messi in rilievo sono: innanzitutto l'idea di un libro «che non credevo di poter scrivere piú» (*Paratesti*, c. 1*v*) e cioè un romanzo a lungo meditato, dettato da un'urgenza comunicativa imprescindibile che ha necessitato di una lunga sedimentazione e rielaborazione prima di poter essere espressa artisticamente. In secondo luogo, il realismo del romanzo, attribuendo al termine la connotazione che la stessa Morante vi dà nell'articolo su Saba («il *realismo*, che è la sostan-

65. La trascrizione di una delle prime redazioni si ha in Cives, *Elsa Morante "senza i conforti della religione"*, cit., p. 59.

66. In merito, cfr. anche Zagra, *La genesi della 'Storia'*, cit., pp. 142-44.

67. Dove dichiara che «il presente romanzo è scritto in uno stile che alcuni letterati 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 piú alto e il migliore del quale io sono capace» (*Paratesti*, c. 57*r*), mostrando la consapevolezza che «questo libro potrà essere inteso da tutti, fuorché dai letterati» (ivi, c. 2*r*), come le aspre polemiche che hanno accompagnato l'uscita del romanzo hanno ampiamente dimostrato.

za necessaria d'ogni romanzo, anche del piú favoloso»)[68] e ribadita in risposta all'indagine di «Nuovi Argomenti» sul romanzo: «un vero romanzo, dunque, è sempre realista, anche il piú favoloso!».[69] In tal senso, si tratta di una vicenda sempre attuale in quanto *esemplare*, assumendo il vissuto di Ida e Useppe nelle spire della Storia come campione di un assoluto esistenziale. Infine, si segnala l'allegria del romanzo, che in questa occasione si lega al concetto di letteratura come elemento vitale che si oppone al *drago dell'irrealtà*,[70] ma che verrà poi connotandosi in senso anche estetico-stilistico. Rivendicando, in ultima istanza, l'ironia chapliniana che percorre il suo romanzo, ricordandoci che «un libro scritto è sempre un segnale allegro, e non importa se la sua storia risulta, inevitabilmente, triste. È il secolo che è tale» (*Paratesti*, c. 1*v*).

MONICA ZANARDO

★

APPENDICE

LE POESIE DI DAVIDE SEGRE ADOLESCENTE

(V. E. 1618/5 A, cc. 183*r*-192*r*)[71]

I due componimenti sono conservati alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma in un faldone miscellaneo di fogli sciolti (V. E. 1618/5 A), rispettivamente alle cc. 183*r*-188*r* e 189*r*-192*r*.

Le poesie sono scritte con pennarello blu solo sul recto di fogli sciolti formato A4, con numerazione autografa 1-6 e 1-4. La numerazione dei versi è moderna; le prime righe di c. 183*r* sono in prosa nell'originale.

Si presenta qui l'ultima lezione del testo, copia in pulito di frammenti 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. 154*r*-161*r*, 162*r*-165*r* e 171*r*-173*r*.

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. Le incongruenze nella punteggiatura e nelle maiuscole sono man-

68. E. MORANTE, *Il poeta di tutta una vita*, articolo scritto per il *Notiziario Einaudi* (aprile 1957) e riproposto per il settimanale «Il Punto» (31 agosto 1957); ora in EAD., *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1987, p. 38.

69. E. MORANTE, *Sul Romanzo*, in «Nuovi Argomenti», n. 38-39, maggio-agosto 1959, ora in EAD., *Pro o contro la bomba atomica*, cit., p. 50.

70. Cfr. E. MORANTE, *Pro o contro la bomba atomica*, ivi, pp. 95-117.

71. Ringrazio Daniele Morante e il Maestro Carlo Cecchi per avermi gentilmente autorizzata alla pubblicazione di queste carte dei manoscritti morantiani. Ringrazio inoltre la Professoressa Paola Italia per la disponibilità e i consigli filologici.

tenute, il sottolineato è reso con il *corsivo*. Le varianti alternative (cc. 183*r*, 187*r* e 192*r*) sono riportate al piede precedute dall'indicazione del numero del verso.

Non vengono presentati a testo termini o interi versi racchiusi tra parentesi quadre dal momento che esse, nella prassi morantiana, indicano intenzione di cassatura (cfr. Bardini, *Elsa Morante*, cit., p. 8), 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. 187*r*, v. 85: Un prato di] *sps a* [Ci saranno prati,]

– c. 187*r*, v. 89: colore] *segue* [, mare,]

– c. 187*r*, dopo v. 105: [Dio, questo mistero lo spiega solo nella morte?];

– c. 189*r*, 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. 189*r*, v. 4: dimora] *segue* [spaziale] [né temporale] | [anche se a volte ecc.]

– c. 189*r*, v. 7: primo] *segue sps.* [vero]

– c. 192*r*, v. 84: misteriosi] *segue* [le poesie]

– c. 192*r*, 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, senza giungere tuttavia a un testo stabile, 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, sempre 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».

[c. 183*r*]

1

1 Primavera

Primavera: gli alberi rimettono le loro foglioline fresche, la minima popolazione erborea e fluviale rinasce con tutte le sue perfezioni: le elitre le ali gli occhi impercettibili

Ci abitano fra l'erba fluviale
creature minime ma perfette nella loro misura:
cetonie, cavallette, insetti alati
Nella stagione di Primavera le ragioni di Dio
anche se non si spiegano (forse anzi per questo) 5

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: 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 piú diversi
Io scorrazzo per le vie del quartiere
come un trovatore in incognito 25
in una corte di principi travestiti.

[c. 184*r*]

2

11 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 indú 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)

10 autore] creatore

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

[c. 185*r*]

3

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 piú 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 spieghi mai,

[c. 186*r*]

4

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 piú 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 piú oro dell'oro!

[c. 187*r*]

5

v (Primavera) Il Paradiso

La fantasia manca, per immaginare il Paradiso.
Un prato di fiori? No, perché i fiori muoiono 85
e là è finita la morte.
Forse, fiori immortali?
No, perché tutto quello che adesso ci piace
– come odore, colore canzoni –
là non vale piú niente. 90
Là c'è un altro valore.
Il corpo non serve piú
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

[c. 188*r*]

6

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

89 canzoni] musica

gli sia straniera 110
indegna della sua diversa, difficile ragione.
E invece diventa chiaro
che i morti, tutti, senza distinzione
vanno in Paradiso.

[c. 189r]

1

Dio

Il suo nome è Dio? Non sappiamo attribuirgli altro nome
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 terresti. 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 –

[c. 190r]

2

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 piú 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 cosí nemmeno gli atei non possono figurare colpevoli davanti a lui
(cosí davanti a noi, i belli, anche se ignorano
o negano, la propria bellezza
non per questo ci si fanno brutti 45
anzi, piú graziosi)

[c. 191*r*]

3

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 reprobi.
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 piú difficile
per confidare, alla fine, la loro parola piú 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.

[c. 192*r*]

4

IV Dio (la poesia)

Cosí 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 e me
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

83 lui e me] Dio e noi

M. Z.

★

L'articolo presenta i materiali manoscritti e dattiloscritti relativi a *La Storia* (1974) di Elsa Morante ricostruendo in primo luogo i legami di filiazione che legano il romanzo del '74 a *Senza i conforti della religione*; in secondo luogo studiando il personaggio di Davide Segre (in particolare il discorso che tiene all'osteria e la sua parentesi operaia); successivamente analizza le varianti che interessano il titolo del romanzo e le cronistorie che aprono i vari capitoli. In appendice si trascrivono due componimenti inediti, attribuiti a Davide Segre adolescente, che l'autrice intendeva porre in coda al romanzo, ma che sono stati espunti.

By offering both manuscript and typescript material related to Elsa Morante's La Storia *(1974), this paper firstly reconstructs the bonds of dependence of such novel from* Senza i conforti della religione*; then, it studies the character of Davide Segre (and in particular his speech at the tavern and his period as worker); afterwards, it analyses the variations of the title of the novel and the short chronicles opening the chapters. The Appendix offers a transcription of two unpublished poems ascribed to Davide Segre as an adolescent, which the author originally wanted to put at the end of the novel, but which she finally dismissed.*