



HAL
open science

Le poesie di Davide Segre: un'appendice inedita a La Storia

Monica Zanardo

► **To cite this version:**

Monica Zanardo. Le poesie di Davide Segre: un'appendice inedita a La Storia. Cuadernos de filología italiana, 2013, 20, pp.49-71. 10.5209/rev_CFIT.2013.v20.44174 . hal-01314501

HAL Id: hal-01314501

<https://hal.science/hal-01314501>

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.

Le poesie di Davide Segre: un'appendice inedita a *La Storia*

Monica ZANARDO
Università *La Sapienza* Roma¹
monicazanardo@gmail.com

Recibido: 01/04/2013

Acceptedo: 20/06/2013

RIASSUNTO

Tra i manoscritti della *Storia* sono conservate alcune carte che rivelano il progetto di pubblicare un'Appendice al romanzo: due poesie scritte da Davide Segre adolescente. Tali poesie (*Primavera* e *Dio*) riguardano il concetto di poesia e la funzione del poeta, oltre all'idea dell'arte come mezzo di dialogo con Dio. Analizzando questa Appendice inedita, è possibile approfondire il personaggio di Davide Segre e la sua relazione con Useppe. Le poesie permettono inoltre di evidenziare le contraddizioni di Davide Segre e della sua concezione di Dio, della religione e della poesia. Infine, un approccio filologico al manoscritto del romanzo nel suo complesso permette di avanzare alcune ipotesi sull'espunzione del *quaderno* di Davide.

Parole chiave: Elsa Morante, *La Storia*, Davide Segre, poesie, inedito.

Davide Segre's Poems: an Unpublished Appendix to *La Storia*

ABSTRACT

The manuscripts of *History* contain a few letters that reveal the proposal to publish an Appendix to the novel: two poems written by Davide Segre as a teenager. These poems (*Spring* and *God*) reflect on the idea of Poetry and the role of the Poet, together with the perception of art as a way to speak to God. Analyzing this unpublished Appendix, it is possible to focus on the character of Davide Segre and the relationship between Useppe and him. The poems also allow to underline the contradictions of Davide Segre and his idea of God, Religion and Poetry. It is, finally, a philological approach to the whole manuscript of the novel that suggest the reasons for not publishing Davide's notebook.

Keywords: Elsa Morante, *History*, Davide Segre, Poems, Unpublished.

SOMMARIO: 1. Davide e il Poeta 2. *Primavera* 3. *Dio* 4. L'espunzione del quaderno.

¹ Dipartimento di Scienze Documentarie, Linguistico-filologiche e Geografiche, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Piazzale Aldo Moro 5, I-00185, Roma (Rm), Italia.

1. DAVIDE E IL POETA

Tra i protagonisti della *Storia*² uno dei più complessi e discussi è indubbiamente Davide Segre, unico personaggio borghese e colto in un romanzo dedicato all'*analfabeto* e che elegge a suoi protagonisti i semplici e gli umili³. Figlio di una ricca famiglia di ebrei del nord Italia, matura sin da piccolo, in seno al nucleo domestico, una profonda avversità nei confronti della borghesia e sviluppa la propria fede anarchica, pacifista e antiborghese. Nell'ambito della propria attività di propagandismo anarchico, riesce anche a farsi assumere in una fabbrica come operaio, ma l'esperienza si rivelerà fallimentare. Nella sua prima apparizione nel romanzo il giovane, catturato come prigioniero politico e fortunatamente fuggito alla deportazione, si presenta sotto falso nome nello stanzone di Pietralata dove hanno trovato ricovero Ida e Usepe, scampati alla distruzione della loro casa nel bombardamento di San Lorenzo. Nella sacca del sedicente Carlo Vivaldi Carolina trova, oltre a pochi altri oggetti, «tre libri, uno di poesie spagnole, un altro dal difficile titolo filosofico, e il terzo intitolato *I simboli paleocristiani nelle catacombe*» (Morante 1974: 198)⁴.

I libri, oltre ad essere indicativi del livello culturale di Carlo-Davide, rispecchiano anche i suoi interessi specifici: la poesia, la filosofia e la religione. Significativamente le poesie sono spagnole, probabilmente afferenti all'anarchismo, mentre la reticenza sul titolo del testo filosofico non è legata semplicemente alla focalizzazione attraverso lo sguardo dell'incolta Carolina, ma, nel limitarsi a specificare che si tratta di un «difficile titolo», esplicita la distanza intellettuale di Davide dal resto dei personaggi del romanzo, elemento tematizzato con insistenza nella scena del discorso all'osteria.

Davide confesserà – per poi ritrattare il tutto con rabbia – che uno dei suoi sogni sarebbe quello di scrivere un libro perché «con la scrittura di un libro [...] si può trasformare la vita di tutta quanta l'umanità» (Morante 1974: 410). Tale fede nella

² Il presente contributo fa riferimento ai materiali manoscritti e dattiloscritti che costituiscono l'Archivio di Elsa Morante, generosamente donati dagli eredi Carlo Cecchi e Daniele Morante alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, e conservati nel Fondo Vittorio Emanuele (V.E.) e nel fondo A.R.C. Per informazioni sui manoscritti di Elsa Morante rimando a Zagra-Buttò (2006) e a Zagra (2012^a). Ringrazio, oltre agli eredi per il prezioso dono, anche Giuliana Zagra e Leonardo Lattarulo per la disponibilità e la pazienza con cui hanno seguito la conservazione, catalogazione e diffusione dei materiali. Il mio scritto ritaglia un aspetto della Tesi di Dottorato di Ricerca che sto compilando su *I manoscritti per la stesura di "La Storia" di Elsa Morante* (Università La Sapienza di Roma).

³ Sulle contraddizioni del personaggio, tra i vari contributi critici, cfr. almeno Rosa (1995: 259-265) e Pasolini (1974^a).

⁴ Mi servo dell'edizione originale del 1974, anziché della riproduzione del testo nei Meridiani dal momento che le notazioni archivistiche di raffronto sui manoscritti nel catalogo del fondo Vittorio Emanuele si servono del volume Einaudi.

parola e nelle sue possibilità di intervento sulla realtà è non soltanto un portato dell'anarchia, ma anche una proiezione dell'ideale autoriale ed è, metaletterariamente, una dichiarazione d'intenti della *Storia* in particolare. Il passo sopracitato condensa un passaggio più esteso, poi espunto dai quaderni manoscritti⁵, che ci 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:

E finiti i soldi, si sarebbe messo a fare l'operaio, il manovale: un qualsiasi lavoro fisico, che escludesse il pensiero. Della poesia, della filosofia e della politica, che sempre erano state il suo sogno, non voleva interessarsene più. Gli uomini, da quando esistono, hanno sempre avuto in mezzo 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 più 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 più materiale, il più faticoso e logorante: così 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... (V.E. 1618/1.XI, cc. 11r-12r)⁶

Che Davide, da adolescente, fosse stato autore di componimenti poetici ci viene rivelato anche in due ulteriori momenti del testo: durante la tenzone poetica con Usepp⁷ e nel corso del discorso che tiene, ubriaco, all'osteria di Testaccio, quando ci viene presentato in un moto di pudore a rendere in prosa alcuni versi giovanili su *La coscienza totale*.

Tra i vari personaggi che popolano le pagine della *Storia* vi sarebbero, dunque, ben due poeti: il piccolo Usepp e Davide Segre. La consultazione delle carte manoscritte afferenti alla *Storia* porta ad affermare che la produzione poetica di Davide dovesse avere un ruolo ancora maggiore per l'Autrice, per quanto poi sia stata presa la decisione di ridimensionare questo aspetto del personaggio. Un primitivo progetto narrativo prevedeva l'inclusione di un'Appendice che avrebbe

⁵ Le carte manoscritte della *Storia*, conservate presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, sono collocate nel fondo Vittorio Emanuele (V.E. 1618) e nel fondo A.R.C., che comprende anche gli autografi di *Senza i conforti della religione*. Per una panoramica sul *corpus* manoscritto della *Storia* rimando a Zanardo (2013).

⁶ Nella citazione degli autografi morantiani non riproduco l'intero processo variantistico, trascrivendo, salvo indicazione contraria, l'ultima lezione ricostruibile del testo. Eventuali sottolineature sono da intendersi d'autore.

⁷ ««Pure io, prima», disse, sorridendo con la fronte mezzo nascosta dal braccio, «anni fa, scrivevo le poesie: tutte poesie di politica, oppure d'amore».» (Morante 1974: 524).

dovuto riportare i componimenti poetici di Davide Segre. Nell'ultimo quaderno recante la stesura manoscritta della *Storia* abbiamo, infatti, una scaletta del seguito del romanzo che si conclude con l'indicazione: «Appendice (sottolineato nell'originale) | Dal quaderno di poesie di Davide Segre» (V.E. 1618/1.XVI, c. 46v). Tale quaderno di poesie non è rimasto semplicemente un proposito, ma il progetto aveva raggiunto una certa concretezza, dal momento che in un faldone adibito alla conservazione degli scarti manoscritti è presente un fascicoletto di carte che recano la trascrizione in pulito di due lunghe poesie di Davide (V.E. 1618/5.A, cc. 182r-198v)⁸. In coda all'ultima poesia, con altra penna, Elsa Morante verga l'appunto «..... | N.B. (con questi puntini ha temine il manoscritto di Davide» (V.E. 1618/5.A, c. 192r).

Nel corso del romanzo si fa esplicito riferimento a questo quaderno di poesie giovanili, e precisamente nella scena dell'ordalia, dove leggiamo: «nella valigia c'è pure un quadernetto con alcune sue poesie relativamente recenti, recuperate nella sua casa di Mantova» (Morante 1974: 613)⁹. Nel Quaderno che reca la prima stesura manoscritta di questo passaggio, Elsa Morante aggiunge, tra parentesi «v. Appendice in fondo al volume» (V.E. 1618/1.XV, c.70r) e, in fase di revisione, con un asterisco si ripromette di precisare meglio l'argomento del quadernetto: «Precisare qui che sul frontespizio c'è scritto: Poesie di Davide Segre (sottolineato nell'originale) e poi specificare età [anni 16 15¹⁰]? 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.]» (V.E. 1618/1.XV, c. 69v).

Il manoscritto di Davide Segre è importante per numerosi aspetti. In primo luogo è opportuno valutare il rapporto dialettico tra le diverse declinazioni del ruolo del Poeta (nella specifica contrapposizione tra Usepe e Davide), inserendo tali riflessioni nel più ampio tema della Poesia per Elsa Morante, in particolare alla luce del saggio *Pro o contro la bomba atomica*. In secondo luogo, le tematiche oggetto dei componimenti di Davide forniscono un'immagine di rimando sul personaggio non priva di rilevanza critico-interpretativa. Infine, la decisione di escludere dal romanzo il quaderno di poesie di Davide Segre rispecchia un diverso progetto comunicativo, conseguente a modifiche strutturali segnalate dall'*iter* filologico del testo, in cui tale significativa espunzione si rivela sistemica.

⁸ Non produrrò, in questa sede, una trascrizione completa di tali carte, pubblicate in Zanardo (2013). Nel corso del presente scritto ne sintetizzerò tuttavia il contenuto, e fornirò la trascrizione di alcuni versi, concentrandomi – più che sul testo delle poesie stesse – sul loro rispecchiamento in altre zone del romanzo e sulle possibili motivazioni di un'espunzione tanto macroscopica. Il Quaderno di poesie di Davide Segre viene assunto, cioè, a pretesto per una più ampia riflessione sulla Poesia nella *Storia* e sul ruolo del Poeta.

⁹ Indicazione non indifferente, dal momento che un altro quaderno viene citato in un luogo precedente del romanzo, ovvero a Pietralata, quando Davide «trascorreva una parte del tempo a scrivere, su un nuovo quaderno che s'era comperato e che si portava sempre appresso» (Morante 1974: 207).

¹⁰ «15» è variante alternativa soprascritta.

Le poesie di questa appendice inedita, in particolare, istituiscono un legame diretto con *Senza i conforti della religione*, romanzo a lungo annunciato da Elsa Morante dalla fine degli anni Cinquanta, e mai portato a compimento. Gli scavi filologici hanno portato a individuare nel progetto narrativo abbandonato un vero e proprio *Ur-text* della *Storia*, ma anche in parte del *Mondo salvato dai ragazzini* e di *Aracoeli* (Cives 2006, Zagra 2012^b). Per quanto riguarda *La Storia*, sono mutuati da *Senza i conforti della religione* alcuni episodi (quali il bombardamento di San Lorenzo), l'ambientazione (Roma) e il rapporto tra due fratelli, l'uno più introverso, l'altro estroverso e intraprendente, ma destinato a morire. Ma soprattutto i personaggi principali del romanzo incompiuto tornano nella *Storia*, riconfigurando alcuni loro tratti caratteriali in funzione del nuovo progetto comunicativo: ritroviamo Blitz (originariamente Fritz) e la pastora Bella, come pure Ida, Scimò, Nino (dapprima chiamato Alfio) e Giuseppe (Useppe). La vera e propria novità della *Storia* è costituita proprio dal personaggio di Davide Segre. Le poesie che avrebbero dovuto comparire in coda al romanzo sono presenti, in forma narrativa e non versificata, in *Senza i conforti della religione*, dove sono attribuite, però, all'adolescente Giuseppe. Cercheremo di spiegare in quale modo Davide Segre sia la proiezione di uno degli aspetti caratteriali del Giuseppe di *Senza i conforti*.

2. PRIMAVERA

Le due poesie del manoscritto inedito di Davide sono intitolate rispettivamente *Primavera (il Paradiso)*¹¹ e *Dio (La poesia)*, e sono entrambe filosoficamente molto dense, in linea con i componimenti recitati a Useppe e Bella nel terraneo. Il riferimento a tematiche religiose richiede una premessa: nell'orizzonte di senso morantiano, e nella lettura del mondo proposta dai suoi romanzi, il riferimento a Dio e al divino non va inteso nell'ottica delle religioni rivelate, né in chiave unilateralmente filosofica o mistica. Si tratta di un insieme di suggestioni filosofiche e teologiche che l'Autrice ricombina in un personale sincretismo, che si sovrappone al fervente cattolicesimo giovanile, e che testimoniano una costante ricerca del sacro che percorre la sua intera produzione letteraria. *La Storia* in particolare, con l'esplicito riferimento al periodo bellico, si inserisce nell'ambito di un rinnovato interesse per temi religiosi posto in modo drammatico dalle vicende della Seconda Guerra Mondiale, configurando svariate risposte nell'ambito della teodicea di fronte all'abominio dello sterminio degli ebrei. Nella *Storia* il rapporto con il divino si realizza in particolare nel personaggio di Useppe¹² e nelle parole di

¹¹ Nel suo terraneo, Davide reciterà a Useppe parte di una sua poesia, intitolata *Primavera*, (Morante 1974: 525) ma non vi sono tangenze tra i versi recitati a Useppe (di tema amoroso) e quelli del componimento pensato per l'Appendice del romanzo.

¹² Nella figura di Useppe, nel suo essere ibrido (*bastarduccio* figlio di un carnefice e di una vittima, non battezzato né circonciso, assimilato a un Budda) e non riconducibile in

Davide, non senza apparenti contraddizioni¹³. Ma i concetti di “Dio”, “religione” e “sacro” rimandano alla raffigurazione e ricerca di un *quid* numinoso non riconducibile né a forme istituzionalizzate di sacralità, né tantomeno a un ateismo intellettualistico e razionale, quanto piuttosto a una religiosità laica spesso identificata nell'arte. Come dichiarato nell'intervista ad Andrea Barbato:

Mi sembra uno dei problemi più importanti d'oggi [...] il difetto di senso religioso. Senza religione non si può vivere. Una religione qualsiasi, non quella dei preti o dei democristiani che hanno proibito i miei libri con quattro crocette. [...] Parlo di quella religione che è l'altruismo, il lavorare anche per gli altri. L'arte, per esempio, nasce da questo desiderio di spendersi, è una forma di religione. (Barbato 1962: 11)

La questione religiosa in Elsa Morante, il suo rapporto con il sacro, costituisce un argomento complesso e spinoso, e non riconducibile a una posizione lineare. Proprio il personaggio di Davide Segre che, come è stato osservato, costituisce per molti versi una proiezione autobiografica dell'autrice, può costituire un punto di accesso al complicato rapporto di Elsa Morante con il sacro, e il punto di congiunzione tra idee anarchiche e terminologia cristiana. Il legame si costituisce nella *Storia* attraverso l'aria di famiglia che accomuna il romanzo di Elsa Morante a *I Fratelli Karamazov* e a *L'Idiota* di Dostoevskij¹⁴. Nel romanzo morantiano pare rivivere, complicandosi di motivi filosofici e politici ulteriori, il cristianesimo del romanziere russo, in bilico tra l'*idiotismo* di Ueseppe e l'antinomia Ivan/Aljosja rispecchiata dalla coppia Ueseppe/Davide e Ueseppe/Nino, e dalla scissione interiore allo stesso Davide.

Nella prima poesia, *Primavera*, la constatazione del rinnovarsi del mondo con la stagione primaverile suggerisce all'io poetante il senso della presenza divina («Tutte le cose che rinascono intorno a me / come opere appena lavorate / sembrano ancora quasi umide / della mano ispirata del loro creatore: / e costui senza dubbio è Dio» (V.E. 1618/5.A, c. 183r). La percezione della presenza divina nella natura che rinasce fornisce allo sguardo del poeta una nuova prospettiva, in base alla quale i canoni estetici perdono il loro valore, soppiantati da una percezione *etica* della bellezza. Elsa Morante torna su uno dei concetti cardine del *Mondo salvato dai ragazzini*, laddove afferma che gli F.P. «pure quando siano volgarmente intesi brutti, / in REALTÀ sono belli; ma la REALTÀ / è di rado visibile alla gente...» (Morante 1968: 119). I paradigmi estetici (legati cioè alla forma esteriore) sono

modo univoco ad alcuna categoria, trova rappresentazione poetica la forma *spuria* e non sistematica dell'approccio di Elsa Morante all'ideologia politica e alla religione.

¹³ Molto polemico Pier Paolo Pasolini, che parla di un *pastiche* ideologico privo di fondamenti: «La filosofia è quella di Spinoza, quella del Vangelo letto da San Paolo e quella della grande cultura induistica; la politica è quella ideologizzata dagli anarchici. Tale sincretismo non coincide però con nessuna ideologia storica» (Pasolini 1974^b: 76).

¹⁴ Per *I Fratelli Karamazov*, cfr. von der Fehr (1999: 78 e segg.); per *L'Idiota* rimando a Camon (1993) e Zanardo (2012).

soppiantati da uno sguardo *morale* rivolto non alla forma superficiale di un essere, bensì alla sostanza del mondo.

Tale percezione, data epifanicamente a Davide con la nuova stagione, costituisce invece un terreno comune tra Ueseppe e Bella¹⁵: la pastora, infatti, si dilunga in una celebrazione delle *infinite* bellezze (e, in quanto infinite, *incomparabili*) di Nino, Davide e Ida. Terminato il colloquio con Bella:

Ueseppe rise soddisfatto, perché invero su questo argomento delle bellezze l'accordo fra la pastora e lui era completo. Giganti o nani, straccioni o pa'ni, decrepitudine o gioventù, per lui non faceva differenza. E né gli storti, né i gobbi, né i panzoni, né le scòrfane, per lui non erano meno carini di Settebellezze, solo che fossero tutti amici pari e sorrisessero. (Morante 1974: 557)

Analogamente, nelle poesie dell'adolescente Davide v'è la constatazione che: «inaspettatamente anche gli oggetti e le persone / che per solito mi offendevano con la loro bruttezza / sembrano confidarmi / questa loro graziosa dignità essenziale». Il sentimento della presenza divina nella natura è alla base di una trasfigurazione della percezione che gli svela la Realtà (attribuendo al termine la sfumatura di significato prettamente morantiana)¹⁶, in cui miti e leggende rivivono negli umili incontri di ragazzini, cani randagi, osti e prostitute:

[...] è l'insopprimibile vocazione della Morante ad abolire la distanza che normalmente separa la dimensione del sublime (e del sacro) dalla sfera infima, terrena, patria comune degli animali e degli uomini [...] che la spinge a conferire all'animale e al brutto tratti spiccatamente angelici, o a cogliere nella persona umana – come in certe similitudini visionarie del *Cantico dei Cantici* – i segni di una sconcertante affinità con l'animale. (Bisagno 2003: 51)

Si ha, in un certo senso, la messa in scena della funzione poetica intesa da Elsa Morante, dove la Realtà indagata dal poeta è, sebbene in forma di favole o metafore, miti o leggende, la Verità ontologica del mondo, e l'arte diviene una forma di religione (scevra, tuttavia, da tentazioni estetizzanti). In un singolare ribaltamento di prospettive, il poeta non costruisce un'immagine alternativa partendo dal dato concreto bensì, al contrario, la percezione ottica e visiva del

¹⁵ Non è casuale l'accordo assoluto tra Bella e Ueseppe sul tema della bellezza e sulla percezione della numinosità del reale. Per una lettura di infanzia, animalità e poesia come una via di accesso al Sacro (inteso in senso filosofico e creaturale), cfr. Martínez Garrido (2003).

¹⁶ Cfr. Morante (1987^a). Ma anche la dichiarazione rilasciata a Elio Filippo Accrocca: «Naturalmente, bisogna intendersi sul significato della parola *realtà*, che va compreso in tutta la sua pienezza e la sua ricchezza. Certuni, ingannati dalla loro vista corta, che mostra loro soltanto la grezza e sommaria apparenza delle cose, pretendono di ridurre a questa la *realtà*» (Accrocca 1957: 1).

mondo è una falsificazione, che il Poeta può scrostare per sondarne l'intima essenza, dando alla poesia una valenza conoscitiva¹⁷.

Nella *Storia* ne abbiamo rappresentazione in uno dei sogni di Useppe, a seguito di un attacco epilettico nella "tenda d'alberi". Nel sogno un paesaggio tetto, massacrato da una bufera, si rispecchia in un lago, ma mentre gli alberi sono sferzati dal vento, spogli e scuri, la loro immagine riflessa nell'acqua li mostra frondosi e sereni, a formare un giardino sospeso. Nella dimensione onirica viene tematizzata l'inversione tra realtà e apparenza, dal momento che «né si dava alcun dubbio che il lago era vero e autentico; mentre il panorama soprastante era un trucco, qualcosa come le ombre cinesi su un telone. Ciò nel sogno era ovvio, anzi, nell'insieme, buffo» (Morante 1974: 553). La capacità di Useppe di cogliere l'aspetto numinoso del reale, la sua innata «felicità di... di... di tutto» (Morante 1974: 520) appartiene all'allegria spontanea e naturale di chi, a pochi mesi «arrivò a riconoscere una *ttella* in uno sputo» (Morante 1974: 120), dove il termine utilizzato segnala, nel punto di vista del narratore, la correttezza dello sguardo del piccolo (che non *scambia* uno sputo per una stella, ma *ricosce* la stella).

La poesia di Davide prosegue precisando il ruolo del Poeta, che si risolve in un concetto conoscitivo e mistico della poesia, la quale diviene uno strumento di indagine del reale e segna un percorso di avvicinamento al divino: «Se la religione non è più conforto, come il titolo del libro mai finito sembra annunciare, *Senza i conforti della religione*, può la poesia consolare senza peraltro divenire una nuova religione?» (Setti 2003: 185). L'io poetante afferma che: «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» (V.E. 1618/5.A, c. 185). In tale direzione trova giustificazione il riconoscimento del tema divino come oggetto delle micro-poesie di Useppe: «le tue poesie parlano tutte di DIO!» (Morante 1974: 523). La spiegazione di tale lettura trova una versione in prosa nell'esegesi dei componimenti poetici prodotti da Useppe, e una variante in versi nella poesia *Primavera*. Oltre a riconoscere il tema delle poesie di Useppe, Davide individua in lui il Poeta. Nel suo componimento giovanile, infatti, affermava che:

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.
Per tale motivo ai poeti piace
di scoprire la somiglianza fra le cose più diverse
inventando nelle poesie tanti paragoni fantastici:
come se la loro speranza fosse di risalire, attraverso le figure disuguali,
all'ultimo vero stemma misterioso!

¹⁷ Difficile non leggere in questo approccio un riferimento al pensiero di Platone, riattivato forse in Elsa Morante dalle letture weiliane. La Bellezza viene a configurarsi non come mero dato estetico, ma come riflesso divino.

Davide torna su tali riflessioni, sintetizzabili nello spinoziano *Deus sive natura*, nel discorso all'osteria, quando afferma che «l'esistenza è una, la stessa, in tutte le cose viventi» (Morante 1974: 571). Si tratta di un concetto che Davide tematizza nel suo componimento, ma che trova un'effettiva resa poetica nei *come* che costituiscono intuitivamente l'approccio di Usepe alla realtà:

“Tutte le tue poesie”, disse pensieroso, ragionando, “sono centrate su un COME... E questi COME, uniti in un coro, vogliono dire: DIO! L'unico Dio reale si riconosce attraverso le somiglianze di tutte le cose. Dovunque si guardi, si scopre un'unica impronta comune. E così, di somiglianza in somiglianza, lungo la scalinata si risale a uno solo. Per una mente religiosa, l'universo rappresenta un processo dove, di testimonianza in testimonianza, tutte concordi, si arriva al punto della verità... E i testimoni più certi, si capisce, non sono i chierici, ma gli atei. Né con le istituzioni, né con la metafisica, non si testimonia. *Dio, ossia la natura...* Per una mente religiosa”, concluse, con gravità, “non c'è oggetto, foss'anche un verme o una paglia, che non renda l'identica testimonianza di DIO!”. (Morante 1974: 523-524)

Tale tema, già biblico e centrale nel francescanesimo, costituisce uno degli aspetti centrali per la lettura del personaggio di Usepe. L'interesse di Elsa Morante per l'individuazione della numinosità, della traccia divina, anche nelle realtà più umili trova rispecchiamento nella filosofia di Spinoza, il riferimento al quale è esplicito nel passaggio sopracitato. Il dialogo tra Elsa Morante e Spinoza è dichiarato dalla presenza del filosofo nella croce degli F.P. (Morante 1968: 122)¹⁸. Giorgio Agamben ci segnala che nell'esemplare dell'*Etica* che fu di Elsa Morante l'Autrice segna a margine un corollario della prop. xxv, che recita: «le cose particolari non sono altro che affezioni degli attributi di Dio» (Agamben 1993: 138). Il *tesoro nascosto* è così la luce – o memoria – divina celata anche negli esseri più umili¹⁹. Il concetto è centrale nella riflessione di Simone Weil. Concetta D'Angeli, che ha studiato l'intenso dialogo tra le posizioni della pensatrice francese

¹⁸ «Severa e poeticamente dirompente l'ontologia di E. M. è tutta qua: l'uomo è (spinozianamente, questo va detto) unità sostanziale di corpo, memoria e coscienza» (Bardini 1999: 632).

¹⁹ Il concetto viene filtrato, in Elsa Morante, anche da analoghe riflessioni di Simone Weil: relativamente alla «incarnazione di Cristo nei corpora vilia [...] i luoghi weiliani [...] sono innumerevoli» (D'Angeli 2003: 88). La dialettica con Simone Weil si riflette non solo nei pensieri e nella biografia di Davide Segre (la parentesi operaia), ma anche in Usepe: «la vistosa introduzione del tema dell'ebraismo nella scrittura morantiana mi pare mediato dalla Weil [...] per quanto riguarda l'attitudine psichica e emozionale che la Weil ha assunto verso la tragedia del suo popolo durante la Seconda guerra mondiale: quel suo ostinato porsi in condizione di capro espiatorio per colpe che non le appartenevano, ma che ha voluto prendere su di sé. Intorno al tema della colpa e dell'innocenza nasce la caratterizzazione del “caprettino” Usepe nella *Storia* e, più in generale, tutta la problematica dalla quale il romanzo è informato» (D'Angeli 2003: 83).

e le riflessioni morantiane, riporta un passo dei *Cahiers* che recita:

La divinità ha posto sulla natura il sigillo della similitudine. Sigillo che permette a Elettra di riconoscere Oreste. Le storie in cui il riconoscimento avviene mediante dei segni sono nel folklore degradazioni di miti che sono immagini del riconoscimento di Dio attraverso l'uomo (*Quaderni*, III, p.47). (D'Angeli 2003: 96)

Oltre a fornire una ulteriore chiave di lettura per l'esegesi di Davide alle poesie di Usepe, affiancandosi a Spinoza nel ripensamento di temi biblici, il passo dei *Cahiers* trova riformulazione nella poesia *Ombre lumineuse*²⁰ che Davide recita a Usepe, e che rivela essere recentissima:

“E come riconoscerlo?” ho domandato.

E m'hanno risposto: “Il suo segno

è l'OMBRA LUMINOSA.

Si può ancora incontrare chi porta questo segno
che raggia dal suo corpo ma insieme lo reclude

e perciò si dice LUMINOSA

ma anche OMBRA.

[...]

C'è chi lo aspetta chi lo precede chi lo rifiuta

qualcuno crede di scorgerlo sul punto di morire.

È certo è per quel segno che sul fiume Giordano

fra tutta una folla anonima confusa

a uno il Battista ha detto: ‘Sei tu

che devi battezzarmi, e chiedi a me il battesimo!’ ”. (Morante 1974: 526)

Il riconoscimento di Oreste da parte di Elettra (che Simone Weil richiama come esempio di una ricca serie di agnizioni che popolano miti, religioni e letteratura) nella poesia di Davide trova riscontro nel riconoscimento del Cristo da parte del Battista, dove l'ossimorica luminosità dell'ombra è legata al *quid* numinoso. Il rapporto di Elsa Morante con Simone Weil, ampiamente studiato dalla critica, è rilevante soprattutto in quanto nella lettura dei testi weiliani la Morante trova riformulate diverse suggestioni maturate nel corso della sua formazione filosofica e letteraria. Le letture di Platone e della Bibbia, il pensiero spinoziano, la coscienza politica... in Simone Weil l'autrice riconosce e ritrova il *fil rouge* della propria ricerca personale.

Nella fase adolescenziale Davide riversa in forma poetica il concetto di una forma di immanentismo divino nella realtà, che esclude le religioni istituzionali, e alla conoscenza del quale si può giungere non per via intellettuale, bensì per via

²⁰ La comune sostanza religiosa dei “come” di Usepe e delle *Ombre lumineuse* di Davide viene messa in luce anche da Elisa Martínez Garrido: «Si tratta senz'altro di una poesia “religiosa” nella quale, grazie all'analogia e alle similitudini, incatenate fra i diversi elementi della natura, si unifica nuovamente il creato fino ad arrivare a Dio. Non a caso le poesie di Carlo-Davide, intitolate *Ombre Luminose*, parlano di Cristo, del figlio dell'Uomo, e possiedono, dunque, una forte valenza religiosa» (Martínez Garrido 2003: 98).

intuitiva. Nella visione del mondo proposta dalla *Storia* solo al *puer*, o all'infante, è data la chiave della percezione del divino, mentre al polo del *logos* e della razionalità è riservata la condanna di *capire*. Ricordiamo che Davide confessa a Ueseppe di avere avuto, da ragazzino, dei momenti di felicità tale da non poterla contenere²¹, e riconosce la comunanza tra Ueseppe e Nino nel loro essere felici, pur nella manifestazione di due forme diverse di felicità. Non è casuale che le poesie di Davide siano attribuite alla sua adolescenza: in linea con un concetto già presente nell'*Isola di Arturo* e drammaticamente centrale in *Aracoeli* la fine dell'infanzia-adolescenza costituisce per Elsa Morante una cacciata dall'Eden²²: la coscienza, acquisita mangiando il frutto della conoscenza, implica la condanna del voler *capire*, spiegare, per via razionale. Arturo abbandona Procida, per accettare una realtà che concepisca l'idea della morte, da lui sempre negata (Ceracchini 2012: 846); Manuele vivrà la propria esistenza nella ricerca del suo Eden perduto, del *Totetaco* mitizzato della sua infanzia. Nella *Serata a Colono* Edipo, seppure si acceca, non riesce a spegnere il sole che gli batte nel cervello, impedendogli la vista e il riposo con la sua troppa luce. Solo nell'adolescenza a Davide è consentito il contatto con la felicità, che egli continua a riconoscere anche da adulto ma che, come l'Eden, è irrimediabilmente perduta, e rimane appannaggio degli idioti, o degli animali. Si spiega in ciò il passaggio dall'affermazione della sua adolescenza che «questa felicità è il mistero di Dio / Essa è uguale a Dio. Essa è Dio» (V.E. 1618/5.A, c. 187) all'amara constatazione che: «Tutte le cose che ci sono, o di qua, o di là, mi danno dolore: tutto quello che io sono, tutto quello che gli altri sono... Io desidero non essere più» (Morante 1974: 527). Il passaggio da una concezione della vita come «negatrice d'ogni bruttezza» (V.E. 1618/5.A, c. 186) alla contraria affermazione che, leopardianamente, *a me la vita è male* ha radici esistenziali che trovano la loro esasperata esternazione nel momento storico vissuto dai protagonisti del romanzo. La guerra, con i suoi orrori e la sua morte, rivela a Davide la brutalità presente in lui stesso (nell'episodio dell'assassinio del soldato tedesco), apre una lacerazione nella sua coscienza che diverrà insanabile, sottoponendogli un rebus inintelligibile per via razionale²³: «Davide rappresenta, pertanto, la contaminazione

²¹ «“Io, la felicità l'ho sempre amata!” confessò, “certi giorni, da ragazzo, ne ero invaso a un punto tale, che mi mettevo a correre a braccia aperte, con la voglia di urlare: ‘è troppa! Non posso tenermela tutta per me. Devo darla a qualcun altro’ ”» (Morante 1974: 520-521).

²² Il mito dell'Eden è uno dei più frequentati nella produzione morantiana. Si veda Morante (1987^b), il riferimento alla caduta nella scena dell'osteria (Morante 1974: 574) e la rilettura del mito da parte di Manuele (Morante 1982: 199), ma l'intero *Aracoeli* è incentrato sull'impossibile recupero dell'edenica felicità di Monte Sacro.

²³ Rimane impossibile, per Davide, l'accettazione del reale nella sua molteplicità, inclusiva anche del male. Un'attitudine presente, invece, in Santina: «Ma il freddo e l'acqua diaccia che procurano i geloni, la canicola che affatica e fa sudare, l'ospedale e la prigione, la guerra e i coprifuochi; gli alleati che pagano bene e il magnaccia giovane che la mena e la piglia tutti i guadagni; e questo ragazzo che si sbronzia volentieri e parla e si sbraccia e dà calci: e nel letto la massakra, però è *bravo*, giacché poi le riversa fino agli ultimi soldi delle

della purezza etica e politica, della poesia e della grazia, attraverso l'immoralità della violenza della guerra e della Storia» (Martínez Garrido 2012: 409).

Il ricorso a sostanze stupefacenti costituisce allora una fuga e un rimedio, ma anche un ritorno, uno stratagemma per sospendere temporaneamente le facoltà razionali recuperando un paradiso artificiale. «Solo i ragazzini, cioè gli innocenti, i folli, le vittime, e i poeti che con loro si identificano, sono in grado di vedere al di là di tutti gli schermi opposti dalle razionalizzazioni all'infallibile istinto che li ispira» (Gioanola 2003: 75). Sarà proprio Edipo ad anticipare la tragicità del personaggio di Davide. Entrambi consapevoli che:

Il cervello è una macchina furba e idiota, che la natura ci ha fabbricato
/studiandola apposta
per escluderci dallo spettacolo reale, e divertirsi ai nostri equivoci.
Solo quando la macchina si guasta: nelle febbri, nell'agonia, noi cominciamo a
/distinguere un filo
dello scenario proibito. (Morante 1968: 56)

Nelle parole di Edipo leggiamo il percorso di Davide, la sua ricerca di «una medicina *fredda, fredda* che gli impedisse di pensare. Perché lui non faceva che pensare... Voleva che i pensieri si staccassero da lui!» (Morante 1974: 514). Nella sospensione delle facoltà razionali si accede, temporaneamente, alla presenza divina nella natura, ma un ritorno è impossibile²⁴: la tentazione della felicità edenica è costantemente minata dalla consapevolezza della morte. Come nel mito l'istituzione della morte è la conseguenza diretta dell'aver mangiato dell'albero della conoscenza²⁵, così nella concezione morantiana l'incontro con la morte segna un punto di svolta²⁶: tra le pagine di *Senza i conforti della religione*, di cui *La Storia* è

sue tasche; tutti i beni e tutti i mali: la fame che fa cadere i denti, la bruttezza, lo sfruttamento, la ricchezza e la povertà, l'ignoranza e la stupidità... per Santina non sono né giustizia né ingiustizia. Sono semplici necessità infallibili, delle quali non è data ragione. Essa le accetta perché succedono, e le subisce senza nessun sospetto, come una conseguenza naturale dell'essere nati» (Morante 1974: 359). Nella forma dell'enumerazione caotica Elsa Morante ci rappresenta l'attitudine di Santina di fronte ai mali, che essa subisce senza esserne intaccata e corrotta.

²⁴ Nella *Smania dello scandalo* lo stato di alterazione mentale permette di percepire la vita come unità («Il segreto unico è questo: che non c'è segreto. / Voi siete sempre rimasti nel giardino del primo giorno. / L'ignominia di forme che ve lo usurpa / non è che un teatro irrisorio delle vostre morgane. / È ancora il primo giorno», Morante 1968: 103).

²⁵ «Ma dell'albero della conoscenza del bene e del male non devi mangiare, perché nel giorno in cui tu ne mangerai, certamente dovrai morire» (Gen.: 2,17).

²⁶ Non dimentichiamo che Davide compare nel romanzo dopo la reclusione nelle *anticamere della morte*. È probabilmente da ravvisare in questo suo incontro ravvicinato con la morte la svolta o, meglio, il contagio che deturpa la sua coscienza come la sua fisionomia: «il cambiamento più *sconcio* era nell'espressione che, sul ritratto, perfino da quella comune fototessera, stupiva per la sua *ingenuità*. Era seria, fino alla malinconia; ma quella serietà

una filiazione diretta, Giuseppe adolescente individua un punto di non ritorno nella consapevolezza della perdita del proprio cane:

Quasi che la ricomparsa del mio canuccio vivo e scondinzolante dovesse bastare a restituirmi, intatta, la mia ignoranza di prima, invece nella mancanza di lui io fossi ormai inchiodato a questa conoscenza definitiva che per me cominciava là in quel punto: perché prima di allora, in vita mia, io non avevo mai visto i morti. (A.R.C. 52, I, 3/2.1, cc. 10-11)²⁷

La condanna della coscienza come portato diretto della consapevolezza della morte²⁸ è segnalata anche in un'altra carta di *Senza i conforti della religione*: Elsa Morante annota che «nella sostanza del libro, si dovrà capire che in realtà durante la guerra io avevo visto i morti anche se li avevo dimenticati, e avevo imparato, guardandoli, che tutti gli uomini sono innocenti. C'era una specie di disincanto, acerbo, in fondo a me stesso, il quale m'avvertiva che la mia antipatia era un delirio. Che nessuno, in realtà, può farsi odiare; che ogni bruttezza è un'illusione; e che non esiste mai nessuna colpa» (A.R.C. 52, I, 3/2.1, c. 42v). Tale indicazione di lettura nella *Storia* viene confusamente esposta da Davide, il quale dopo aver affermato che «dentro a ciascuno di noi c'è un Cristo²⁹» (Morante 1974: 591) sostiene che nel *mucchio* dei morti gli uomini sono «tutti uguali, tutti cristiani nudi, senza né differenza... e né colpa, come quando si nasce...» (Morante 1974: 593)³⁰.

somigliava alla solitudine sognante d'un *bambino*. Adesso invece la sua fisionomia era segnata da qualcosa di *corrotto*, che ne *pervertiva* i lineamenti dall'interno. E questi segni, ancora intrisi di uno *stupore terribile*, parevano prodotti non da una maturazione graduale, ma da una *violenza fulminea*, simile a uno stupro» (Morante 1974: 199; corsivi miei).

²⁷ In *Senza i conforti della religione* il cane si chiama Fritz, ed è chiaramente assimilabile a Bliz. La contestualizzazione cronologica è differente rispetto a *La Storia*: il bombardamento di San Lorenzo, narrato in entrambi i romanzi, in *Senza i conforti della religione* compare come ricordo del protagonista e narratore del romanzo, che ritorna con la memoria a questo evento significativo della propria infanzia.

²⁸ «Ogni uomo è il "punto amaro" del dolore, della separatezza e della morte; e il suo destino è quello di prendere coscienza di ciò attraverso la via della conoscenza; ma più la coscienza è rafforzata dalla conoscenza e più la sofferenza ne risulta amplificata» (Bardini 1999: 636). Tali parole, con le quali Marco Bardini commenta *Il mondo salvato dai ragazzini*, descrivono perfettamente il percorso di Davide.

²⁹ Ma, poco prima, aveva affermato pure che tutti quanti «ci portiamo dentro nascosto un SS! e un borghese! e un capitalista! e forse anche un monsignore! e... e... un Generalissimo addobbato di frange e patacche come Martedì grasso!» (Morante 1974: 588). Si tratta di quella «duplicità senza soluzione: dove l'amore e l'odio, la ripulsa e la voglia, la colpa e l'innocenza, si intrecciano in nodi tali, che ogni giudizio sul prossimo si riduce, in realtà, a una presunzione o a un arbitrio» (Morante 1964). Tale inscindibile nodo di colpe e innocenze in Davide comporta l'oscillamento tra assoluzione e condanna di sé e degli altri, producendo l'insanabile sdoppiamento della sua coscienza e minandone l'integrità.

³⁰ L'affermazione dell'impossibilità di giudizio morale conferma, rovesciandolo, il pensiero di Simone Weil secondo cui tutte le colpe sono uguali: «Ne pas juger. Toutes les fautes sont égales. Il n'y a qu'une faute: ne pas avoir la capacité de se nourrir de lumière.» (Weil 1988 [1947]: 44).

Nella poesia *Primavera* la presenza divina in ogni essere, e l'affermazione dell'assenza di colpa di ciascuno porta alla negazione dell'inferno³¹:

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 di un inferno, o di una consimile giustizia
 gli sia straniera
 indegna della sua diversa, difficile ragione.
 E invece diventa chiaro
 che i morti, tutti, senza distinzione
 vanno in Paradiso. (V.E. 1618/5.A, c. 188)

Tale sospensione di qualunque legge o valore terrestre³² non è più contemplata da Davide adulto, mentre è presente come un'ovvietà nel pensiero di Useppe: «ma l'inferno, mica ci sta!» (Morante 1974: 605) è il suo commento all'aneddoto dell'Esse Esse portato al patibolo, che rinuncia alla salvazione possibile. Alcuni appunti che anticipano lo scambio di battute tra Davide e Useppe nel terraneo ci testimoniano che Davide avrebbe dovuto recitare a Useppe proprio le poesie che avrebbero costituito l'appendice al romanzo, e che il riferimento all'inferno avrebbe dovuto configurarsi per Davide in modo più doloroso:

Dice che lui pure ha fatto delle poesie. Gli recita la prima (su Dio). Useppe dice: "Ancora!". Carlo gli recita la seconda (sul Paradiso). Carlo: "Invece io sono dannato e vado all'inferno." Useppe: "Ma l'inferno mica ci sta." Carlo "Non ci sta?" Useppe fa con la testa il gesto di negazione dei Siciliani, che Nino aveva imparato da suo padre e lui da Nino. Carlo: "E allora dove vanno i dannati?" o sim. Carlo "E i vivi dove stanno? Useppe "Stanno qua!" Carlo "Invece i dannati stanno nell'inferno da vivi e da morti. E io sono dannato". (V.E. 1618/5.A, c. 180r)

Si noti che Useppe non arriva a comprendere fino in fondo il concetto della morte, pur intuendo l'esistenza di qualcosa di misterioso e tragico. Alla visione del vitello mandato al macello «una specie di tristezza o di sospetto lo attraversò»

³¹ Anche nel *Diario di Sils Maria* Elsa Morante, dopo aver affermato che Cristo, avendo amato tutti, conosceva l'innocenza di ciascuno, scrive che «come poteva Lui parlare sul serio minacciando l'Inferno! No, certo lo faceva solo per spaventarli» (Cecchi / Garboli 1988: LXIII).

³² Nella poesia successiva, *Dio*, Davide scrive che: «Ecco perché ci fa contenti il gioco della poesia: / dove c'è solo profonda attenzione, senza nessun giudizio» (V.E. 1618/5.A, c. 191). Il tema dell'*attenzione* torna nella prefazione all'edizione americana del romanzo, dove l'Autrice afferma che: «La vita, per manifestare ai nostri occhi le sue realtà segrete (sola nostra felicità possibile, e invisibile a molti) esige attenzione. È la disattenzione che ci rende ciechi» (Cecchi / Garboli 1988: LXXXIV). Il tema dell'*attenzione* è filtrato, in Elsa Morante, dal pensiero di Simone Weil: «L'*attenzione* – oltre che l'intelligenza – richiesta all'autore (ma sappiamo che per la Weil l'*attenzione* applicata, in particolare, alla contemplazione del bello è la condizione primaria della comprensione)» (Cazalé Berard 2009: 125).

(Morante 1974: 125), mentre l'incontro con i treni piombati diretti ai campi di concentramento gli procura «uno stupore attonito. Ma era uno stupore che non domandava nessuna spiegazione» (Morante 1974: 247); infine, di fronte alle immagini della guerra «pareva interrogasse un enigma, di natura ambigua e deforme, eppure oscuramente familiare». Il suo convincimento è che «la gente vola via» (Morante 1974: 605), che non rispecchia semplicemente un approccio infantile all'idea della morte. Per vie diverse, anche Davide prova a negare l'idea della morte, ma la sua razionalità gli impedisce di accogliere questo pensiero:

[...] l'esistenza è una, la stessa, in tutte le cose viventi. E il giorno che la coscienza lo sa, che cosa rimane, allora, della morte? Nel tutti-uno la morte non è niente: forse che la luce soffre se tu, o io, chiudiamo le palpebre?! Unità della coscienza: questa è la vittoria della rivoluzione sulla morte, la fine della Storia, e la nascita di Dio! (Morante 1974: 571).

La rivoluzione consisterebbe, dunque, nella negazione della propria esistenza individuale in nome dell'unità e uguaglianza. Ma, ci avvisa Edipo, «la mente, stretta nella sua frammentaria misura lineare, / si fabbrica le sue geografie e le sue storie» (Morante 1968: 58): «con l'insorgere della coscienza l'uomo sente crescere in sé il dramma della separazione, perché è di tale dramma che la coscienza si nutre» (Bardini 1999: 632). Nella separazione razionale consiste la condanna dell'uomo: il riposo può trovarsi solo nell'unità della coscienza. Il tema è presente nella poesia *La coscienza totale*, che Davide rende in prosa agli avventori dell'osteria, e dove ribadisce il concetto secondo cui l'unità della coscienza, negando ogni separazione, restituisce:

[...] l'integrità del reale, o in una parola, *la realtà*. [...] Nella realtà, la morte non è che un altro movimento della vita. Integra, la realtà è l'integrità stessa: nel suo movimento multiforme e cangiante, inesauribile – che non si potrà mai finire di esplorarla – la realtà è una, sempre una. (Morante 1987^a: 102)

E tuttavia «Davide non si dimentica della sua individualità né oscura mai la centralità e la consapevolezza della sua coscienza» (D'Angeli 2003: 90): nemmeno nel suo delirio autoaccusatorio riesce ad annullare la propria individualità per giungere – in senso weiliano – alla negazione dell'io individuale per approdare al tutti-uno.

3. DIO

Nella seconda poesia, *Dio (La poesia)*, il tema fondamentale è quello della futilità di metri di giudizio o paragone umani, e l'idea della Poesia come strumento di avvicinamento alla confidenza divina. Il testo del componimento si riflette, in particolare, in diversi passaggi del dialogo all'osteria. Innanzitutto, viene ribadito il concetto secondo cui «non solo le nostre tragedie / sono delle puerilità per lui, / ma anche le nostre religioni / le quali, dandogli un nome, credono di affermare o negare

lui / in questo nome. / L'affermazione di lui non è il suo nome (lui non ha nome)» (V.E. 1618/5.A, c. 190). All'osteria di Testaccio, dopo essersi proclamato ateo, Davide intavola una riflessione sul *Cristo*. Interrogato pigramente dagli astanti, chiarisce di non riferirsi ad alcuna religione istituzionale: «Il Cristo non è uno spettro; è l'unica sostanza reale in movimento» (Morante 1974: 589) e «DIO non è una parola! È LA parola!! [...] Il termine *cristo* [...] non è un nome o cognome personale» (Morante 1974: 590).

Nel componimento *Dio* la poesia è vista come forma di dialogo («l'unico linguaggio possibile fra Dio e noi / è in quei mottetti misteriosi [le poesie] / che significano insieme domande e risposta» (V.E.1618/5.A, c.192). E le modalità di questo dialogo, ossimoricamente identificato in un silenzio³³, rispecchiano nuovamente le visioni di Ueseppe nella tenda d'alberi, la scoperta che il silenzio, in realtà, è parlante. Per l'adolescente Davide:

Al contrario delle comuni chiacchiere terrestri
questo dialogo non frastorna la mente dal silenzio di Dio
ma anzi coi suoi modi musicali accenna di continuo
ai movimenti inesprimibili
di quella immensa Fuga senza voci.

La stessa percezione di una fuga di voci che compone il silenzio di Dio viene vissuta da Ueseppe. Il piccolo dapprima ascolta con Bella la canzoncina dell'uccellino «è uno scherzo / uno scherzo / tutto uno scherzo». Il motivetto allude al diverso rapporto tra realtà e apparenza, ai *trucchi* della percezione sensoriale, che negano la conoscenza reale del *tesoro nascosto* nel dato sensibile. La ripetizione (come un mantra) della melodia lascia il posto al silenzio che, in forma sinestetica, viene ascoltato dall'intero corpo di Ueseppe³⁴. L'alterità di Ueseppe gli permette di ricevere «come un fenomeno naturale, anche se mai prima scoperto fino ad oggi» una percezione che «avrebbe spaventato un uomo adulto, soggetto a un codice mentale della natura» (Morante 1974: 510). L'allucinazione sensoriale di Ueseppe rappresenta quella «Fuga senza voci» di cui parla Davide nella propria poesia:

Il silenzio, in realtà, era parlante! anzi, era fatto di voci, le quali da principio arrivarono piuttosto confuse, mescolandosi col tremolio dei colori e delle ombre, fino a che poi la doppia sensazione diventò una sola: e allora s'intese che quelle luci tremanti, pure loro, in realtà, erano tutte voci del silenzio. Era proprio il silenzio, e non altro, che faceva

³³ Il silenzio costituisce altresì, nei versi adolescenziali di Davide, una forma di preghiera: «Una fuga di tutti i pensieri verso il silenzio / questa è l'unica preghiera a lui» (V.E. 1618/5.A, c. 190). Sul rapporto tra il divino e il silenzio, in forma di dialogo perduto, torna anche Manuele in *Aracoeli*, affermando che: «Si direbbe che gli umani rifiutano, oggi, il Dio che parlava il linguaggio del silenzio» (Morante 1982: 127).

³⁴ «Il silenzio, finito l'intervallo della canzonetta, s'era ingrandito a una misura fantastica, tale che non solo gli orecchi, ma il corpo intero lo ascoltava» (Morante 1974: 510).

tremare lo spazio, serpeggiando a radice più in fondo del centro infocato della terra, e montando in una tempesta enorme oltre il sereno. Il sereno restava sereno, anzi più abbagliante, e la tempesta era una moltitudine cantante una sola nota (o forse un solo accordo di tre note)³⁵ uguale a un urlo! Però dentro ci si distinguevano chi sa come, una per una, tutte le voci e le frasi e i discorsi, a migliaia, e a migliaia di migliaia: e le canzonette, e i belati, e il mare, e le sirene d'allarme, e gli spari, e le tossi, e i motori, e i convogli per Auschwitz, e i grilli, e le bombe dirompenti, e il grugnito minimo dell'animaluccio senza coda... e "che me lo dà, un bacetto, a' Usè?...". (Morante 1974: 510)

Useppe rappresenta la capacità di percepire il reale senza bisogno di analizzarlo e scomporlo, ma nella sua ossimorica compresenza di bene e male («i convogli per Auschwitz» e la voce del fratello³⁶) e nell'annullamento, in forma di sinestesia delle barriere sensoriali. Si noti come tale molteplicità sensoriale venga resa dall'Autrice nella forma dell'enumerazione caotica, nel tentativo di mimarne la complessità, nello sforzo di superare l'ineffabilità dichiarata in una prima forma di questo passaggio, dove affermava: «la sensazione risulta, invero, indicibile, perché il linguaggio può dare una somma delle sensazioni, ma non la loro unità» (V.E. 1618/I.XIII, c. 41v), riconducibile alle riflessioni sulla compresenza inscindibile del molteplice nell'unità. In tal senso si ha una risonanza nell'epigrafe di Marina Cvetaeva che apre il capitolo: «...imponderabile in un mondo di pesi... / ...dismisura in un mondo di misure...» (Morante 1974: 489). L'alterità di Useppe, ciò che lo rende «troppo carino per questo mondo» (Morante 1974: 599), come osserva Davide, è costituita dalla distanza dal pensiero analitico e razionale. Non è casuale che, nonostante le sue inequivocabili precocità, il piccolo sia refrattario all'inserimento nell'ambiente scolastico, come il fratello Nino. Useppe è il doppio complementare di Nino, e il doppio rovesciato di Davide: se il *pischelletto* conosce senza sapere, Davide cerca di capire e spiegare. Al suo arrivo nello stanzone di Pietralata il suo delirio si manifesta in calcoli, e numeri³⁷, nella scena dell'osteria la sua urgenza comunicativa si risolve in una gincana confusa e senza meta, nello sforzo vano di razionalizzare l'imponderabile e la sua Ordalia è il delirio di chi vuole: «CAPIRE, invece! Bisogna CAPIRE! Il fine vitale dell'uomo è: capire» (Morante 1974: 613). Dopo gli orrori degradanti della guerra ha dimenticato che, da adolescente, aveva avuto la consapevolezza che «Le proporzioni e dimensioni

³⁵ Difficile non cogliere in questo passaggio un'allusione al mistero della Trinità.

³⁶ Si noti che anche in questo passo, come nel caso di Santina (cfr. *supra* nota 23), Elsa Morante si serve dell'enumerazione caotica, che rappresenta artisticamente ciò che Davide cerca di sistematizzare. Si veda, ad esempio, la scena dell'osteria in cui Davide si impegna «alla calma, alla chiarezza, e anzitutto a un ordine metodico» e decide di «procedere attraverso tesi successive, stabilendo, in primo luogo, dei punti-base di certezza ovvia, anzi già risaputa, come nei teoremi» (Morante 1974: 565).

³⁷ «Assorto in una cogitazione stramba, principiò a elaborare certi calcoli: addizioni, moltipliche, divisioni, che gli venivano alle labbra in un mormorio di spropositi, da parere una gag», calcoli continuamente intervallati dall'auto-ammonizione: "Non pensare! Non pensare!"» (Morante 1974: 200).

uguali / si denunciano fatue al pari di pregiudizi / e il tempo si scioglie d'ogni norma e misura...» (v.E. 1618/5.A, c. 192).

A monte dell'allucinazione sensoriale di Useppe e della poesia di Davide v'è, nuovamente, un passo di *Senza i conforti della religione*, dove leggiamo:

E anche nella mia familiare stanzetta sul fiume tutte le mie conversazioni con Dio si trasponevano oramai naturalmente – per una specie di logica necessaria – nel gioco delle poesie! Come se, di qua dal silenzio, l'unico linguaggio possibile fra Dio e me fosse in quei mottetti misteriosi, che significavano, insieme, domanda e risposta. [...] Allora, ecco che ogni giorno là, dietro il mio riparo di canne, che frusciava appena, coi suoi nastri, all'aria della corrente – io ero diventato il fantastico orso millenario delle montagne orientali: per il quale erano trascorsi tre minuti nel tempo medesimo che, per gli altri terrestri, erano trascorsi trecento anni. (A.R.C. 52, I, 3/2.1, c. 42.5)

Nella poesia di Davide sono riprese quasi testualmente le parole del protagonista di *Senza i conforti della religione*, per il quale norma e misura non hanno fondamento, come per il «fantastico orso millenario delle montagne orientali», ovvero il *Panda minore*. Nella *Storia* le vie d'accesso a una dimensione «dove le carte temporali non avevano più corso» (Morante 1974: 649) sono nella follia alienata di Ida, nella malattia di Useppe o nei dolorosi paradisi artificiali di Davide. Il desiderio di una fuga «fuori dai giorni e dai luoghi» (Morante 1968: 6) viene frustrato da un diverso, più amaro destino: «Io sono condannata al tempo e ai luoghi / finché lo scandalo si consumi su di me» (Morante 1968: 6).

La poesia *Dio* fornisce inoltre spunto per un passo del delirio di Davide nel corso della sua Ordalia. Dopo aver congedato Useppe, Davide sogna di incamminarsi verso un'utopica città – forse la Comune Anarchica vagheggiata all'osteria di Testaccio – e di ritrovarsi nel doppio distorto della «città meravigliosa, imparata sui libri di storia, di geografia e d'arte» (Morante 1974: 608). Incontratone il re, ottiene la rivelazione che «la bellezza era un trucco, per farci credere al paradiso, quando si sa che tutti noi siamo condannati fino dalla nascita» (Morante 1974: 609). Spiazzato, Davide non sa come rispondere. Solo al termine del sogno trova le parole per ribattere alle affermazioni del re: «È falso quello che tu dici, anzi la verità è proprio l'opposto. Dio è la reale intimità di tutte le cose esistenti, che ce ne confidano il segreto attraverso la bellezza. La bellezza è il pudore di Dio [...]» (Morante 1974: 610). Si tratta di un concetto presente nei versi adolescenziali della poesia *Dio*, che Elsa Morante segna a margine con un tratto verticale e un asterisco:

La confidenza di tutte le cose verso di noi
che ci rallegrò da principio
come l'invito a una società adorabile
adesso ci pare l'ansia ininterrotta della vita:
quasi che in realtà tutte le cose e le persone
vissero aspettando l'interrogazione più difficile
per confidare, alla fine, le loro parole più gelose.
E tale parola (detta poesia)

mentre si rende sotto l'approvazione 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
 non è che un pudore di questo segreto. (V.E. 1618/5.A, c. 191)

Nell'ordalia, la lacerazione di Davide nega l'unità di materia e intelletto, l'ossimorica compresenza dei contrari, insondabile per la ragione analitica che separa e divide:

a questo punto, crede di intendere che la sua *ordalia* sarebbe di rinunciare alle droghe di ogni qualità, compreso anche l'alcool, accettando il privilegio terribile della ragione. Fare qualsiasi mestiere: l'operaio, il bracciante, lo scrittore, l'esploratore [...] assumendo nella propria carne l'esperienza che materia e intelletto sono una sola cosa, la quale è Dio [...] (Morante 1974: 613).

La separazione dell'intelletto dal Reale è figurata dall'angosciosa immagine della sopravvivenza di un cervello separato dal corpo: «la peggiore angoscia di una tale condanna gli si faceva sentire come umiliazione» (Morante 1974: 611). L'immagine racchiude, dolorosamente, quella «scissione di una coscienza dove predomina il logos, l'anelito di visione cosciente e di trascendenza dello spirito, in opposizione e dimenticanza della matrice corporale, dell'origine-natura dell'uomo; ed in opposizione e dimenticanza anche del sentimento, dell'atteggiamento relazionale che riallaccia tra sé tutti gli esseri viventi» (Scrimieri 2003: 172).

Il personaggio di Davide si rifletterà, in modo altrettanto tragico, in Manuele, il quale rivela che: «Dovunque, ho peccato. Nelle intenzioni e nei fini e negli atti ma peggio di tutto nell'intelligenza. L'intelligenza si dà per capire. E a me si è data, ma io non capisco niente. E non ho mai capito e non capirò mai niente» (Morante 1982: 308). L'intelligenza è posta come una condanna (il «privilegio terribile della ragione» in Davide, la «macchina furba e idiota» di Edipo), talvolta illuminata da rivelazioni che tuttavia vengono corrose e parcellizzate dalla razionalità, e interpretate come illusioni, o morgane. In questo risiede la lettura ancipite che si può fare del congedo di Aracoeli a Manuele: che non ci sia *niente*, o che non ci sia nulla *da capire*, il pensiero razionale è comunque implicato, nel primo caso come artefice della rivelazione del nulla, nel secondo come incantatore che spinge a voler intendere l'inintelligibile.

4. L'ESPUNZIONE DEL QUADERNO

La decisione di non inserire il quaderno di poesie di Davide Segre in Appendice alla *Storia* fa sistema con una serie di interventi – tutti relativi al personaggio di Davide – che avvengono a romanzo ultimato e ne cambiano significativamente la fisionomia. Nella prima versione manoscritta della *Storia*, ancora intitolata *Il*

*grande male*³⁸, il ruolo del personaggio era più limitato. Innanzitutto, il discorso tenuto all'osteria era ridotto rispetto alla versione che leggiamo nel testo a stampa, e Davide non vi parlava della propria famiglia, come pure lo spazio lasciato alla tirata antiborghese era minore. Gli interventi sull'episodio consistono di una serie di incrementi tematici (a livello filosofico, teologico e politico) rilevanti, che approfondiscono la tematizzazione della coscienza lacerata di Davide. Si configura come aggiunta successiva pure la descrizione della sua parentesi operaia, che era inizialmente data solo come progetto per il futuro, e non come trascorso effettivamente vissuto, e in modo fallimentare. Contestualmente all'ampliamento dello spazio lasciato al personaggio, avviene l'approfondimento delle cronistorie, e il cambio del titolo del romanzo, optando per la scelta, definitiva, di *La Storia*.

La decisione di non inserire l'appendice con le poesie dell'adolescente Davide si pone in linea con l'intenzione di privare il personaggio di un qualunque possibile riscatto: anche il suo proposito di scrivere un libro viene frustrato nel romanzo³⁹, che non accoglie il suo manoscritto inedito. Come i propositi propagandistici, come la parentesi operaia, anche la sua vocazione alla scrittura si risolve in un fallimento. Le contraddizioni del personaggio (che depreca droghe e prostituzione, ma frequenta una prostituta e muore di *iperdose*, che rifiuta la violenza ma è artefice di atti di inaudita brutalità) manifestano la loro tragicità in questa omissione, che può essere letta come la negazione di un possibile, postumo, atto di pietà nei suoi confronti. In Davide, e non soltanto in Usepe, si consuma lo scandalo della Storia. Ma egli è carnefice e vittima di se stesso: carnefice in quanto borghese, vittima in quanto ebreo, e prima di morire assume su di sé tutte le colpe: «finalmente, in se stesso Davide odia tutti» (Morante 1974: 616). La sua pulsione messianica ed escatologica si scontra con l'incapacità di assumere fino in fondo la prospettiva secondo cui i giudizi morali non hanno corso qualora si identifichi la matrice divina in ogni cosa, e qualora l'attenzione permetta di vedere che in *realtà* nessuno è colpevole, e non esistono colpe. Nell'incapacità di perdonare se stesso, riconoscendo la discrepanza tra l'immagine mentale di sé e il proprio essere⁴⁰, il proposito filantropico di Davide naufraga in un delirio autodistruttivo, dove distruggendo il borghese e l'assassino che è in sé, elimina anche il poeta, e il bambino, e il Cristo. Il sentimento dell'odio, mai prima provato da Davide, è l'ultima delle sue sconfitte, e la sua condanna. Come scrive Elsa Morante nel *Diario di Sils Maria*:

Nessuno conosce veramente un altro, se non lo ama. Ciascuno di tutti gli altri, è conosciuto solo da chi lo ama. E ciascuno di tutti gli uomini e le donne, ciascuno è

³⁸ La titolazione ancora precedente era *Tutto uno scherzo*. Cfr. Cives (2006) e Zagra (2012^b).

³⁹ «Scriveremo ancora poesie, scriveremo ancora poesie, stamperemo, pubblicheremo» (Morante 1974: 614).

⁴⁰ «Moi aussi, je suis autre que ce que je m'imagine être. Le savoir, c'est le pardon» (Weil 1988 [1947]: 52).

straordinario, è un universo favoloso, è, in fondo, senza colpa, innocente. Ma solo chi ama lo sa.

Soltanto Cristo fu abbastanza ricco per amarli tutti, e conoscere l'universo straordinario e favoloso, e *la non incriminabilità* (Dio che parola allampanata e curialesca) di ciascuno (Cecchi / Garboli 1988: LXIII)

La sconfitta di Davide risiede nel suo essere *senza i conforti della religione*, una religione intesa in senso creaturale, e concretizzata nella Poesia. L'Appendice in coda al quaderno avrebbe potuto forse riscattarlo, in parte, ma avrebbe compromesso il messaggio del libro, per come lo legge Giorgio Agamben, il quale scrive a Elsa Morante che *La Storia* è:

una specie di paradiso perduto nel quale è difficile entrare senza la sensazione di cedere a un'illusione.

Credo che la ragione di questa difficoltà sia in qualcosa di fondamentale che riguarda la sfera che, per comodità, potrei definire "creaturale". Chiamo creatura tutto ciò che è, naturalmente e senza sforzo in Dio e che, prima che la peste borghese lo distruggesse, si identificava col popolo [...] Ebbene, io credo che questa dimensione ci sia stata tolta come possibilità di salvezza e di conoscenza perché noi l'abbiamo distrutta, fuori di noi, ma anche, in primo luogo, dentro di noi. (Morante 2013: 516)

L'espunzione risponde, inoltre, all'esigenza di creare una distanza più manichea tra Davide e Usepe, in cui la poesia si configuri come prerogativa degli F.P., negata al borghese Davide. E intuirne l'esistenza, averne percorso i felici reami, costituisce ulteriore dolore per Davide, che ha memoria di un passato felice e utopica speranza nel futuro, ma è logorato da un presente impossibile.

La decisione di non pubblicare le poesie di Davide si pone al termine di un percorso di superamento di *Senza i conforti della religione*. Come accennato in apertura di questo scritto, i componimenti che avrebbero costituito il Quaderno di poesie di Davide Segre adolescente sono prelevate dalle carte del precedente progetto narrativo. In *Senza i conforti della religione* Giuseppe, adolescente e non bambino, riflette su Dio e sul Sacro. Le rielaborazioni manoscritte di questa zona del romanzo sono molteplici, e conoscono la loro ultima tappa proprio nelle poesie di Davide, che sono una trascrizione in pulito, con l'inserimento di a-capo versali, dell'ultima forma in prosa che, nelle carte manoscritte di *Senza i conforti della religione* è attribuita a Giuseppe il quale, nel corso di tutto il romanzo incompiuto, si auto-presenta come uno scrittore in erba. Il protagonista di *Senza i conforti* è il nucleo generativo da cui si dipartono almeno tre personaggi: gli aspetti solari e festosi confluiscono in Usepe della *Storia*, quelli saturnini in Davide prima e in Manuele poi. C'è un appunto manoscritto tra le carte di *Senza i conforti della religione* in cui l'autrice esplicita questa intenzione di eliminare la duplicità caratteriale del suo protagonista: all'altezza di un passaggio in cui Giuseppe manifesta una spontanea ed estatica adesione al reale, nella forma di incontenibile felicità, l'autrice appunta: «N.B. In tutta la storia, sopprimere, più che sia possibile, dal carattere di Giuseppe, gli elementi saturnini (sottolineato nell'originale).

Attenersi a questi caratteri del principio» (A.R.C. 52, I, 3/2.2, c.3).

Possiamo leggere, nell'espunzione del quaderno, un ripensamento di Elsa Morante legato alla sua concezione dell'adolescenza. Nell'*Isola di Arturo*, e ancora in *Senza i conforti della religione*, l'adolescenza è l'ultima tappa di un'età felice, al di là della quale l'incontro con la morte determina lo scontro con il drago dell'Irrealtà. Ma le sue posizioni si radicalizzano a partire dagli anni Settanta: solo l'infanzia, il territorio di chi ancora non parla (nel senso etimologico del termine) è il punto di accesso alla vera Poesia, quella espressa nel linguaggio segreto degli animali e degli angeli. L'Eden di Davide è definitivamente perduto (come Totetaco per Manuele) e il solo poeta può essere Usepe, colui che conosce il linguaggio degli animali e muore prima di essere contaminato dall'Irrealtà. Un'infanzia da leggersi non come mera età anagrafica, ma come infanzia del mondo: quell'Eden che non conosce il sapore della mela proibita.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ACCROCCA, Elio Filippo (1957): «A colloquio con Elsa Morante vincitrice dello "Strega 1957"», *La fiera letteraria*, a. 12, n. 28 (14 lug.), p. 1 e p. 6.
- AGAMBEN, Giorgio (1993): «La festa del tesoro nascosto», in Giorgio Agamben *et alii.*, *Per Elsa Morante*, Milano, Linea d'ombra, pp. 137-145.
- BARBATO, Andrea (1962): «La mancanza di religione», *L'Espresso*, 7 ott., p. 11.
- BARDINI, Marco (1999): *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi.
- BISAGNO, Daniela (2003): «La ricerca del giardino. Il senso del sacro nell'opera di Elsa Morante», in Elisa Martínez Garrido (a cura di), *Elsa Morante. La voce di una scrittrice e di un'intellettuale rivolta al secolo XXI*, Madrid, UCM, pp. 37-60.
- CAZALÉ BÉRARD, Claude (2009): *Donne tra memoria e scrittura*, Roma, Carocci.
- CECCHI, Carlo / GARBOLI, Cesare (1988): *Cronologia*, in Elsa Morante, *Opere*, vol. I, Milano, Mondadori.
- CERACCHINI, Silvia (2012): «"L'isola di Arturo": memorie di un fanciullo», *Studium*, a.108, n. 6 (nov.- dic.), numero a cura di Giuseppe Leonelli, *Elsa Morante nel centenario della nascita*, pp. 827-856.
- CIVES, Simona (2006): «Elsa Morante "Senza i conforti della religione"», in Giulina Zagra / Simonetta Buttò (a cura di), *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, Roma, Colombo, pp. 49-65.
- D'ANGELI, Concetta (2003): *Leggere Elsa Morante: "Aracoeli", "La Storia" e "Il Mondo salvato dai ragazzini"*, Roma, Carocci.
- GIOANOLA, Elio (2003): «Elsa Morante e la storia», in Elisa Martínez Garrido (a cura di), *Elsa Morante. La voce di una scrittrice e di un'intellettuale rivolta al secolo XXI*, Madrid, UCM, pp. 71-83.
- FEHR VON DER, Drude (1999): *Violenza e interpretazione. "La Storia" di Elsa Morante*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.

- MARTÍNEZ GARRIDO, ELISA (2003): «Bestiario, allegoria e parola ne “La Storia” di Elsa Morante. Un'altra via verso il sacro», in Ead. (a cura di), *Elsa Morante. La voce di una scrittrice e di un'intellettuale rivolta al secolo XXI*, Madrid, UCM, pp. 85-107.
- MARTÍNEZ GARRIDO, ELISA (2012), «Sentire il mondo, pensare la realtà. Due scritti politici di Elsa Morante», *Poetiche*, vol. 14, n. 36, pp. 397-422 .
- MORANTE, Daniele (2013): *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, con la collaborazione di Giuliana Zagra, Torino, Einaudi.
- MORANTE, Elsa (1964): «Una duplicità senza soluzione», *L'Europa letteraria*, V, n. 27, p. 126.
- MORANTE, Elsa (1968): *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, Torino, Einaudi.
- MORANTE, Elsa (1974): *La Storia. Romanzo*, Torino, Einaudi.
- MORANTE, Elsa (1982): *Aracoeli*, Torino, Einaudi.
- MORANTE, Elsa (1987^a): «Pro o contro la bomba atomica», in Ead., *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi, pp. 95-118.
- MORANTE, Elsa (1987^b): «Il paradiso terrestre», in Ead., *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi, pp. 19-20.
- PASOLINI, Pier Paolo (1974^a): «La gioia della vita, la violenza della storia», *Il Tempo*, a. 36, n. 30 (19 [ma 26] lug.) pp. 77-78.
- PASOLINI, Pier Paolo (1974^b): «Un'idea troppo fragile nel mare sconfinato della storia», *Il Tempo*, a. 36, n. 31 (2 ago.) pp. 75-76.
- ROSA, Giovanna (1995): *Cattedrali di Carta. Elsa Morante romanziera*, Milano, il Saggiatore.
- SETTI, Nadia (2003): «Elsa Morante poeta del romanzo», in Elisa Martínez Garrido (a cura di), *Elsa Morante. La voce di una scrittrice e di un'intellettuale rivolta al secolo XXI*, Madrid, UCM, pp. 179-192.
- SCRIMIEMI, Rosario (2003): «La poesia “altra” di Elsa Morante», in Elisa Martínez Garrido (a cura di), *Elsa Morante. La voce di una scrittrice e di un'intellettuale rivolta al secolo XXI*, Madrid, UCM, pp. 165-178.
- WEIL, Simone (1988 [1947]): *La pesanteur et la grâce*, Paris, Plon.
- ZAGRA, Giuliana / BUTTÒ, Simonetta (a cura di) (2006): *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, Roma, Colombo.
- ZAGRA, Giuliana (2012^a): *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia. Inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante*, Roma, I&B.
- ZAGRA, Giuliana (2012^b): «La genesi della Storia nei manoscritti e nelle carte», in Siriana Sgavicchia (a cura di), “La Storia” di Elsa Morante, Pisa, ETS, pp. 123-145.
- ZANARDO, Monica (2012): «Tangenze micro e macroscopiche tra “La Storia” di Elsa Morante e “L'Idiota” di Dostoevskij», in Siriana Sgavicchia (a cura di), “La Storia” di Elsa Morante, Pisa, ETS, pp. 227-235.
- ZANARDO, Monica (2013): «Appunti sui manoscritti della Storia di Elsa Morante», *Filologia e Critica*, n.3, a XXXVIII.