

*Claude Cazalé Bérard*

## Il romanzo in-finito



Testo & Senso

n. 13, 2012

[www.testoesenso.it](http://www.testoesenso.it)

Solo gli umani conoscono l'addio.  
 Gli omniveggenti dèi sono paghi dell'unico,  
 e gli animali innocenti sono lieti nel molteplice.  
 Solo agli umani è dato sapere  
 Che non esiste un volto uguale a un altro volto.  
 (Elsa Morante, *Senza i conforti della religione*)

### *Dal romanzo impossibile al romanzo in-finito?*

C'è un romanzo "impossibile" nell'opera di Morante, un romanzo incompiuto, eppure ripetutamente citato dall'autrice stessa, e ossessivamente riscritto: *Senza i conforti della religione*<sup>1</sup>. Iniziato a scrivere nel 1958 (secondo le carte manoscritte che portano come data, dal 30 aprile al 16 dicembre), a immediato ridosso, quindi, dell'*Isola d'Arturo* (1952-1957), il romanzo sembra interrompersi con la redazione del *Mondo salvato dai ragazzini*, probabilmente intorno al 1964 (a quell'anno corrispondono le ultime date riportate nelle carte) anche se nei risvolti di sovraccoperta di *Il mondo salvato* Morante torna a parlare del suo progetto:

Come professione o mestiere, il suo 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 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.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Lo studio del ms inedito di *Senza i conforti della religione*, è stato reso possibile dall'estrema cortesia e disponibilità dei colleghi della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Giuliana Zagra e Leonardo Lantarulo che hanno consentito e facilitato la consultazione delle carte di Elsa Morante depositate in biblioteca. È doveroso rendere omaggio al lavoro e alle iniziative promossi dalla BNC intorno all'archivio morantiano, in quest'anno 2012 di celebrazioni dell'opera della scrittrice, in Europa (Madrid, Roma, Varsavia... ) e negli Stati Uniti (Washington). Appunto, la nuova mostra e il Convegno «Santi Sultani e Gran Capitani in camera mia. Dal laboratorio di Elsa Morante» (20-21 novembre) sarà un nuovo e importante contributo per la messa in luce del valore altamente scientifico, filologico e documentario dei manoscritti e degli inediti lasciati dalla scrittrice a disposizione degli studiosi.

<sup>2</sup> SIMONA CIVES, "Elsa Morante «Senza i conforti della religione»", in *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (27 aprile-3 giugno 2006), a cura di Giuliana Zagra e Simonetta Buttò, Roma, Editore Colombo, 2006, p. 52. La mostra e il catalogo del 2006 avevano già mostrato quanto un approccio della scrittura nella sua materialità, elaborazione formale e costruzione in quanto sistema semiotico fosse fondamentale, non soltanto per utili questioni di datazione, ma per comprendere e valutare la poetica di un autore.

Si vedrà che la vicenda redazionale, nella quale si stratificano scritte, cancellazioni parziali o totali, riscritture al limite della comprensibilità, è molto più complessa e tormentata di quanto sembri: diversi elementi – che qui non si possono dettagliare – suggeriscono che il progetto narrativo si sia potuto protrarre parallelamente alla composizione della raccolta poetica, e almeno fino a *La Storia* (per non parlare dei molti agganci con *Aracoele*). Forse, addirittura, si può ipotizzare che quel romanzo non finito abbia proiettato la sua ombra poetica e dolorosa fino agli ultimi strazianti giorni della sua vita.

Ma prima che ci si addentri in quell'affascinante vicenda testuale, conviene esaminare alcune tra le molte dichiarazioni d'intenti che Elsa Morante ha rilasciato sul romanzo in fieri.

### *Annunci e presentazioni*

Per valutare l'ipotesi di una continuità creativa, occorre rileggere gli annunci e le presentazioni dell'opera, che si ripeteranno per diversi anni. Fin da una prima intervista del luglio 1957:

Oggi dopo premi e riconoscimenti, Elsa Morante ha in progetto un libro di racconti che s'intitolerà *Lo scialle andaluso*. Intorno a uno di questi racconti, la scrittrice sta ancora lavorando: «Si tratta di un uomo a cui manca la fede religiosa. Giunto alla fine della sua vita, egli non può invocare alcun conforto. Una situazione, questa, marcatamente drammatica, poiché il protagonista, che è stato costantemente teso verso le gioie più belle della vita, avverte ancora il bisogno di esse. Il mio atteggiamento verso il personaggio sarà di fraterna pietà, di simpatia, di comprensione»<sup>3</sup>.

Va rilevato subito il non comune grado di coinvolgimento dell'autrice partecipe della sorte del suo personaggio. In un'intervista rilasciata a «Italia domani», il 15 marzo 1958, è più esplicita ancora:

Presentemente, io lavoro a un racconto (o piuttosto: un 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 dei 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 [...].

---

<sup>3</sup> Cfr. MARCO BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999, p. 580; il critico aveva appena osservato: «Dapprima racconto, poi romanzo breve, quindi romanzo autonomo che però non vedrà mai la luce, paradossalmente è l'opera di cui, in assoluto, E. M. ha parlato di più. Al punto che, sebbene in absentia, non si può fare a meno di tenerne conto, e di guardare ad esso come al terzo romanzo della scrittrice: il romanzo che non sarà mai pubblicato a motivo della *morte di Elsa Morante*».

Questi argomenti, da me qui riassunti in brevi frasi, sono, naturalmente, soltanto i pretesti di tali miei racconti. Difatti il loro vero tema è, ancora una volta, il solito tema - unico, per quanto variato - di tutti i miei precedenti romanzi e storie: e cioè (per dirlo in modo sommario) *il difficile rapporto fra le ragioni umane e le ragioni misteriose della realtà*.<sup>4</sup>

Ma secondo la minuziosa e attenta ricostruzione del complicato iter compositivo del nuovo romanzo, proposta da Marco Bardini, sarebbe proprio tra il '59 e il '60 che avverrebbe la disgiunzione rispetto alla raccolta di racconti (alcuni molto giovanili):

Ed è forse in quell'intervallo di tempo (durante il quale E. M. soggiorna a lungo negli Stati Uniti) che *Senza i conforti della religione* si affranca definitivamente da *Lo scialle andaluso*. In base alle informazioni coeve in mio possesso, lo scarto più evidente tra il racconto e il romanzo sta in un raddoppiamento concentrico della vicenda esperienziale: dalla storia, «marcatamente drammatica», di un giovane innamorato della vita che muore senza i conforti della religione, si apre alla storia, *tormentata* e «triste», di un ragazzo assai religioso che vede l'adorato fratello maggiore, un giovane innamorato della vita, morire senza i conforti della religione. Questo raddoppiamento comporta il passaggio evidente dall'oggettività esterna dello scrittore che commenta [...] alla soggettività interna dello scrittore che non può fare a meno di *inventare* la sua «autobiografia»: un fenomeno definibile, ormai, come tipicamente morantiano.<sup>5</sup>

Il 5 aprile del 1960, Morante ne parla di nuovo in un'intervista a «Il Giorno», e, difatti, il racconto (o romanzo breve) ha, ormai, raggiunto una sua autonomia:

Elsa Morante ha finito di scrivere un nuovo romanzo. Si intitolerà *Senza i conforti della religione* e sarà, dice, come il rovescio dell'*Isola d'Arturo*: la storia di un ragazzo del popolo che vede morire un fratello più grande di lui nel quartiere romano di Testaccio. Dice che aveva cominciato questa storia come un racconto lungo, da inserire in una raccolta il cui pezzo più importante sarebbe stato *Lo scialle andaluso*, il racconto apparso su «Botteghe oscure» [...] Poi, a poco a poco, quella storia di un'adolescenza romana, in un quartiere popolare, le è venuta crescendo fra le mani. Ed ecco pronto il romanzo, ora soltanto da rivedere e correggere. Spera di pubblicarlo entro l'anno. E così, invece di un libro, ne appariranno due: *Senza i conforti della religione* e *Lo scialle andaluso*.<sup>6</sup>

Adolfo Chiesa, per «Paese sera» (27-28 aprile 1960), conferma, in seguito alla sua conversazione, la stessa posizione:

---

<sup>4</sup> Citato da SIMONA CIVES, in *Le stanze di Elsa*, cit., p. 50. Nelle pp. 50-51, viene proposta una prima descrizione del manoscritto.

<sup>5</sup> MARCO BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, cit. p. 583.

<sup>6</sup> Ivi, p. 581.

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

«Rispetto al protagonista dell'*Isola d'Arturo*», mi dice la scrittrice, «questo giovane di Testaccio è esattamente l'opposto. L'unica cosa in comune che hanno i due libri è che anche qui io m'impersono con il protagonista, e ne vivo i drammi e le passioni, come se fossero i miei».<sup>7</sup>

Nell'occasione di un'altra intervista, del 1960, Giulia Massari ricorda:

Fra via dell'Oca, via Archimede e via del Babuino, Elsa sta completando il suo libro: si chiamerà *Senza i conforti della religione*, e doveva essere prima un racconto, e far parte di un libro di racconti, poi è diventato romanzo. «Ma come romanzo era nato», dice. «Cioè, qualcosa di definitivo, non parziale». Protagonista del nuovo libro è un ragazzo del popolo che abita nel quartiere romano del Testaccio, che è magro e religioso, e nervoso come era un tempo Elsa, e vede morire il fratello adorato. Secondo Elsa si tratta di un libro triste, il contrario dell'*Isola d'Arturo*. Il nuovo personaggio ha un po' del don Chisciotte e un po' d'Achille.<sup>8</sup>

Come si vedrà nel corso dello studio, è piuttosto ad Amleto che l'autrice farà riferimento. Ma interventi suoi o testimonianze su di lei, confermano il suo profondo coinvolgimento in quel dramma a sfondo religioso, con il timore – data la complessità della questione – che il nuovo libro non sia recepito dai lettori in modo corretto. Scrive nelle carte manoscritte:

L'Autrice sa già, in precedenza, che questo libro scontenterà una parte dei suoi lettori: soprattutto di quei lettori che (trascurando – per una strana reticenza della loro memoria, la sua opera di maggior peso, il romanzo *Menzogna e sortilegio*) la riguardano unicamente come Autrice dell'*Isola d'Arturo*.<sup>9</sup>

C'è da rilevare, quindi, da parte sua, una sicura volontà di difendere non solo la continuità, ma anzitutto la coerenza della propria opera (indipendentemente dalle definizioni di genere); infatti, rivendica che racconti e

---

<sup>7</sup> *Ibidem*. In nota (48) viene citata un'altra intervista rilasciata a G. Grieco, nel 1961, dello stesso tenore, ma con un'insistenza sul carattere autobiografico del romanzo: «[...] In esso c'è un notevole fondo autobiografico, ma completamente trasfigurato, com'è appunto nello stile di questa scrittrice».

<sup>8</sup>

<sup>9</sup> Cfr. ms di *Senza i conforti della religione*, ARC 52 (terzo fascicolo), c. 69 v.

romanzi, tutte le storie da lei narrate, abbiano uno solo e unico tema, il già citato «difficile rapporto tra le ragioni umane e le ragioni misteriose della realtà».

Parlerà ancora del romanzo in due interviste rilasciate ad Andrea Barbato nell'ottobre 1962, e nel settembre 1963:

«Per scrivere un romanzo», dice Elsa Morante, «ci vuole tanta salute, e una gran spesa d'energie. Ecco perché in questi mesi, ora che sono così depressa e malata, ho smesso di lavorare. Molti, purtroppo, il mio romanzo l'han dato già per finito, hanno annunciato che uscirà tra poco. E invece, chissà quanta fatica mi ci vorrà ancora... Dovrò riprenderlo, e gettar via le duecento pagine che ho già scritto e cominciare tutto di nuovo».<sup>10</sup>

In quelle interviste, interessanti e rivelatrici, Morante non si riferisce soltanto alle difficili condizioni di salute che ostacolano la sua scrittura, ma alla delicata problematica, legata, secondo lei, alla «mancanza d'una religione in questo nostro tempo»: un tema – come si vedrà – centrale nel romanzo *in fieri*:

«Mi sembra uno dei problemi più importanti d'oggi», dice Elsa Morante, «il difetto di senso religioso. Senza religione non si può vivere. Una religione qualsiasi, non quella dei preti [...] parlo di quella religione che è l'altruismo, il lavorare anche per gli altri. [...] L'Italia, oggi, è la nazione meno religiosa del mondo».<sup>11</sup>

Citerà ancora il romanzo nelle schede bibliografiche dei suoi libri fino al 1969. Infine, nel 1972, mentre sta scrivendo *La Storia*, spiega ad Enzo Siciliano che non può raccontare una storia che si svolge nel '53, prima di aver narrato gli eventi che precedono<sup>12</sup>.

### *La poetica: romanzo e poesia*

L'apparizione, nel mondo, di una nuova verità poetica,  
è sempre inquietante, e sempre, nei suoi effetti, sovversiva.  
(*Sul romanzo*)

Per tentare di evidenziare e interpretare sia le ragioni interne del suo continuo riferirsi al romanzo, sia i motivi possibili del suo parziale abbandono, occorre senz'altro rileggere alcune tra le prese di posizione teoriche coeve, formulate da Morante per l'inchiesta sul romanzo promossa, nel 1959, da «Nuovi Argomenti» (n.38-39, maggio-agosto) – quindi molto

<sup>10</sup> Citato da MARCO BARDINI, *Morante Elsa. Italiana...*, cit., p. 585.

<sup>11</sup> *Ibidem*, nota 55.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 587.

vicino all'inizio della redazione di *Senza i conforti* - e confrontarle con le considerazioni di poetica reperibili, in modo frammentario, nelle sue carte.

Il suo intervento nel dibattito sul romanzo si fa immediatamente polemico contro le arbitrarie classificazioni accademiche che introducono distinzioni, secondo lei, non pertinenti, tra prosa e poesia: si ricorderà che lei intende includere tra i romanzi il *Canzoniere* di Petrarca e i *Sonetti* di Shakespeare - «per le stesse considerazioni sostanziali per cui si chiama romanzo *La princesse de Clèves* o *À la recherche du temps perdu*» - come aveva già fatto per il *Canzoniere* di Umberto Saba (1957)<sup>13</sup>. Donde la significativa definizione:

«Romanzo sarebbe ogni opera poetica, nella quale l'autore - attraverso la narrazione inventata di vicende esemplari (da lui scelte come pretesto, o simbolo delle "relazioni" umane nel mondo) - dà intera una propria immagine dell'universo reale (e cioè dell'uomo nella sua realtà)».<sup>14</sup>

Per Morante, cosa è «opera poetica»?:

[...] *opera poetica* significa, per definizione, un'opera che, attraverso la *realtà* degli oggetti, renda la loro verità poetica: è inteso da tutti che questa verità è l'unica ragione del romanzo, come di ogni arte. *L'interesse*, poi, dell'immagine rappresentata, distingue il romanzo dal racconto. Il racconto, difatti, rappresenta un «momento» di realtà (da questo non si desume, tuttavia, una superiorità poetica del romanzo sul racconto! Non si tratta di qualità superiore o inferiore, ma di un differente rapporto con l'universo).<sup>15</sup>

Queste precisazioni aiutano a capire come - una volta superate le prime fasi redazionali di *Senza i conforti*, in cui parlava di «racconto», poi della forma intermedia di «romanzo breve» - Morante possa passare a chiamare «romanzo» la propria narrazione, evidenziando il tema universale sotteso all'intreccio, e quindi il suo valore esemplare.

Fuori dalle «convenzioni scolastiche» e dalle «contingenze culturali»: «Il gusto di *inventare* la storia inesauribile della vita è una disposizione umana naturale, comune a tutte le epoche e a tutti i paesi (perfino le leggende mitologiche e popolari sono già una specie di romanzo collettivo)»<sup>16</sup>.

In quell'ampia prospettiva il romanzo viene assimilato addirittura ad un'«opera di pensiero». Si vedrà, infatti, che i contenuti del romanzo

<sup>13</sup> ELSA MORANTE, «Sul romanzo», in *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 43-73.

<sup>14</sup> Ivi, p. 44.

<sup>15</sup> Ivi, pp. 44-45.

<sup>16</sup> Ivi, pp. 45-46.

riprendono o anticipano alcuni dei temi sviluppati da Morante nei propri saggi, secondo un sistema di correlazioni e corrispondenze che ne fa uno dei suoi modelli di «architettura del mondo»:

Un romanzo bello (e dunque, vero) è sempre il risultato di un supremo impegno morale; e [...] un romanzo falso (e, dunque, *brutto*) è sempre il risultato di una evasione dal primo e necessario impegno del romanziere, che è la verità. [...] Ma al romanziere (come a ogni altro artista) non basta l'esperienza contingente della propria avventura. La sua esplorazione deve tramutarsi in un valore per il mondo: la realtà corruttibile dev'essere tramutata, da lui, in una verità poetica incorruttibile. Questa è l'unica ragione dell'arte: e questo è il suo necessario realismo.<sup>17</sup>

Una rivendicazione di responsabilità, che va di pari passo con il ricorso all'*io* recitante (protagonista e interprete), in quanto *alibi* (parola e concetto centrali nella sua poetica):

[...] nel momento di fissare la propria *verità* attraverso una sua attenzione del mondo reale, il romanziere moderno, in luogo di invocare le Muse, è indotto a suscitare un *io* recitante (protagonista e interprete) che gli valga da alibi. Quasi per significare, a propria difesa: «S'intende che quella da me rappresentata non è *la* realtà; ma una realtà relativa all'*io* di me stesso, o ad un altro *io*, diverso in apparenza, da me stesso, che in sostanza, però, m'appartiene, e nel quale *io*, adesso, m'impersono per intero». Così, mediante la prima persona, la realtà nuovamente inventata si rende in una verità nuova. Questa *prima persona responsabile*, dunque, è una condizione moderna.<sup>18</sup>

Si ritrovano qui le indicazioni di Morante, già citate, per il romanzo progettato: «*io* m'impersono con il protagonista, e ne vivo i drammi e le passioni, come se fossero i miei»<sup>19</sup>.

Non si tratta, tuttavia, per il romanziere di un ripiegamento solipsistico; bensì dell'assunzione di un impegno umano collettivo, universale:

Per trovarsi maturo alla propria scelta, il romanziere deve avere sperimentato in sé la prova comune, fino all'ultima angoscia. E deve avere assimilato in sé le verità del passato, e la cultura dei propri contemporanei. *Aver assimilato*, però, significa un arricchimento, e non una intossicazione, o un ingorgo.

Difatti, lo scrittore di poesia e il romanziere in specie (uguagliato, in questo, forse solo dal poeta tragico), rappresenta, nel mondo, la compiuta armonia della ragione e dell'immaginazione: e cioè l'intera e libera coscienza umana, l'intervento che riscatta la città umana dai mostri dell'assurdo.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Ivi, pp. 49-50.

<sup>18</sup> Ivi, pp. 54-55.

<sup>19</sup> Cfr. Nota 7.

<sup>20</sup> Ivi, p. 55; p. 67.



Appunto, la vocazione poetica giovanile del protagonista di *Senza i conforti* segue, per così dire d'istinto, quel misterioso percorso che lo conduce a Dio:

E il poeta Ramundo Giuseppe, rincorreva nelle sue vacanze periferiche una specie di avventura insolita agli altri ragazzi. Quella confidenza di tutte le cose verso di me, che già mi aveva rallegrato, da principio [agli inizi], come l'invito a una società adorabile, pareva adesso l'ansia ininterrotta della vita: quasi che, in realtà, tutte le cose e le persone vivessero aspettando l'interrogazione più difficile, per confidare, alla fine, la loro parola più gelosa. E tale parola (detta poesia) mentre si rendeva sotto l'apparenza di una bellezza, però nella sua vera intenzione [sostanza] significava un altro valore indecifrabile, fuori da ogni discorso umano, che era il segreto di Dio... La bellezza era [se non ] che un pudore di questo segreto (fasc. 1, c. 42.2 = 103 quinq)<sup>21</sup>.

Così, le ricerche delle parole, nelle poesie, in realtà erano le vicende di un dialogo inesauribile in cui si ragionava con tutte le esistenze; e dove l'intimità spiegata della vita si adombra di un pudore divino... Questo dialogo (al contrario delle comuni chiacchiere terrestri) non frastornava [la mente] dal silenzio del Paradiso [di Dio]; ma coi suoi mezzi musicali sembrava, anzi, accennare di continuo ai movimenti inesprimibili di quella immensa Fuga senza voci [suono]... E anche nella mia familiare stanzetta [campagna-villeggiatura] sul fiume tutte le mie conversazioni con Dio si trasponevano ormai naturalmente - per una specie di logica necessaria - nel gioco delle poesie. Come se, di qua dal silenzio, l'unico linguaggio possibile fra lui [Dio] e me fosse in quei mottetti misteriosi, che significavano, insieme, domanda e risposta (fasc. 1, 42.5 = 103 sexto). [...] e io scorazzavo, allora per le vie del mio quartiere come un trovatore in incognito in una corte di principi travestiti. C'era, infatti, già fin da allora, nella mia vista, questo segreto: che io scrivevo poesie. E il tema delle mie poesie era sempre Dio, in certo modo.

Cercherò ora di esporre una sorta di ipotesi critica che, in proposito, mi era balenata allora. La seguente, cioè: che l'unico vero tema dei poeti anche atei, sarebbe sempre Dio. Anche se Dio non viene nominato, non importa. L'importante è che, nelle poesie, ogni cosa nominata si riconosca com'è ai momenti della sua [massima] confidenza: quando rivela che, in principio, è stata inventata da Dio. Naturalmente, lo strano punto dell'unica ragione di Dio che s'indovina, quasi in seme, nel centro di tutte le cose, è impossibile a spiegarsi, nemmeno dai più bravi poeti: esso viene conosciuto solo dai morti giacché soltanto là dove [quando] tutto l'ornamento sarà diventato senza valore si spiegherà - il famoso intimo mistero, senza voci e senza figure, che è la felicità del Paradiso (fasc.1, c. 164 = 57).

Però il primo lavoro delle poesie è proprio verso quel punto indecifrabile dell'unica ragione. [...] Questo è il segno parlante di Dio: dove si riconosce il segreto araldico che unisce tutte quante le cose e le persone in una sola parentela con lui. Per tale motivo, forse, ai poeti piace scoprire le somiglianze per le cose più diverse, inventando nelle loro poesie tanti paragoni fantastici: quasi che la loro speranza fosse

---

<sup>21</sup> Le citazioni da *Senza i conforti* provengono dal Primo fascicolo delle carte, la doppia numerazione si riferisce per il primo numero alla numerazione continua introdotta dalla biblioteca, per il secondo a quella discontinua dell'autrice.

di risalire attraverso le figure disuguali fino all'ultimo vero stemma (fasc. 1, c 165 =58) misterioso! Per me, quando presumevo di scrivere una poesia, non c'era divertimento più incantevole di questo: anzi i miei versi addirittura, consistevano quasi esclusivamente di paragoni fra le cose (fasc.1 c. 166 = 59).

Il laboratorio nel quale viene elaborata la posizione controcorrente e fuori norma di Morante sulla scrittura, è probabilmente quel terreno mistico-fantastico di *Senza i conforti*, che produrrà le invenzioni poetiche del *Mondo salvato dai ragazzini*: Morante evidenzia il legame tra romanzo e poesia citando esplicitamente il titolo del primo ne «La Sera Domenicale» («La mozza litania cristiana nel deposito/ dell'ospedale, intorno alla vecchia ebrea morta/ che scostò la croce con le sue manine deliranti/ SENZA I CONFORTI DELLA RELIGIONE»<sup>22</sup>).

Ancora prima del *Mondo salvato* (ma in seguito legati ad esso) si trovano già in *Senza i conforti*, quell'«idea di una letteratura sapienziale, come anche il gusto per gli enigmi», dei quale Simona Cives trova traccia nel manoscritto dell'opera poetica, e in particolare nell'appunto seguente:

Roma - 14 maggio '66

ARTE = REALTÀ

Significa

è arte vera quella che sempre sia pure in piccolo dà un simbolo di Dio<sup>23</sup>

Appunto, i materiali riflessivi e narrativi di *Senza i conforti* (ancora in fase di lavorazione) saranno riusati, ininterrottamente, perfino nelle prose saggistiche dell'autrice<sup>24</sup>:

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

<sup>22</sup> ELSA MORANTE, «La Sera Domenicale», in *Il mondo salvato dai ragazzini*, Torino, Einaudi, 1968, p. 29.

<sup>23</sup> SIMONA CIVES, *Le stanze di Elsa*, cit., p. 54.

<sup>24</sup> In un intervento recentemente presentato al convegno morantiano ("Elsa Morante and the Italian Arts", Oct. 25-27, 2012), ho evidenziato i legami tra il progetto cinematografico di un film su Bikini (atollo del Pacifico sede degli esperimenti nucleari americani) descritto nel romanzo (dove viene proposto ad Alfio, in quanto produttore della Miliardo Film, da un giovane regista) con la conferenza "Pro o contro la bomba atomica" tenuta da Morante al teatro Carignano di Torino (1965), poi pubblicata nella raccolta omonima.

sua percezione, nella sua realtà. Appunto quella parola è la verità, voluta dal romanziere. E appunto qui, nell'atto stesso di scrivere, il romanziere andrà così inventando il proprio linguaggio. È l'esercizio della verità, che porta all'invenzione del linguaggio, e *non* viceversa. Col puro esercizio delle parole – dove queste parole non siano confidate dalle cose, e discusse attraverso il dialogo con le cose – si potrà magari combinare un artificio elegante: ma non si inventa nulla.<sup>25</sup>

Nel saggio, Morante, esplicita a chiare lettere la ragione d'essere dell'ostinato lavoro di scavo, di scandaglio, di soppesamento delle parole (fuori da ogni estetismo formale e stilistico), di cui i suoi manoscritti sono la prova indiscutibile: dagli elenchi di parole alle numerose varianti introdotte in paragrafi sistematicamente cassati, poi laboriosamente riscritti. Il dover aderire scrupolosamente alla verità dei viventi, alla realtà che impersonano implica per lo scrittore la ricerca della lingua più semplice e onesta (come quella di un Saba):

Il problema del linguaggio – come ogni altro problema del romanziere – si identifica e si risolve, da ultimo, nella realtà psicologica del romanziere stesso, e cioè nell'intima qualità del suo rapporto col mondo. Il più vivo segreto di un linguaggio nuovo (ossia valido ad aprire nuovi itinerari all'avventura umana nel mondo reale) si ritrova in una libera disinteressata simpatia del romanziere con gli oggetti della natura e dell'universo umano. Questa è la prima legge vitale, senza la quale non può prodursi un linguaggio nuovo, che regga ai massimi paragoni della vita. E quanto più il romanziere sarà vicino alla sua maturità perfetta, tanto più il suo linguaggio si farà semplice e limpido. Difatti, se la realtà è torbida, la verità è naturalmente limpida nei suoi colori. E l'arte più difficile, per il romanziere, è di rispecchiare nel proprio linguaggio la limpidezza della verità. Per questo, fanno meraviglia certi nostri giovani critici pieni d'ingegno: i quali spendono il loro ingegno nell'analisi artificiosa di pagine artificiali; e non riconoscono (perché nascosto, come il segreto stesso della vita) quello che (oggi in ispecie), è il lavoro più difficile, o la grazia più rara.<sup>26</sup>

È stata sottovalutata dalla critica una concezione così estrema della scrittura, come disciplina interiore e tensione conoscitiva, in cui il linguaggio deve spingersi al limite del dicibile: uno studio sistematico della produzione manoscritta di Morante permetterebbe, invece, di evidenziare lo sforzo continuo, protrattosi negli anni, e compiuto da lei ostinatamente per raggiungere l'integrità e la trasparenza assolute:

Non si può trasferire o travisare il valore della parola, giacché le parole essendo i nomi delle cose, sono le cose stesse.

Una rosa è una rosa è una rosa è una rosa....<sup>27</sup>

<sup>25</sup> ELSA MORANTE, *Sul romanzo*, cit., pp.55- 56.

<sup>26</sup> Ivi, pp. 56-57.

<sup>27</sup> Ivi, p. 69.

### *Il laboratorio di Elsa Morante*

Sul piano metodologico, l'approccio che si è scelto di applicare al corpus manoscritto morantiano dovrebbe comportare tre ante: la prima che corrisponde al piano intratestuale di lettura del testo, con l'esame delle relazioni interne al corpus (descrizione delle carte manoscritte, delle modalità e fasi redazionali, didascalie, note, appunti, citazioni...); la seconda volta a indagare le relazioni intertestuali del testo con le altre opere dell'autrice (versioni manoscritte e edite dei romanzi, racconti, raccolte poetiche, saggi...); la terza riguardante le relazioni extratestuali (fonti, modelli di riferimento, biblioteca disponibile della scrittrice...). In questo primo rendiconto, si tratta, quindi, soltanto, di segnalare delle piste in vista di ricerche ulteriori: le ipotesi interpretative presentate sono, di conseguenza, provvisorie; dovranno essere vagliate e confermate alla luce di più approfondite esplorazioni del corpus nel suo insieme.

### *Modalità e fasi redazionali del manoscritto*

Quando ci si trova in presenza di manoscritti che hanno per buona parte le caratteristiche dei brogliacci o degli scartafacci da tempo studiati dalla critica delle varianti di continiana memoria, occorre scegliere un doppio approccio, sincronico e diacronico, a partire da una concezione dinamica della prassi filologica basata sulla nozione di "diasistema", definita da Cesare Segre, che consenta di seguire le fasi evolutive del testo, di descriverne la complessa fenomenologia, sul piano della scrittura, nel rapporto autore/testo, e sul piano del contesto storico-culturale nel rapporto tradizione/genere/testo.

Per tentare di restituire il processo elaborativo del romanzo - particolarmente importante nel caso di un'opera incompiuta, che ha fatto da banco da prova per un numero notevole di produzioni posteriori - occorre, quindi, rendere conto dei fenomeni grafici, delle stratificazioni redazionali, del meccanismo complesso delle correzioni, varianti, riscritture, delle modalità di cancellazione usate (ad esempio: può darsi che una parola, una frase, un intero periodo cancellati o depennati, non siano definitivamente eliminati; se sono rimasti ancora leggibili, talvolta sono ripresi tali e quali, oppure riprodotti con variazioni minime, nella stessa carta o in carte successive); va inoltre tenuto conto dell'evoluzione della struttura sintattica, semantica e narrativa di un testo ancora in movimento, *in fieri*, destinato ad essere rilavorato, riplasmato, con una strategia non ancora definitivamente fissata.

Per altro, vanno integrati nella lettura/interpretazione gli apparati (copertine, fogli allegati) e i paratesti molto numerosi e diversificati sotto la

penna di Morante: si tratta di didascalie (dell'autore o del narratore), di note, di appunti, di citazioni, da collocare nel loro contesto e nella loro funzionalità, a meno che non si tratti di materiali di scarto (di notevole interesse i perché della scomparsa e dell'eliminazione). Va da sé, che in questa sede, non è possibile dare un rendiconto dettagliato dei fenomeni osservati, né di trarne delle conclusioni: ci si limiterà a presentare qualche scandaglio nell'ampio materiale raccolto.

I tre fascicoli consultati sono disuguali nel numero delle carte. Ciascuno ha una doppia numerazione: continua, quella introdotta dalla BNC; discontinua e frammentaria quella di mano di Morante, spesso interrotta, con salti, ripetizioni, innumerevoli aggiunte (bis, ter... fino a ventesimi...), lacune. Il supporto è costituito da grandi fogli di album (come per *Il mondo salvato* e *La Storia*), però staccati dalla rilegatura (i piatti di coperta sono stati conservati separatamente).

Il corpus esaminato comporta tre fascicoli:

1) 174 carte (suddivise in 5 voll.);

2) 57 carte (sciolte);

3) 122 carte (sciolte).

(si sono visti anche tre Allegati: Allegato 1: 1 c.; Allegato 2: c.1 e 2; Allegato 3: frammenti)

La doppia numerazione delle carte non permette attualmente una sicura ricostruzione del processo compositivo. Non è accertato che con i tre fascicoli, si possa parlare di tre successive fasi redazionali, anche perché non sono stati ancora visti, una carta, segnalata da Simona Cives, in cui si leggerebbe: «Senza i conforti della religione. [in rosso: Stesura completamente interamente cancellata] 30 ottobre 1961- 10 febbraio 1962»; e neppure gli otto piatti di coperta staccati «fittamente annotati» da lei descritti (con tracce di datazione risalenti fino al '64), dai quali si potrebbe evincere che la scrittura sia stata interrotta dopo la morte di Bill Morrow (nell'aprile dello stesso anno). Cesare Garboli ha pubblicato nella «Cronologia» delle *Opere*, l'importante nota scritta su un piatto di coperta, che pare utile riportare qui:

Principio della storia: Nella mia infanzia e fanciullezza, la leggenda di Dio e la saga di mio fratello Alfio s'intrecciano curiosamente - ... E dopo: [Secondo la mia fede in Dio] tutti per me, intorno, erano immortali [tenere conto di questo in tutte le mie relazioni con gli altri, nel corso della storia]

IMPORTANTE - Ricordare che dopo la prima fanciullezza io non prego più Dio per chiedergli qualcosa (questioni personali o altro). Dio è grande astratto, non si occupa di certe cose. Solo verso la fine, +++ per salvare Alfio, torno a pregarlo in vano.<sup>28</sup>

Si può leggere, sempre nella «Cronologia», un'altra nota interessante, scritta su una busta dal titolo: «Appunti vari per *Senza i conforti della religione* e altro»: «Evoluzione nel libro sulla mia idea di Dio: Nell'infanzia lo prego anche per le mie minuzie, poi cerco nel nostro, mio e suo, silenzio. Poi [il Paradiso e] le immagini della poesia ecc. ». Si tratta di vere e proprie "didascalie" di tipo metanarrativo, qui a carettere contenutistico, da attribuirsi al narratore, mentre altri interventi del narratore o dell'autrice, tipici di una ancora forte esitazione sulle scelte strutturali, riguardano le modalità redazionali o compositive.

Elsa Morante, in realtà, utilizza tutti i supporti a disposizione, e interviene a più riprese cancellando (con ricca tipologia di modalità), sovrapponendo, riscrivendo, commentando la propria scrittura con sottolineature nel testo, segni laterali in verde o in rosso (per evidenziare la parte così segnata, oppure per segnalare quali parti sarebbero da conservare o riutilizzare). Pare quindi indispensabile, ai fini di una comprensione corretta della sua scrittura, procedere ad un'analisi completa del suo *usus scribendi*, dei suoi strumenti e pratiche scritte, di quel suo modo di comporre a strati; ma, si badi, l'indagine andrebbe applicata all'insieme dei suoi manoscritti, in modo sistematico. La grafia di Morante, che varia nel tempo e a seconda delle penne, pennarelli, inchiostri, e matite colorate usati, consentirebbe inoltre di datare con più precisione le fasi redazionali e i singoli interventi.

### *Nuclei narrativi e tematici: le ragioni strutturali dell'interruzione*

Provvisoriamente - in attesa di un approfondito studio filologico (supporto cartaceo, grafia, inchiostri, numerazione etc..) - si può tentare di ricostruire la trama narrativa interrotta, prendendo ipoteticamente come base la sequenza di carte più completa (quella del primo fascicolo), senza tuttavia integrare lacune, ripetizioni o incongruenze cronologiche.

Un ragazzo di nome Giuseppe Ramundo, figlio di una maestra elementare, intraprende, dopo la morte del fratello, più grande di lui di quindici anni, di narrare, per strapparla all'oblio, la storia della propria famiglia. I due fratelli non hanno lo stesso padre. Il primo, Alfio (chiamato anche Nino nel primo fascicolo), portava il cognome di Bernardi (o Riccardi), quello del padre e marito della madre, di

---

<sup>28</sup> Cfr. «Cronologia», in Elsa Morante, *Opere*, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Milano, Mondadori, 1988, vol.1, p. LXVIII. Citato anche da S. Cives, *Stanze*, cit., p. 51.

professione geometra, dalle foto un bell'uomo dall'aspetto esuberante e vigoroso, ma morto giovane. Invece Giuseppe, che non sa nulla del padre, porta il cognome da ragazza della madre, Ramundo: il fratello non si faceva scrupolo di alludere a quell'origine "spuria", della quale la madre sembrava vergognarsi, e lui di riflesso per quella nascita "inopinata e misteriosa". I due fratelli non si assomigliano: Alfio è di statura alta, atletica, con volto ovale e colorito vivo; Giuseppe di colorito delicato, lievemente olivastro, piuttosto piccolo, sottile, all'apparenza non molto muscoloso benché agile. Soprannominato dai compagni, "il Cinese", a causa del viso "arrotondato" con gli zigomi marcati e un sorriso "speciale" a labbra serrate, per non mostrare i denti minuti dei quali si vergognava, come di tutti i tratti di debolezza quasi femminile. Fin da piccolo Giuseppe (Ueseppe nel suo linguaggio infantile, Peppino per altri, Ueseppe Ramundi di Villanueve per il fratello) nutre un'ammirazione illimitata per il fratello. Con il bombardamento di San Lorenzo, dove Giuseppe abitava con la madre, viene perduto il cane del fratello, Fritz (Blitz nella prima redazione), un cagnetto di razza infima (marrone con una "macchieta bianca stellata" sulla pancia). A salvarsi dal disastro, c'è soltanto un ingrandimento fotografico del fratello. Giuseppe non riesce a ricordare i morti (e le "voci di agonia") che ha sicuramente veduto, ma sua madre - "intontita" e "abulica" - ne ha taciuto il ricordo (una sua ovvia omertà con la memoria e la natura): eppure il fatto a lungo rimosso sembra aver determinato un trauma ("un ricordo oscuro di convulsioni") nella sua coscienza infantile, tale da aver "sradicato l'infanzia" in lui, e preparato una fuga dalla realtà comune nella ricerca del mistero (tra arabeschi, crittogrammi e morgane). Il fratello, che ha partecipato alle Brigate Nere, poi alla lotta partigiana facendosi chiamare Nembo, li raggiunge, con un compagno, nel camerone sulla Casilina dove sono sfollati: con una barba nera da guerrigliero, con "occhi radiosi, vispi, affettuosi", Alfio (chiamato anche Nino, nel primo fascicolo) si fa valere presso il pubblico degli sfollati, raccontando le sue prodezze da eroe. Alfio sarà lievemente ferito e ricoverato in ospedale, poi in convalescenza, nei pressi di Napoli: Giuseppe è convinto di aver ottenuto da Dio la sua guarigione grazie alle pressanti preghiere. Con la fine della guerra, Alfio traffica e si arricchisce nel Nord grazie al mercato nero (*il borsaro nero*): quando torna a Roma si sceglie grandi alberghi di lusso e sfoggia orologi e vestiario costosi (*il cappotto di lana di cammello*): per Giuseppe, l'Excelsior di via Veneto - il suo quartiere generale da "cinematografaro" - è un "Palazzo Fatato". Alfio, "brillante, spendaccione", ma anche vanitoso e millantatore, presenta suo fratello come un futuro scrittore. Anzi, gli suggerisce di fare il critico cinematografico per promuovere i film prodotti dalla sua Miliardo-Film. Per Giuseppe, la fratellanza con Alfio il suo "doppio luminoso", il suo "riscatto contro ogni solitudine" (per la segreta complicità tra gli altri), il suo "solo vanto" (prestanza fisica, ricchezza), è un fatto "reale, eterno, indiscusso"! Al richiamo *Giuseè*, rispondeva un appassionato *À!* Alla prima "fantascienziiale gita in motocicletta per tutta Roma", fanno seguito altre corse per la città, che scopre ai suoi occhi da ragazzo la sua sconvolgente bellezza. Alfio si fida con una ricca ereditiera Ginevra, da lui bistrattata ma docile nell'ascolto (*le saghe di Alfio*), che suscita la gelosia di Giuseppe. Durante le lunghe estati di assenza del fratello, Giuseppe, che prega segretamente Dio di affrettare il suo ritorno, si dedica alla poesia e scopre un rifugio per le sue meditazioni poetico-mistiche, in una valletta, dove una stanzetta erbosa lo accoglie, sulla riva del Tevere. In quei periodi, di solitudine e di confidenza con la natura e con Dio, egli fa "il poeta dalla mattina alla sera", dedicandosi interamente al gioco delle poesie, in un tempo senza norma e misura. Sua madre rimane estranea a

quel suo mondo favoloso e poetico. Invece il fratello, pur all'oscuro di quelle meravigliose avventure, con l'“amicizia ridente del suo sguardo” ne fa scattare la magia. Alfio acquista una lupa Belle, intelligente e materna, che porta nella Jaguar con Giuseppe per le loro scorribande cittadine. Alfio compra un appartamento, ai Parioli, nei Quartieri alti. Giuseppe frequenta accanto ad Alfio gli ambienti del cinema, una “fabbrica di favole industriali” e insieme una “zona esotica autorevole e affascinante”; conosce gente bizzarra -“una corte eccelsa e metropolitana” - registi, attrici (“sacerdotesse” e “animalesse leggendarie”), tra le quali, la luminosa “prima donna”, Aracoeli Sanchez, di una maestosa origine andalusa, cattolica e superstiziosa, ma ninfomane. Giuseppe assiste alla contesa tra Alfio e Michele (Mic), un giovane regista che vuole fare un film-documentario, di un genere nuovo, una intricata parabola filosofico-morale, su Bikini e la minaccia atomica, mentre Alfio vuole sfruttare il titolo per fare un film popolare e commerciale di “bellezze al bagno”. Con quella vita Alfio si è appesantito, ma nella sua maschera involgarita dal colorito sanguigno, Giuseppe continua a vedere i “suoi soliti occhi da ragazzo”. Il matrimonio annunciato con Ginevra non si farà mai: Alfio si fa pagare dal padre la sua rinuncia al matrimonio. Giuseppe si rassegna a dare gli esami di maturità, ma non conta di seguire i corsi all'università, dove sua madre lo ha iscritto. Rimane solo tutto il giorno, senza amici e senza amanti; le poche esperienze con prostitute sono disastrose. Scrivere? La risposta che dà a se stesso è desolata: “bisogna proprio essere disperati, per mettersi qui a scrivere, pur sapendo che tutte le parole del mondo, ormai, sono scadute. Infatti, le parole sono tutte false. E sono indecenti”. Rimangono allora l'Alienazione, le droghe?

Qui il racconto si interrompe... A quel punto, si vorrebbero indagare le reazioni interne, strutturali (e non prevalentemente biografiche) dell'interruzione del romanzo.

Se si confrontano il primo e il secondo fascicolo, ci si accorge che l'inizio del secondo - indicato da Morante stessa come «principio definitivo» (c.1 bis, in rosso) - propone, al posto del *flash-back* iniziale che avviava il racconto cronologico nella prima redazione, una riflessione sulla felicità (*T'ho amato felicità, Ai felici tutti*), la quale interrompe l'evocazione del bombardamento di San Lorenzo (fasc.2, cc 1-2): quel bilancio di una vita, sembra destinato a dare il suo senso ultimo alla vicenda che il narratore sta per raccontare: infatti, la felicità (una delle parole d'«alto rango», che finiranno con sembrargli scadute e indecenti) - con l'innamoramento fatale per essa del bambino (Gi)useppe - viene presentata come il tema dominante del racconto. La ricerca della felicità, che fa da filo conduttore, grazie all'ammirazione sconfinata per il fratello Alfio, guida il ragazzo fino a Dio: una ricerca, la sua, portata dall'entusiasmo (nel senso proprio di possessione divina) fino alla contemplazione mistica e alla creazione poetica considerate come inscindibili. Ma Alfio, con tutta la forza e l'invulnerabilità apparenti, dimostra in definitiva di essere soltanto il fragile garante di una vocazione affidatasi alla magia del gioco poetico, ai «crittogrammi e arabeschi», alle fantasmagorie di un'immaginazione attirata dal



mistero delle cose e dei viventi. Per cui, il mistero resterà definitivamente inaccessibile (T.U.S: «tutto uno scherzo», torna come un ritornello nel canto degli uccelli), tanto che, per finire, agli occhi di Giuseppe, la memoria non potrà che rivelarsi ingannevole (tutto un «imbroglio», un' «omertà»).

Ora decidere di porre all'inizio del racconto un tale amaro bilancio (assegnato in un primo tempo alle ultime carte del romanzo) vuol dire anticipare, da subito, l'esito desolato di quel viaggio a ritroso, e svuotarlo di una possibile carica di speranza o di utopia. Vale la pena rileggere di seguito le pagine poste all'inizio della secondo fascicolo, e in parte riprese all'inizio del terzo:

### T'ho amato felicità

Certe costruzioni dell'infanzia si condannano forse, già da se stesse, alla distruzione. Si aspetta forse dalla maturità, una qualche spiegazione risolutiva che valga a sgombrarci da quelle rovine incantate... ma certe distruzioni precoci e brutali non negheranno forse, in anticipo, ogni spiegazione futura?

Io sono, oggi ancora, troppo lontano dalla maturità, per tentare di darmi una spiegazione [bastevole] [possibile] [plausibile]. La sola che saprei darmi (vulnerabile e provvisoria quanto le mie costruzioni stesse) avrebbe quest'una: che io per istinto, fin da bambino, mi ero innamorato della felicità.

Si dice che gli amanti [l'amore] della felicità [contrastata] contrastano con gli amanti [l'amore] della virtù. Ma per me, spontaneamente la felicità assumeva il valore della virtù [stessa] perfetta. Le persone naturalmente più felici mi sembravano le massime proclamazioni della nobiltà umana. E la speranza della felicità, proprietà intima e singolare di ogni persona per me è il vero segno che nessuno è mortale e che, alla fine, ciascuno sarà beato! (fasc.2, cc 3 = 1bis - 4= 1 ter)

Ogni cenno, ogni parvenza dell'amata felicità muoveva il mio affetto. La pietà del dolore è in quel pianto della felicità negata [il suo patire] come di un bandito che cerca la sua patria]

E fuori da questa scelta inconsapevole e determinabile, ero quasi privo di criterio per giudicare le persone o le cose. Non parlo solo del criterio etico (la mia incapacità critica, in questo punto e a questo riguardo, mi procurava, ancora [anche] oggi dai più adulti, l'accusa di amoralità); ma perfino di criterio estetico, anche elementare. Giudicavo bellissimo il Colosseo, non per la sua architettura, ma per la sua popolazione di gatti. E l'Albergo Excelsior, tempio di mio fratello Alfio, per me era un monumento superiore al Partenone Alla bellezza reale, io ero sensibile solo perché in lei mi ragionava spiegato quel tema misterioso della felicità. E se ammiravo supremamente certe qualità umane: la forza, la libertà, il coraggio era sempre quel tema che la mia ammirazione bambinesca là riconosceva immediatamente.

La felicità era la patria, sulla quale un bandito sognava ((fasc.2, c.4= 1ter).

### Ai felici tutti [I felici tutti]

L'età virile - con la libertà, la forza, il coraggio - [si mostrava] ai miei occhi una distinzione di splendore. Così la mia infanzia era per me [una specie] di difetto che mi mortificava un poco. Qualunque tratto di me, del mio carattere, che secondo me

somigliasse all'infanzia, mi pareva cosa da nascondersi (e forse anche di qui nascesse la mia timidezza).

Avevo imparato, per esempio – già dalle prime epoche immemorabili della mia storia – a ricacciare, a qualsiasi costo, il pianto e le lagne. In casi estremi me ne andavo a nascondere i miei pianti in un sottopassaggio poco frequentato del cortile, dietro al supporto delle biciclette, dove era difficile spiarmi... e correvo là, come a uno di quei campi fuori da ogni pista umana, dove si dice che gli elefanti vanno a morire...

Ma per mia natura [del resto] io ero di umore piuttosto allegro e più facile al riso che alle lagrime. Comunemente, però nelle risate, mi celavo la bocca dietro le mani, così come i miei sorrisi, per solito, erano a labbra [semichiuse] accostate... (fasc.2, c.5 = 1 q)

Bisogna essere disperati per mettersi qui a scrivere, quando si è capito che le parole sono scadute. E il loro fantastico valore poi, non era altro che un imbroglio. Perché le parole [per me] sono sempre tutte false. Sono indecenti.

Perfino i ragazzini, adesso nascono con la coscienza di tutto questo imbroglio. Specialmente certe parole d'alto rango stonano definitivamente con le voci umane. Qui Qui nessuno più le potrebbe dire senza una vergogna innata (VERITÀ, FELICITÀ... DIO...)

Tutta la banda di quelli della mia età (circa diciannove anni) nel discorrere non usa quasi altro che un frasario osceno, gratuito e senza nessi, come un meccanismo slegato. Io dò ragione a loro (fasc.2, c.6= 2).

Il mio vizio più odioso è la memoria. Mi ricordo di ogni cosa, da quando sono nato: perfino delle chiacchiere che facevo col nostro cane Fritz e poi con la nostra cagna Bella, e perfino dei sogni, pure i più lontani.

Mi tornano in sogno certi ricordi di un altro mio passato che io qui, da sveglio, non riconosco, ma che là, invece, è riconosciuto come vero, da quell'altro me stesso che dorme. Così a perseguitarmi nella memoria non c'è una esistenza sola, ma chissà quante! Che si specchiano in fuga, una dentro l'altra, come quei giochi orientali che fanno delirare.

Solo in un punto la mia memoria è cieca, per quanto voglia ingannarmi...(fasc. 2, c. 9)

Quel punto non potrebbe essere quel nodo irrisolto, quel dubbio tormentoso e colpevolizzante su ciò che bambino vide realmente durante il bombardamento di San Lorenzo? I morti sotto le bombe, le grida di agonia, l'orrore cancellato dal silenzio impotente della madre? Il peso insopportabile del rimosso?

Insomma è sicuro che fra quelle rovine dovevano esserci anche morti. E CHE IO LI HO VISTI, però non mi ricordo di loro. [...] La natura, per qualche suo scopo interessato, li ha scancellati dalla mia memoria come un segreto osceno. Ma, secondo me, certi riguardi della natura sono idioti e vigliacchi, lo stesso come le ipocrisie della gente. Sarebbe meglio farmi ricordare anche dei morti, giacché certamente li vidi! E mi ricordo di tutto il resto fuorché di loro, come in una copia espurgata (fasc. 2, c. 1= 1).<sup>29</sup>

<sup>29</sup> In una pagina isolata alla fine del primo fascicolo si tornava più dettagliatamente sul bombardamento (pur evocato nelle prime pagine del romanzo): «[...] e certo in quell'epoca, dev'essermi avvenuto di vedere da vicino e d'intorno a me, dei morti e degli agonizzanti. Ma

Se quindi, una fase redazionale successiva a quella del primo fascicolo, prevede che il romanzo si apra su quel nodo problematico della *quête* impossibile della felicità, sulle illusioni perdute, sull'inganno finale... (un'anticipazione di *Aracoeli*?), come va interpretato un tale cambiamento di strategia narrativa? Si tratta forse di suggerire che sia comunque impossibile ottenere una risposta risolutiva? Raggiungere una verità?

Il timore che tutta la vicenda fosse risucchiata dalla morte, e precipitasse nell'irrealtà, non era stato già espresso, fuggevolmente, in uno dei tentati inizi del primo fascicolo ( «Adesso che mio fratello Alfio non esiste più, anche il nostro passato comune ritorna alla morte»: c. 6, dicembre 1958), con la sottolineatura significativa della nota fra parentesi, che fa aleggiare l'angoscia su quel principio rifatto, provvisorio: «zona d'ombra dietro le spalle, devastazione»?

Che questa difficoltà abbia a che fare con l'interruzione della trama? In quel caso le ragioni sarebbero prevalentemente strutturali e tematiche? Ma anche rispondenti a motivazioni etiche?

È significativa, in particolare, l'esitazione tra narrazione in prima persona (quella mantenuta nella maggior parte delle carte) o in terza persona (tentata brevemente in alcune di esse: fascicolo secondo, c. 50 e sgg), come indicato da Morante stessa, in un'intervista degli anni '60 (già citata); difatti, le due soluzioni verranno adottate, successivamente: ne *La Storia*, il racconto è affidato ad un narratore onnisciente che rispetta la cronologia e la scansione evenemenziale; mentre in *Aracoeli*, tornano l'io narrante, i ritmi della *quête* e dello scavo interiore, ma senza una continuità crono-logica nella rievocazione del passato, bensì con un sovrapporsi di visioni e di reminiscenze slegate fra loro.

Infine, ci si può chiedere se l'interruzione non sia dovuta all'esigenza di sperimentare ulteriormente più percorsi e modalità strutturali (drammaturgia poetica, epica, romanzo storico, memoriale-confessione...); ma anche alla necessità di sciogliere la matassa aggrovigliata dei tanti temi abbozzati (e non chiariti) in *Senza i conforti*.

Si può elencare, alla rinfusa, un certo numero di questioni cruciali aperte e non risolte, probabilmente non risolvibili nell'arco di una singola opera:

---

delle loro immagini molte si erano scancellate dalla mia mente puerile come una scrittura [un inchiostro] [che] non si mantiene su una seta. Di tutta quella strage io ricordo appena un tumulto confuso e straordinario, come se mi fossi ritrovato in sogno in una foresta africana, rotta dal vento e dal tuono, e piena di ululati. L'unico episodio abbastanza preciso che distinguo dentro quel tumulto [disordine] è il mio pellegrinaggio disperato in certe strade ingombre di macerie (non so più se fosse giorno o notte) in cerca del mio cagnuccio Fritz, che, in mezzo alla foga e al disordine si è perso».

1) L'orrore non ancora affrontato che va rivelato: a cominciare dal bombardamento di San Lorenzo e dalla strage di vite umane (un evento storico traumatico rimosso che verrà amplificato con la deportazione della popolazione del ghetto di Roma ne *La Storia*).

2) La questione del male confrontato con la colpevolezza e l'innocenza? Il perdono? L' "amoralità" che ci sarebbe nel conguagliare tutto, se "Tutti i morti vanno in Paradiso" (V - c. 161)? La questione verrà riproposta nel *Mondo salvato* e ne *La Storia*: che cosa rispondere ai "lamah, lamah" del crocefisso, e ai "pecché, pecché" di Ueseppe entrambi disperati nel pensare che tutti non siano salvati!

3) La *quête* della felicità? Individuale? Collettiva? Chi sono quei "Felici tutti", a cui sono dedicate le riflessioni del narratore? La risposta sarà cercata nel *Mondo salvato*, tra coloro i Felici (pochi) e gli Infelici (molti) che hanno lasciato un nome nella storia.

4) Il gioco poetico e lo scherzo divino: c'è un tentativo per chiarire l'enigma (crittogrammi, arabeschi etc...), ma l'enigma è di nuovo indagata nel *Mondo salvato*, ne *La Storia* e in *Aracoeli*... Come sappiamo, nell'ultima opera, la risposta sarà: "Niño, chiquito, non c'è nulla da capire".

5) Appunto, come già si sospettava con Arturo, fuori dal limbo (dell'infanzia innocente, prima della colpa, estranea alla morale, alle istituzioni, alla religione...), fuori dall'intima e primigenia relazione con Dio, non c'è Eliso: per cui la valletta, la stanza arborea di Giuseppe ... - isole felici quanto il rifugio d'Arturo - non sembrano più raggiungibili all'età adulta? Imbroglione? Illusione? Ne *La Storia* resteranno la conquista comunicabile dell'innocente Ueseppe...

6) Gli inganni delle madre e della natura, complici e colpevoli d'omertà.

7) Il ruolo e la responsabilità della scrittura? In realtà, la poesia non è ascoltata: non ha pubblico se non quello dei ragazzini o dei ... cani): come per Saba, e Morante stessa...

8) È possibile fare un'arte (cinema) che non sia commerciale, ma onesta e impegnata? Magari intorno a questioni che coinvolgono la sorte dell'umanità: come l'atomica?

9) Achille, Chisciotte? Amleto? Giuseppe sembra propendere per Amleto? Come Davide Segre, come Manuele?

10) La morte degli eroi: Alfio, Nino, Nembo, Superman, poi per finire Manuel Muñoz Muñoz....

Elencando soltanto i nodi narrativi e tematici irrisolti, compare il paesaggio tormentato di tutte le opere successive poetiche e narrative di

Morante: come se, appunto, *Senza i conforti* avesse fatto da esperimento, da tentativo di messa a fuoco di una serie di problematiche etiche ed estetiche autenticamente cruciali per l'autrice, ma ancora da approfondire. Tale ipotesi rafforza la convinzione nostra che ci sia una reale continuità e complementarità tra le sue opere, compreso il romanzo incompiuto e quindi in-finito.

*Riscritture e metamorfosi: l'intertestualità strutturale e tematica*

La critica ha già rilevato un certo numero di elementi strutturali o tematici che sarebbero emigrati dal romanzo incompiuto alle opere posteriori. Tuttavia, prima di uno studio sistematico e, possibilmente, esaustivo delle carte - che dovrebbe prevedere l'esame e il confronto con i manoscritti precedenti e successivi (da *Menzogna e sortilegio* ad *Aracoeli*) - è difficile ricostruire in modo scientificamente rigoroso il travaglio di riscrittura intrapreso da Morante e soprattutto interpretare fedelmente (cioè senza sovrapposizioni ideologiche o preconcetti critici) le motivazioni delle sue scelte.

In un primo tempo, completando le indicazioni date da Simona Cives, ci si limiterà ad elencare le tracce più vistose di quei fenomeni d'intertestualità - riguardanti titoli, citazioni, sequenze narrative, motivi spaziali, riferimenti storici e letterari, personaggi (che passano da un'opera all'altra) - i quali costituiscono una rete eccezionalmente densa di corrispondenze e richiami.

Il caso più clamoroso è sicuramente la (già citata) immissione del titolo del romanzo incompiuto nella poesia «La Sera Domenicale» del *Mondo salvato dai ragazzini*. Conviene ricordarla di nuovo per collegarla più largamente alla tematica del romanzo:

Memoria memoria, casa di pena

.....

Eli, Eli senza risposta...

La mozza litania cristiana nel deposito Dell'ospedale, intorno alla vecchia ebrea morta che scostò la croce con le sue manine deliranti.

SENZA I CONFORTI DELLA RELIGIONE. Questa casa è piena di sangue

Nessuna Rivelazione

L'intero componimento, e specificamente i versi citati, non possono non ricordare la diffidenza, se non addirittura l'ostilità manifestata da Giuseppe, il narratore di *Senza i conforti*, nei confronti della memoria come vizio e come condanna: «Il mio vizio più odioso è la memoria».

Ma la morte del giovane tragicamente evocata nell'*Addio*, in apertura del *Mondo salvato* (con uno scenario di strage nello sfondo), potrebbero aver sostituito la morte di Alfio non raccontata, ma solo allusa nel romanzo, e reso manifesto l'orrore rimosso delle morti sotto il bombardamento di San Lorenzo – la strage che è rivissuta come un senso indecifrabile di colpa dal narratore del romanzo; ma un'altra colpa oscura presente in quei versi rimanda ad un inganno “materno” (e amoroso) legato a quella morte precoce. In quei versi, la figura femminile degradata dall'invecchiamento, con le ciocche bianche disordinate – che corre delirante per la città – ricorda già la madre dei due fratelli (prima che compaia la vecchia ebrea nel suo letto d'ospedale) descritta senza pietà: «E quando tornava stanca dalle lezioni pareva una fiera che avesse corso la città cacciata per tutte le vie» (fasc.1, c.4).

Per rimanere ai titoli, l'enigmatica sigla T.U.S compare in *Senza i conforti*, al seguito del nome di Elsa Morante, in una pagina del primo fascicolo (c. 138): forse un progetto di titolo per un volume?<sup>9</sup> per un capitolo?<sup>9</sup> Si tratta dell'acronimo di «Tutto Uno Scherzo» (il motivo cantato dall'uccello della valetta tiberina frequentata dal Giuseppe ragazzo). Nella carta quasi immediatamente successiva si legge una nota scritta in rosso: «Stesura completamente interamente annullata» (c. 140); mentre nella pagina seguente spunta la tematica di una disperazione latente, con la convinzione che la vita non sia altro che un imbroglio, che la realtà non esista, che la scrittura sia una falsità («Bisogna proprio essere disperati per mettersi a scrivere: le parole del mondo ormai sono scadute»), che il tempo sia vacuità e il sonno la preda della baraonda dei sogni: per colui che si sente un nuovo Amleto, le sole vie d'uscita sarebbero «uno sciopero totale», l'«alienazione» o «la droga» (cc. 141-152). Tale è il contesto nel quale sembra elaborarsi quella scritta enigmatica. La si ritrova (con il disegno di cerchi concentrici) al centro di una carta del ms de *La Storia*. Una sigla, che può suonare misteriosa per chi non abbia letto *Senza i conforti*, e non ancor l'episodio in cui il piccolo Ueseppe sente gli uccelli, ripetere lo stesso ritornello.

Nel *Mondo salvato* dai ragazzini, che sembra aver ospitato e sviluppato il tema della ribellione affiorato in *Senza i conforti*, viene cantato con tono beffardo (e forse) parodico nelle «Canzoni popolari» un ritornello analogo:

TUTTO QUESTO,  
IN SOSTANZA E VERITÀ,  
NON È NIENT'ALTRO  
CHE UN GIOCO<sup>30</sup>

<sup>30</sup> ELSA MORANTE, «Canzoni popolari» in *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., pp. 146 e segg.

Il segreto, che anche Manuele, perseguitato dall'oscuro e ossessivo senso di colpa, cercherà invano di scoprire nella sua disperata *quête* della madre: «Ma, niño mio chiquito, non c'è niente da capire», è l'ultimo messaggio di *Aracoeli*, tra tenerezza e pietà<sup>31</sup>.

Un altro titolo intermedio o provvisorio, anticipa la tematica portante della grande canzone centrale del *Mondo salvato: La canzone degli F.P. e degli I.M.*: si tratta del titolo già citato nella pagina del secondo fascicolo di *Senza i conforti della religione*, dedicata «Ai felici tutti» (c.5), poi ripreso anche nel terzo fascicolo (c. 5), dove, a quel punto della redazione, la riflessione sulla felicità maturata nell'ammirazione per le prodezze eroiche del fratello appassionatamente amato, riesce ad elevarsi fino a Dio, attraverso il quale la suprema attenzione rivolta a tutti i viventi, perfino gli atei, salva tutti! Il sogno di una salvezza universale, di un'umanità redenta attraverso la voce dei poeti sembra possibile, in quel momento privilegiato della storia, anche se l'esito tragico annunciato lascerà in definitiva senza conforti e consolazione.

Vale la pena leggere alcuni brani del Fascicolo terzo, in cui la vocazione alla poesia assurge a contemplazione del divino e del creato, e tramite essa a misericordia e amore universali:

(c. 11 = 100)

Lui [un poeta] perfino a sua propria insaputa ridomanda sempre questo segreto [le allusioni divine], da ognuno! E perciò, in ogni incontro con gli altri, il suo modo naturale è solo la suprema attenzione, senza nessun giudizio.

(c.11 v)

Suprema attenzione è come guardare una cosa nello specchio di Dio.  
L'ateismo degli altri non [porta offesa]  
[glieli rende più generosi]  
anzi aggiunge grazia, come la bellezza appare più graziosa in chi la porta senza sapere di portarla.

(c.14 = 101)

Allora, anche se, nella festosa presenza dell'amato, l'innamorato (come spesso succede) si dimentica di Dio, in realtà presume di dimenticarsene; ma, invece, più che mai se ne ricorda. Ciò che lo innamora, difatti, in questa sua festa presente, è proprio il segnale di quell'altra festa confusa, che l'amato gli testimonia senza saperlo, come araldo recante un messaggio.

(c.15 = 102, depennato)

Che si creda o non in Dio non importa, poiché ciascuno in realtà, anche se lo ignora o lo nega, significa ugualmente, in se stesso, la ragione di Dio.

<sup>31</sup> ELSA MORANTE, *Aracoeli*, Torino, Einaudi, 1982, p. 308.

L'ateismo degli altri si mostra come una loro innocenza, che quasi adorna ai suoi occhi consapevoli, invece di deturparli, come i belli che ignorano - o negano - la loro bellezza, ci appaiono più graziosi

(c.16 = 102)

\* cifrato. Perciò, i vestiti dell'amato, anche malconci e imbrattati: magari anche i suoi scarti...

(c.16 v)

la presenza di lui, la speranza di felicità, il nome di Dio

(c. 18 = 103)

#### Poesia

Tanto, lo splendore della religione non è il nome di Dio: è l'innominata speranza che è citata misteriosamente da ogni cosa, come in un crittogramma; e che, per la vicinanza dell'amato, come alla superficie delle cose [esistenza], attraversando il mondo come un arabesco. L'amato è il fermento di tutti gli splendori terrestri. Sembra di ricordare tutti i secoli. In ogni azione irrisoria: foss'anche prendere un tranvai, si continua un destino leggendario. E questo miraggio fu così acceso, che dopo, ancora, la nostra cronaca volutamente si racconta come una saga. Andare in compagnia dell'amato, è come portare l'anello che disfa gli incantesimi. Le superbe fate accorrono civettando, le orchesse si ammansiscono, i palazzi proibiti spalancano i portoni.

Nel tono di queste pagine di esaltazione amorosa si ritrova l'atmosfera mistica e fatata di tanta poesia del *Mondo salvato*, nella prospettiva utopica di una salvezza dell'umanità<sup>32</sup>, dovuta alla grazia e alla bellezza di quei «Felici tutti» che comunicano con Dio.

Ma ci sono anche gli accenti di «Alibi» (1955), della magica ricreazione di un nuovo favoloso Cantico dei Cantici. Anche se, in entrambi i testi - nelle pagine liriche di *Senza i conforti* e nei versi estatici della poesia - serpeggia il disperante sospetto che tutto non sia altro che un gioco (di specchi?), che non ci sia, in definitiva, una risoluzione possibile dell'enigma, una rivelazione del Mistero:

Tu sei la fiaba estrema

[...]

La folla aurovestita del tuo bel gioco di specchi a te è deserto e impostura.

Ma dove vai? Che mai cerchi? Invano, gatta-fanciulla il passaggio di Edipo sul tuo cammino aspetti.

O favolosa domanda, al tuo delirio

---

<sup>32</sup> Si possono confrontare queste pagine con la preghiera del gennaio 1977 (o 1978?), citata da S. CIVES (*Le stanze di Elsa*, cit., p. 60) in cui si esprime, da parte di Morante stessa, l'auspicio di una salvezza universale.



Non v'è risposta umana.<sup>33</sup>

Oltre i riscontri testuali, si possono elencare le numerose situazioni narrative del romanzo incompiuto, che verranno riproposte e riscritte nei romanzi successivi:

- il bombardamento di San Lorenzo ripreso ne *La Storia* e *Aracoeli*;
- la perdita del cagnetto Fritz (chiamato Blitz in alcune carte di *Senza i conforti*) che torna ne *La Storia*.
- i due fratelli, Giuseppe (Ueseppe) Ramundo più giovane e Alfio (Nino) Bernardi (Riccardi), figli di padre diverso e di una maestra elementare (Ida), una donnetta di poco conto, malridotta e presa in giro dai figli, ricompaiono ne *La Storia*.
- la ninna-nanna calabrese citata nel romanzo e cantata dal padre a Ida ne *La Storia*.
- la cagna Bella del fratello Alfio, torna ne *La Storia*.
- il personaggio di Aracoeli (un personaggio secondario di attrice andalusa, bella ma dai facili costumi, appartenente alla fauna *bohème* della via Veneto di Alfio), che ricompare, con alcuni tratti simili, come protagonista nel romanzo omonimo.
- l'episodio del progetto di film su Bikini e la bomba atomica, in relazione con la polemica affrontata nel saggio *Pro o contro la bomba atomica*.
- la morte tragica del fratello grande per il sopravvento di una malattia degradante che viene sostituita con un incidente di moto ne *La Storia*.

Non potendo trattare, quei numerosi fenomeni d'intertestualità, ci si soffermerà soltanto sulla questione di Dio e della poesia, e quindi sull'accostamento tra Giuseppe e Ueseppe, con uno sguardo a Manuele.

### *La questione di Dio e la poesia*

Si tratta del centro luminoso, del cuore pulsante del romanzo, dell'episodio - quello dell'esperienza segreta che fa Giuseppe della presenza divina e della missione affidata alla poesia di farsi l'interprete del mistero - a cui Morante dedica un numero ragguardevole di carte (cc. 38- 42.6: 10 carte; cc. 154- 169: 16 carte), e che riscrive (forse incerta sul luogo in cui collocarlo nella trama) già nel corpo stesso del primo fascicolo. Mentre nel secondo fascicolo, molto spazio è lasciato agli incontri con il fratello, nel terzo fascicolo,

---

<sup>33</sup> ELSA MORANTE, *Alibi*, Milano, Garzanti, 1988, p. 55.

torna un interesse, ma in forma più breve, per la questione religiosa, in particolare intorno alla questione dell'ateismo (cc. 11-18).

Durante le lunghe assenze estive di Alfio, Giuseppe si dedica interamente alla poesia, confessandone la fondamentale ragione d'essere:

io facevo il poeta dalla mattina alla sera

Anche le mie conversazioni con Dio, su alla valletta, si trasponevano adesso, naturalmente - per una specie di logica spontanea - nel gioco delle poesie!

Come se - di qua dal silenzio - l'unico linguaggio possibile fra lui e me fosse in quei mottetti misteriosi, che significavano, insieme, domanda e risposta (fasc.1, c. 40 = 103 ter)

Non si tratta più per l'adolescente di richiedere una grazia, bensì di stabilire una comunicazione con il divino.

Da bambino, durante le assenze di Alfio, io pregavo Dio di affrettare il suo ritorno... Ma adesso, che ero cresciuto [14 anni] mi accusavo di una folle confusione per essermi rivolto a Dio - che si riconosceva nella specie misteriosa del suo Paradiso - come a una specie (persona) accessibile. E relegavo ormai certe preghiere fra la puerilità di cui ci si vergogna. Una fuga di tutti i pensieri verso il silenzio di Dio: questa era l'unica preghiera [per me] che mi era rimasta da sempre (c. 42.1 = 103 bis).

In una nota, della stessa carta, viene aggiunto un particolare interessante:

(1) A questo, Dio sembrava annuire perché era degno di una persona adulta. Ma se per caso mi sorprende [ad accompagnare le preghiere con orazioni bambinesche] a serrarmi la fronte coi pugni, me ne vergognavo un po'...

quel serrarsi la fronte coi pugni, è un gesto bambinesco che si ritroverà in analoga situazione di estrema concentrazione nel piccolo Useppe:

Fu allora che Useppe imparò a passare il tempo *pensando*. Si metteva i due pugni sulla fronte, e cominciava a pensare. A che cosa pensasse, non è dato saperlo; e si trattava, probabilmente, di futilità imponderabili. Ma è un fatto che, mentre lui stava così a pensare, il tempo comune degli altri per lui si riduceva a zero.<sup>31</sup>

Anche per Giuseppe c'era una miracolosa sospensione del tempo. Ma contrariamente al troppo giovane Useppe, il narratore di *Senza i conforti*, analizza la propria esperienza e ne trae, con crescente maturità, una concezione tutta personale della sua relazione con Dio:

---

<sup>31</sup> ELSA MORANTE, *La Storia*, Torino, Einaudi, 1974, p. 282.

Dio non era un gransultano o un ministro a cui si indirizzavano suppliche e richieste di favori. L'adempimento di felicità che lui prometteva era diverso da tutti i favori conosciuti sebbene ogni esistenza terrestre si muovesse secondo la sua volontà. Anzi proprio per questo (fasc.1, c.41.1=103 bis)

Sarebbe stato una fanciullaggine pretendere che lui riducesse la sua ragione vera [finale] alle ragioni provvisorie della nostra ignoranza! Le nostre necessità, per lui, erano tutte insignificanti. E perfino le vicende più tragiche per noi dovevano davanti a lui fare una figura quasi comica: allo stesso modo che a noi si mostra comico un pupetto che piange e grida perché ha paura di una maschera di cartone [moscone] (c. 42.2 = 103 ter).

E ancora, spingendosi più in là, in una aspirazione ad una forma di misericordia universale:

(le ignoranze) dei viventi! le quali, dando a lui, un nome credevano [presumevano] di affermare [asserire] o di negare lui in questo nome. Quando [mentre] invece l'affermazione [lo splendore] di Dio non era il suo nome [lui forse non aveva nome affatto] ma l'innominata speranza della sua felicità [del suo Paradiso], che era citata segretamente, come in un crittogramma, da ogni singola esistenza, e si confidava alla profonda attenzione come una grazia parlante. [...] E si spiegava allora perché si trovasse [qui] una tale contentezza nel gioco delle poesie: dove si conosceva solo una suprema attenzione, senza giudizio.

Ma ormai da qualche tempo il gioco delle poesie aveva preso a frequentare tutte le zone [deserte] vuote [solitarie] della mia esistenza. E in quelle vacanze estive, libero e scompagnato in tutte le mie ore, io facevo il poeta da mattina a sera (c. 42.3 = 103 quat).

Come una sorta di ritornello, in modo rapsodico torna l'affermazione di quella vocazione esclusiva al gioco divino! Le pagine seguenti, senza smarrire il filo del racconto, si fanno più attente nel descrivere le tappe del delicato processo intellettuale e l'accesso alla rara condizione contemplativa che producono la creazione poetica<sup>35</sup>.

L'avventura alla quale si assiste è insieme un'avventura conoscitiva che libera la mente dalle costruzioni e pregiudizi di un esercizio puramente intellettualistico, e un'esperienza spirituale che fa accedere ad una scoperta del cosmo nella sua dimensione originaria ed eterna, ma anche nella sua veste mitica e leggendaria. La leggenda dell'orso orientale (o comunque del cosiddetto "tempo perduto" nella tradizione medievale) è tipica di un'esemplaristica spirituale e filosofica, che evoca esperienze "fuori tempo", balzi nell'eterno:

---

<sup>35</sup> Si rimanda ai brani citati precedentemente nel saggio, riguardanti la poetica di Morante.

Tutti gli incontri (in tale gioco incantevole) avevano la sorpresa di una prima scoperta originaria. Le proporzioni e dimensioni usuali si denunciavano fatue al pari dei pregiudizi (e il monte Testaccio, all'orizzonte non era meno importante dell'Himalaya!

Un cespuglio, là nella valletta, era altrettanto esotico di una foresta del Congo.

Perfino il tempo smentiva la sua durata convenzionale sciogliendosi da ogni norma e misura. E spesso, dopo un intero pomeriggio che aveva avuto per me, la rapidità di una figura di tarantella - l'arrivo inaspettato del buio, nella mia valletta mi sorprendevo come una stravaganza atmosferica.

Allora, ecco che ogni giorno - dietro al mio riparo di canne, che fuscava appena, coi suoi nastri, nell'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 (42.3 = 103 quat).

Un richiamo occulto, in un gergo sancito da chi sa dove - bastasse a farmi subito intendere dal re dei re

Forse io ubbidisco alla sensazione confusa che proprio in quel punto preciso fra i miei due sopraccigli (come la gemma portata in fronte dalle principesse indù) risiedesse quell'unica preziosa attenzione che mi rendeva capace d'incontrare l'attenzione di Dio.

Dio allora fermava per un attimo non solo il proprio cammino, ma il cammino dell'universo; [e] simile a una pausa di silenzio, nel fragore dell'universo, veniva a me, attraverso quella suprema attenzione, e mi ascoltava. E la mia muta preghiera, per lo più, era un disordine di parole frettolose, magari contraddittorie: a volte, poi, così futili, che a ripensarci mi suonavano davvero comiche! Ma a volte, invece, io non pensavo né preghiere, né parole, mi bastava sentire vicino quel silenzio ascoltante di dio [già forse durante quei pochi attimi si promettevano certe ore incantate che dovevo conoscere più tardi nella mia stanzetta del fiume].

Se poi qualcuno incuriosito mi domandava «Perché tieni i pugni sulla fronte?» io rispondevo «Così sto a pensare...», oppure «Mi fa male la testa...» E la verità non poteva indovinarla nessuno (fasc. 1, c. 169 = 30?)

Ci si trova di fronte ad una concezione alternativa (e alquanto sincretistica) della fede in Dio, estranea ad un approccio religioso convenzionale:

La peggiore vergogna dei miei primi segreti: che io credevo in Dio.

Questa mia fede non era cristiana, né pagana, né buddista o altra simile; né saprei dire quando e dove l'avessi imparata, giacché in famiglia nostra nessuno si occupava di Dio, neppure per domandare se esistesse, o no. Neppure frequentavo le lezioni di dottrina, non andavo in Chiesa. Nessuno (che) con esempio o discorso mi avesse iniziato alla mia misteriosa fede, la quale sembrava esser nata con me.

Essa dentro di me non si fondava su alcun concetto preciso, né si dimostrava con alcun ragionamento; era solo un sentimento profondo, presente a ogni occasione nel mio intimo, quasi all'insaputa della mia ragione. Questo mio famoso Dio, al quale io non attribuivo altro nome, sovrastava a tutte le cose, che in certo modo gli erano estranee. Tutto si svolgeva secondo un suo disegno e per il suo intervento: anche le minuzie e le fanciullaggini. A lui, nella mia mente, io non davo nessuna forma o figura, sebbene talora gli prestassi delle qualità umane, come la volontà, la pietà e la memoria; ma la sua

propria qualità, s'intende, era una regalità indicibile, libera da ogni passione e da ogni corruzione.

Quanto alla sua dimora, si capisce, che non ne aveva, precisamente, nessuna. A volte, tuttavia, specie la notte, mi pareva di sentirlo serpeggiare in una cupa profondità, più in fondo del centro infuocato della terra: come una radice favolosa, e quasi mi aspettavo che la terra ne tremasse. Mentre che, in qualche mattinata limpida (fasc. 1, c. 154 = 6) mi pareva di sentirlo echeggiare, quasi una tempesta immensa, di là dall'azzurro e dal muro del suono.

Lui non aveva, ripeto, nessuna precisa dimora speciale; ma io conoscevo un sito che mi pareva frequentato quasi fisicamente da lui, e dove mi lusingavo di conversare con lui più da vicino, anzi in confidenza. Non so perché (c. 155 = 7).

Nel proporre una narrazione più ampia e dettagliata di quell'esperienza (nelle ultime carte del fascicolo), l'io narrante pur riaffermando la sua fede in Dio (di cui si vergogna: "la peggiore vergogna dei miei primi segreti"), rivendica la propria autonomia religiosa da qualsiasi chiesa o comunità riconosciuta. La problematica tornerà acuta e drammatizzata nei dialoghi tra Ueseppe e Davide Segre. Analoghe esperienze e interrogativi (in particolare sul Paradiso) ricompariranno nella vicenda di Manuele, nei suoi dialoghi con Daniele, in *Aracoeli*.

Nonostante la profondità di quell'esperienza unica, Giuseppe ormai cresciuto, sempre in *Senza i conforti*, prova il timore che sia svanito il ricettacolo (il *locus amoenus*) di tali emozioni, ormai lontane:

Da [qualche tempo] non sono più ritornato da quelle parti e mi domando se, anche là, non sia sorto, intanto, uno dei soliti nuovi quartieri popolari, dove i casamenti sembrano gigantesche masserizie sparse in disordine, con tutti gli sportelli e cassetti aperti, e le intimità mescolate alla rinfusa. All'epoca di cui parlo (e del resto, sono trascorsi appena pochi anni [mesi] da allora) di là da un disadorno ponte di periferia, sull'altra sponda del Tevere, la città finiva.

Ancora, per un certo tratto, se ne incontrava qualche segno (baracche, fabbriche) poi cominciavano i prati, interrotti solo da certe macerie della guerra, o anche rovine. E per me, che ero nato e cresciuto in città, quella era la campagna [vera].

Laggiù - distante forse un paio di chilometri dal quartiere di Testaccio, dove abitavamo - sorgeva a un certo punto, una montagnola anonima, che ombreggiava coi suoi alberi una valletta retrostante. Il fiume vicino favoriva là d'intorno lo sviluppo di un canneto che circondava con un muro il breve spazio di quella valletta, trasformandolo in una specie di camera erbosa (fasc.1, c. 155 = 7).

Lo scenario, qui tratteggiato, è identico a quello che accoglie Ueseppe nelle sue scorbende lungo il fiume con Belle, nel periodo più sereno e intensamente poetico della sua breve esistenza, pur fragile e minacciata dal male segreto:

Qui la città era finita. Di là, sull'altra riva, si scorgevano ancora fra il verde poche baracche e casupole, che via via si diradavano; ma da questa parte non c'erano che prati e canneti, senza nessuna costruzione umana [...] In fondo ai prati, il terreno si avvallava, e incominciava una piccola zona boscosa. [...] Erano entrati in una radura circolare, chiusa da un giro di alberi che in alto mischiavano i rami, così da trasformarla in una specie di stanza col tetto di foglie.<sup>36</sup>

Per continuare la messa a confronto degli episodi paralleli, tornando a Giuseppe, la sua esperienza consapevolmente analizzata riguarda l'intera natura, resa quasi magica nelle sue minime meraviglie: così l'uccello che rilascia al ragazzo un messaggio, che è la chiave di tutto (analogo a quello che sarà trasmesso ai ragazzetti del *Mondo salvato*, identico a quello ricevuto da Ueseppe).

Ma per lo più nessun umano capitava in quella trascurabile valletta. Abitavano fra la fresca erba fluviale, certe creature minime, ma perfette nella loro misura: cetonie, cavallette, insetti alati. E un uccello abitudinario di colore bigio, di famiglia a me sconosciuta, che certo dimorava in quei pressi, veniva quasi ogni giorno a posarsi sui rami degli alberi, sporgenti dalla montagnola. Era un uccello minuscolo, insignificante, il quale pareva non sapesse cantare altro che un'unica arietta, e sempre la ripeteva. A cercarlo con gli occhi senza muovermi né fare rumore, potevo arrivare a scorgere la testolina vivace, e perfino distinguere la sua piccola gola rosa che palpitava nei gorgheggi [1] (c. 157 = 9)

Se voglio, ancora oggi, posso fischiettare le note di quella cantatina, per quante volte la udii, ripetuta sempre uguale salvo capricci impercettibili. Era un'aria di quindici note in tutto: spiritosa, ma senza ironia, anzi con una specie di allusione affettuosa nella sua [ingenua] malizia. E il significato che suonava facile ad intendersi, tradotto in parole, pareva: «è uno scherzo: uno scherzo! È stato tutto uno scherzo!»

Ne *La Storia* si legge:

Era un uccellino insignificante, di colore castano- grigio. A scrutare in alto, badando a non fare movimento né rumore, si poteva scorgere meglio la sua testolina vivace e perfino la sua minuscola gola rosea che palpitava nei gorgheggi. A quanto pare, la canzonetta s'era diffusa, nel giro degli uccelli, diventando un'aria di moda, visto che la sapevano anche i passeri. E forse, costui non ne conosceva un'altra, visto che seguiva a ripetere questa sola, sempre con le stesse note e le stesse parole, salvo variazioni impercettibili:

«È uno scherzo  
uno scherzo  
tutto uno scherzo!»

oppure

«Uno scherzo uno scherzo  
è tutto uno scherzo!»

---

<sup>36</sup> Elsa Morante, *La Storia*, cit., p. 508.

oppure:

«È uno scherzo  
 è uno scherzo  
 è tutto uno scherzo uno scherzo  
 uno scherzo ohoooo!»<sup>37</sup>

La sigla (T.U.S.) comparsa più volte nei manoscritti, si scioglie di nuovo nel messaggio rituale, non si sa se consolatorio o beffardo.

E queste voci campestri, irreali per un cittadino, favorivano la mia illusione di trovarmi fuori dalle comuni dimensioni (fasc.1, c. 157 = 9).

della vita, come fossi in cima a una colonna in un deserto. In simile idillio contemplativo mi succedeva allora, con naturalezza, di entrare in discorsi confidenziali con Dio. Avvertivo là una sua presenza, non più infinita, ma domestica; simile all'ombra di un grande avo [nonno], che dividesse con me l'intimità di quella valletta e ascoltasse attento anche le mie più proprie e particolari preghiere.

Avevo imparato, ormai, che di tante mie preghiere ne avrebbe esaudito solo una minima parte (c. 158 = 10)

per questo non perdevo la fiducia nel potere di lui. Anche se egli prendeva una forma familiare, le sue intenzioni rimanevano, necessariamente, imperscrutabili (c.159 = 11).

Allora, io cercavo d'indovinare come fosse fatto il Paradiso (giacché l'esistenza di Dio, senza il Paradiso sarebbe una inconseguenza) ma la fantasia mi mancava. Vi saranno prati, fiori? No, perché - l'erba e i fiori muiono e là - è finita la morte. Forse fiori immortali? Nemmeno, perché tutto ciò che qua finisce - come odore, colore, mare, canzoni - lì non vale più niente. C'è un altro valore, il corpo vi è lasciato - non serve più; - non vi è aria, non vi sono suoni, e tutte le differenze - che qui fanno il piacere e il dispiacere - sono finite. Nè bellezza, né bruttezza, nè mancanza, né guadagno, nè superbia, nè disonore. Là c'è un'altra legge: e tutti i giudizi che si fanno qua là non contano. Là il tempo è finito, non v'è stagione, non vi sono astri.

Là non vi è luogo, non vi è distanza: e tutti i numeri sono come 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. E questa felicità è il mistero di Dio. [Essa è uguale a Dio: anzi, forse, essa è Dio] (c.160 = 12)

infine, ero arrivato, durante i miei soggiorni in quella valletta a questa idea per me chiara: che tutti i morti, senza distinzione, vanno in Paradiso (c. 161 = 13)

Tale sarà la convinzione profonda di Useppe, nella sua innocenza («"Ma l'inferno mica ci sta!" [...] *Mica ci sta*, nel suo linguaggio misto di romano, vale non *esiste*. [...] "E *perché* non esisterebbe?" "*Pecché...*" [...]

---

<sup>37</sup> Ivi, pp. 509-510.

“*Perché* la gente vola via...”<sup>38</sup>). Una fede spontanea, tuttavia derisa da Davide, che finirà con respingerlo con violenza precipitandone la fine tragica.

Al di là delle riprese testuali, dei numerosi punti di contatto (che si potrebbero analizzare più dettagliatamente) tra le pause contemplative dei due romanzi, che cosa cambia fondamentalmente:

1) all’io-narrante poeta viene sostituito un bambinello innocente sicuramente di un’intelligenza e sensibilità fuori dal comune ma che viene schiacciato da una realtà spietata, dal corso di una Storia che partorisce massacri e orrori...

2) la riflessione filosofica è invece affidata, e sviluppata in chiave tragica, a Davide Segre, il giovane intellettuale borghese vittima dei propri ideali, anche lui votato al sacrificio, corrotto dalla violenza e distrutto dalla droga (Giuseppe si limita a considerarne l’uso come una estrema e disperata possibilità).

3) A prendere, per così dire, il *relais*, sarà Manuele, che dalla condizione privilegiata di bimbo felice, amoroso e innocente, passa a quella di adolescente frustrato e di adulto distrutto dalla vita: dopo aver visto scomparire o degradarsi i suoi eroi, lui non riesce a farsi amare, perché non è neppure poeta...

### *La fine della poesia*

Con la morte di Alfio, Giuseppe rinuncerà alla sua religione segreta e alla poesia, avendo perso entrambe la loro ragion d’essere, la loro giustificazione: l’amore per il fratello e quindi ogni felicità possibile. Se l’unico esito possibile, abbozzato dal romanzo incompiuto, è la disperazione sfociante nell’“alienazione” o “la droga”, vuol dire che l’autrice è pronta per affrontare le opere che invece concluderà *Il mondo salvato dai ragazzini*, *La Storia* e *Aracoeli*.

*Claude Cazalé Bérard*

---

<sup>38</sup> Ivi, p. 605.