

Elsa Morante face à l’Histoire

Monica Zanardo

CNRS/ENS ITEM Institut des Textes & Manuscrits Modernes

Dans le roman *La Storia*, paru en 1974, Elsa Morante aborde un sujet qui était resté jusque-là aux marges de son univers narratif : si le philosophe marxiste György Lukács a dit de *Mensonge et sortilège* (1948) qu’il décrivait la décadence de la société bourgeoise du sud de l’Italie¹, si dans *L’île d’Arturo* (1957) le protagoniste abandonne son île natale pour faire face à la guerre², avant 1974 la poétique de Morante était toutefois régie par d’autres exigences que celle de l’Histoire avec un grand H³. Lors du débat acharné qui a accompagné la parution de *La Storia*⁴, il a ainsi souvent été reproché à l’auteure d’avoir abandonné le registre fantastique de ses précédents ouvrages, et l’idéologie de *La Storia* a été jugée populiste et politiquement contradictoire. Les critiques les plus sévères portaient, notamment, sur les résumés historiques imprimés dans une police plus petite qui ouvrent chaque chapitre du roman, ainsi que sur la « surcharge » d’emphase avec laquelle seraient traités des épisodes historiques⁵. En substance, c’est la philosophie de

¹ Cf. Marco BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pise, Nistri-Lischi, 1999, p. 145-149 et Leonardo LATTARULO, « Il giudizio di Lukács su Elsa Morante », in Giuliana ZAGRA, Simonetta BUTTÒ, éd., *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, Rome, BNCR, 2006, p. 67-71.

² Cf. M. BARDINI, *op. cit.*, p. 87-105.

³ En effet, « l’œuvre d’Elsa Morante a entretenu avec l’histoire un rapport pour le moins ambigu, souvent placé sous le signe de l’absence ou de la distance » (Jean-Philippe BAREIL, « Histoire, mythe et chronique dans *Aracoeli* d’Elsa Morante : de la modernité au non-être », in Agnès MORINI, éd., *L’histoire mise en œuvres. Fresques, collages, trompe-l’œil... : des modalités de « fictionnalisation » de l’histoire dans les arts et la littérature italienne*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 2001, p. 13).

⁴ Cf. du moins Gian Carlo FERRETTI, « Il dibattito sulla “Storia” di Elsa Morante », *Belfagor*, 30, janvier 1975, p. 93-98 ; Luigi DE ANGELIS, « Il dibattito su *La Storia* », in G. ZAGRA et S. BUTTÒ, éd., *Le stanze di Elsa*, *op. cit.*, p. 101-111 ; Elena RANCATI, « *La Storia* il “caso Morante” », in Roberto CICALA et Velania LA MENDOLA, éd., *Libri e scrittori di via Biancamano. Casi editoriali in 75 anni di Einaudi*, Milan, Educatt, 2009, p. 399-446.

⁵ Parmi les très nombreuses contributions, je rappelle au moins le long et lucide compte-rendu de Pasolini : Pier Paolo PASOLINI, « La gioia della vita la violenza della storia », *Il Tempo*, XXXVI, 30, 19 [mais 26] juillet 1974, p. 77 sq. et « Un’idea troppo fragile nel mare sconfinato della storia », *Il Tempo*, XXXVI, 31, 2 août 1974, p. 75 sq.

l'histoire de Morante qui a été mise en question par les hommes de lettres de son époque : on a vu dans *La Storia* une perspective défaitiste et pessimiste, selon laquelle l'Histoire serait une force écrasante qui accable les hommes et qui s'acharne avec une violence particulière sur les plus faibles.

Dans *La Storia*, Morante brosse une fresque de Rome pendant la Seconde Guerre mondiale mais, par de nombreux procédés narratifs, elle y aborde également des événements antérieurs (l'avant-guerre en Calabre, l'épidémie de grippe espagnole, la marche sur Rome) ou éloignés dans l'espace (comme la déportation des Juifs, la bombe atomique, les combats sur le front de l'Est)⁶. Les nombreux événements historiques qui servent de toile de fond au roman ont fait l'objet de recherches préparatoires approfondies de la part de Morante, comme le confirment les avant-textes de *La Storia* ainsi que les lectures effectuées et les notes prises au cours de la genèse du roman⁷ : dans ses documents autographes figurent plusieurs précisions bibliographiques⁸ qui offrent l'opportunité non seulement de retracer les sources utilisées par l'auteure, mais aussi de réfléchir aux stratégies qu'elle adopte pour intégrer les faits historiques à son récit.

Alors que des dizaines de sources bibliographiques ont été utilisées pour rédiger *La Storia*, Morante choisit de n'en évoquer qu'un nombre restreint dans les *Notes* qu'elle publie à la fin de son roman :

Riguardo alla bibliografia – ovviamente, interminabile – sulla Seconda Guerra Mondiale, io non posso che rinviare i lettori a qualcuno dei tanti cataloghi disponibili ovunque in proposito. Qui devo limitarmi a citare – anche a titolo di ringraziamento – i seguenti autori, che con le loro

⁶ Pour une analyse détaillée de la représentation de la guerre dans *La Storia*, cf. Giancarlo ALFANO, *Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Turin, Aragno, 2012, p. 155-169.

⁷ Les archives d'Elsa Morante (ses manuscrits et sa bibliothèque personnelle) sont conservées à la Bibliothèque Nationale Centrale de Rome (dorénavant BNCR). Pour une description de ce fonds, cf. G. ZAGRA et S. BUTTÒ, éd., *Le stanze di Elsa*, op. cit. et G. ZAGRA, dir., « *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia* ». *Inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante*, Rome, BNCR, 2012.

⁸ Cf. Monica ZANARDO, « Nella biblioteca della *Storia* di Elsa Morante », *Strumenti Critici*, 2, 2015, p. 251-266 ; Ead., « La biblioteca della *Storia* attraverso lo studio dei manoscritti : alcuni esempi di utilizzo delle fonti », in Enrico PALANDRI et Hannah SERKOWSKA, éd., *Le fonti in Elsa Morante*, Venise, Ca' Foscari, 2015, p. 111-117.

documentazioni e testimonianze mi hanno fornito degli spunti (reali) per alcuni singoli episodi (inventati) del romanzo:

Giacomo Debenedetti (v. 16 ottobre 1943, Ed. *Il Saggiatore*, Milano 1959); *Robert Katz* (v. Black Sabbath, Ed. *The Macmillan Company*, Toronto 1969); *Pino Levi Cavaglione* (v. Guerriglia nei Castelli Romani, Ed. *Einaudi*, Roma 1945); *Bruno Piazza* (v. Perché gli altri dimenticano, Ed. *Feltrinelli*, Milano 1956); *Nuto Revelli* (v. La strada del Davai, Ed. *Einaudi*, Torino 1966, e L'ultimo fronte, Ed. *Einaudi*, Torino 1971)⁹.

Ces *Notes finales* sont un point de départ privilégié pour réfléchir aux diverses modalités auxquelles recourt Morante pour intégrer l'*histoire* (réelle) au *récit* (inventé) de son roman : les ouvrages cités nourrissent en effet la rédaction de quelques passages du roman et, notamment, de quelques épisodes qui comptent parmi les plus célèbres de *La Storia*.

C'est en m'appuyant sur les six sources historiques que Morante cite à la fin de *La Storia* que j'explorerai les stratégies narratives par lesquelles elle intègre l'*Histoire* à son *récit*, pour en tirer ensuite quelques considérations sur sa façon d'interpréter et de fictionnaliser l'*histoire*.

« Des points de départ (réels) pour certains épisodes (inventés) de mon roman ». Entre Histoire et fiction.

Il est intéressant de remarquer que Morante, pour se documenter sur la Seconde Guerre mondiale, fait appel de préférence à des témoignages : c'est le cas non seulement de Pino Levi Cavaglione et de Bruno Piazza, mais aussi des ouvrages de Nuto Revelli consacrés aux soldats italiens qui ont combattu sur le front de l'Est. Aux deux ouvrages cités par Morante à la fin de *La Storia* (*La strada del Davai* et

⁹ Elsa MORANTE, *La Storia*, Turin, Einaudi, 1974, p.661. « En ce qui concerne la bibliographie évidemment interminable de la Seconde Guerre mondiale, je ne peux que renvoyer les lecteurs à l'un des nombreux catalogues disponibles partout sur ce sujet. Je dois ici me borner à citer également à titre de remerciement les auteurs suivants dont la documentation et les témoignages m'ont fourni des points de départ (réels) pour certains épisodes (inventés) de mon roman » (trad. Michel ARNAUD, Paris, Gallimard, 1977, p. 947).

L'ultimo fronte) il faut aussi ajouter *La guerra dei poveri*¹⁰ : ces trois livres ont été lus et annotés par l'auteure, et sont souvent évoqués dans ses documents autographes, notamment à côté des passages qui concernent la mort de Giovannino et l'expérience de Clemente, dit *Manonera* (Main noire). Ces sources revêtent une importance majeure pour Morante : les mémoires de Revelli, qui vécut personnellement cette terrible expérience, mais aussi les nombreuses lettres de soldats ainsi que les entretiens de survivants qu'il décida de publier sont autant de documents que Morante réagence dans la fiction littéraire. Les lettres de Giovannino à son épouse, dont deux sont reproduites dans le roman¹¹, sont à l'image de celles que Morante pouvait lire dans *L'ultimo fronte* : bien qu'elle ne reproduise pas textuellement de lettres réelles, l'auteure y imite l'italien incorrect de nombreux soldats qui étaient, dans la plupart des cas, des ouvriers agricoles semi-analphabètes. À travers le personnage de Clemente qui a été mutilé mais a survécu, Morante représente aussi les nombreux soldats qui avaient d'abord soutenu le fascisme et qui, avec une confiance aveugle dans les stratégies militaires des généraux, étaient partis en Russie la fleur au fusil, persuadés que l'expédition sur le front de l'Est se terminerait, en quelques mois, par une victoire¹². Mal équipés, confrontés à des conditions météorologiques extrêmes, contraints de supporter la faim et la soif, les soldats qui se battent en Russie en oublient toute solidarité : les éléments que rapporte Clemente à son retour (les membres gangrénés, la faim, les épidémies, les loups, les « cannibales blancs », les soldats poussés à boire leur propre urine pour survivre, et ainsi de suite) sont autant de détails tirés des témoignages réels recueillis par Revelli. Morante y mêle quelques commentaires amers du personnage, conscient que « ceux qui n'y ont pas été, ne peuvent pas comprendre »¹³, et insiste sur ses réactions de rage, de répugnance et

¹⁰ Nuto REVELLI, *La strada del Davai*, Turin, Einaudi, 1966 ; *L'ultimo fronte : lettere di soldati caduti o dispersi nella seconda guerra mondiale*, Turin, Einaudi, 1971 et *La guerra dei poveri*, Turin, Einaudi, 1962. Les exemplaires de ces trois ouvrages ayant appartenu à Elsa Morante sont conservés à Rome, BNCR, F. MOR 940 ; respectivement : REVEN 1, REVEN 2 et REVEN 3.

¹¹ E. MORANTE, *La Storia*, *op. cit.*, p. 319-321 ; en version française, *op. cit.*, p. 459 et 461.

¹² C'était le cas aussi de Nuto Revelli. Pour les passages de *La Storia* concernant le soutien de Clemente au Fascisme, voir E. MORANTE, *La Storia*, *op. cit.*, p. 382 ; en version française, *op. cit.*, p. 547.

¹³ *Ibid.*, p. 546.

d'amertume. Mais c'est à l'occasion de la mort de Giovannino, l'un des épisodes les plus émouvants de *La Storia*, que l'on voit à l'œuvre la transformation de la source historique en littérature, du fait réel en fiction narrative. À l'image de nombreux soldats partis pour le front de l'Est, Giovannino trouve la mort au cours de la retraite : épuisé, malade, il n'arrive pas à poursuivre son chemin, et ne trouvera nulle aide. Si un certain nombre d'éléments descriptifs sont tirés de sources documentaires (les pieds enflés, l'uniforme endurci par le froid, la « soif ardente » et le sommeil qui survient), Morante va jusqu'à décrire les délires de Giovannino, provoqués par la montée de la fièvre : elle transcrit les dernières pensées de Giovannino, perdu dans une confusion entre réalité et imagination, où ses souvenirs se mêlent au délire lorsqu'il croit par exemple être revenu à son village natal, avant de s'endormir pour la dernière fois. Bien que les ouvrages de Revelli, en raison des détails parfois macabres des témoignages qui y sont rassemblés, soient très bouleversants, ils se limitent à une description factuelle : la mort d'autrui est racontée, mais vue de l'extérieur. Morante, en revanche, peut pénétrer dans les pensées des personnages et même relater l'expérience extrême de la mort du point de vue de Giovannino. C'est là que l'écrivain s'éloigne du témoin et de l'historien : il revendique le droit d'aller au-delà des faits et des données pour compléter, par son art, la narration. Le pouvoir artistique du roman historique repose précisément dans ce passage de l'*information* à la *narration*¹⁴ : si les faits historiques qui intègrent le roman de Morante sont autant d'épisodes mémorables et émouvants, c'est précisément parce que l'auteure transforme une suite brute de dates et d'événements ou des bulletins arides listant le nombre de morts et de blessés en une narration, et qu'elle donne à ces morts un visage et une histoire.

On remarquera, comme plusieurs critiques l'ont déjà fait¹⁵, que les protagonistes du roman survivent tous à la guerre : les seules victimes d'événements ayant trait à l'Histoire sont des personnages secondaires (comme Giovannino, le soldat Gunther,

¹⁴ Je pense notamment aux réflexions de Walter Benjamin dans « Le narrateur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », in *Id., Écrits français*, trad. Jean-Maurice MONNOYER, Paris, Gallimard, 2003, p. 251-300.

¹⁵ Cf., entre autres, Giovanna ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, Milan, Il Saggiatore, 1995, p. 224.

Mariolina, les partisans Quattro et Mosca), ce qui a été considéré comme un aspect *paradoxal* du roman¹⁶. À bien des égards, pourtant, c'est la guerre qui détermine le destin des personnages, comme on peut le vérifier en étudiant les écarts entre le récit de *La Storia* et les ouvrages-sources dont Morante se sert pour rédiger certains épisodes de son roman.

Parmi les ouvrages cités à la fin du roman figure *Black Sabbath* de l'historien Robert Katz¹⁷ que Morante utilise pour rédiger l'épisode où Ida et Useppe assistent au départ des trains chargés des Juifs arrêtés le 16 octobre 1943 lors de la rafle du ghetto de Rome¹⁸. Ida et Useppe, en suivant Celeste Di Segni à travers les ruelles de la capitale, arrivent à la gare Tiburtina où la Signora Di Segni, qui avait échappé à la rafle, retrouve ses proches, enfermés dans des wagons à bestiaux : bien que son mari insiste pour qu'elle s'en aille, elle supplie les fascistes de lui ouvrir les portes des trains¹⁹. Il s'agit d'un épisode qui a réellement eu lieu, et Celeste Di Segni n'est que la transfiguration littéraire de Costanza Calò Sermoneta, comme le précise Morante dans ses documents autographes, en marge de la première rédaction de l'épisode : « *N.B. Nell'episodio realmente accaduto a Roma (cfr. R. Katz "The black Sabbath") la donna si chiamava Sermoneta* »²⁰. Morante reste fidèle, pour l'essentiel, à la narration de Robert Katz²¹, mais l'agrémenté toutefois de détails descriptifs (comme la topographie exacte de la gare, ou la rumeur dans les wagons). Au

¹⁶ *Ibid.*, p. 220-224.

¹⁷ Robert KATZ, *Black Sabbath : a journey through a crime against humanity*, New-York, The Macmillan Company, 1969. L'exemplaire ayant appartenu à Elsa Morante et présentant des traces de lecture est conservé à Rome (BNCR, F. MOR 300 KATZR 1).

¹⁸ On a souvent mis en relation cet épisode avec Giacomo DEBENEDETTI, *16 ottobre 1943*, Milan, Il Saggiatore, 1959 (cf. Siriana SGAVICCHIA, « Fonti storiche e filosofiche nell'invenzione narrativa della *Storia* », in *Ead.*, éd., « *La Storia* » di Elsa Morante, Pise, ETS, 2012, p. 99-122. En effet, mis à part quelques mots ou certaines phrases tel « Résciud », mot juif signifiant « va-t-en » prononcé par un des personnages et que Morante tire de l'ouvrage de Debenedetti (cf. Risa SODI, « Whose Story ? Literary Borrowings in Elsa Morante's *La Storia* », *Lingua e stile*, 1, 1998, p. 141-154) l'ouvrage de Debenedetti ne joue pas un rôle central dans l'écriture de cet épisode.

¹⁹ E. MORANTE, *La Storia*, *op. cit.*, p. 243-247 ; en version française, *op. cit.*, p. 347-354.

²⁰ Rome, BNCR, V.E. 1618/1.VII, fol. 18v ; « N. B. Dans l'épisode qui a réellement eu lieu à Rome (cfr. R. Katz, *The black Sabbath*), cette femme s'appelait Sermoneta » (ma traduction). Ici, et dans la suite de l'article, je conserve les marques soulignées de l'original lorsque je transcris des documents autographes.

²¹ Pour une confrontation plus détaillée entre le récit de Katz et celui de Morante, voir M. ZANARDO, *Il poeta e la grazia. Una lettura dei manoscritti della Storia di Elsa Morante*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, p. 50-52.

témoignage impersonnel de l'historien américain se substitue, dans le roman de Morante, la focalisation sur le point de vue d'Ida, qui assiste à cette scène, son fils dans les bras, et, surtout, sur la réaction du petit Useppe qui « *seguitava a fissare il treno con la faccina immobile, la bocca semiaperta, e gli occhi spalancati in uno sguardo indescrivibile di orrore* »²². Morante, par cette ruse narrative, place les lecteurs en position de témoins indirects de l'événement historique, tout en filtrant leurs sentiments par le biais des réactions des personnages et par l'ajout de détails inventés, quoique vraisemblables : les hurlements d'une femme en train d'accoucher, le court dialogue entre la signora Di Segni et son mari, les mains agrippées aux barreaux, la chaleur insupportable...

Dans *La Storia*, cet épisode avait été préfiguré dans le chapitre précédent²³ : c'est là que la fiction s'écarte du récit historique. Un an avant la rafle du ghetto de Rome Useppe s'était rendu à cette même gare en compagnie de son frère Nino et, dans un wagon, il avait vu un veau destiné à l'abattoir : même s'il était trop petit pour se rendre compte du destin de l'animal, « *una specie di tristezza o di sospetto lo attraversò, come se una piccola tenda buia gli calasse davanti* »²⁴. En préfigurant cet épisode, Morante met l'accent sur l'impact que le départ des trains plombés a dans la vie d'Useppe : bien qu'il n'ait pas conscience de ce qui est en train de se passer, l'intuition de cette horreur affecte son inconscient et refait surface dans des cauchemars où le destin des Juifs se mêle à celui du veau destiné à l'abattoir²⁵. Dans cette même perspective, les nombreux contacts d'Useppe avec l'Histoire contribuent à fragiliser son esprit et aggravent son épilepsie : c'est le cas, entre autres, des deux épisodes où il voit des clichés de guerre²⁶, ou de sa rencontre fortuite avec un rescapé d'Auschwitz²⁷. Dans toutes ces occasions, même s'il

²² E. MORANTE, *La Storia*, op. cit., p. 247 ; « [Useppe] continuait de regarder fixement le train, son petit visage immobile, sa bouche entrouverte et ses yeux écarquillés dans une indescriptible expression d'horreur » (trad. M. ARNAUT, op. cit., p. 353).

²³ Morante explicite le lien entre les deux épisodes, en précisant « il se rappelait vaguement les jours où il était venu là [à la gare Tiburtina] avec Ninnuzzu s'amuser au spectacle des trains » (*Ibid.*, p. 347).

²⁴ E. MORANTE, *La Storia*, op. cit., p. 125 ; « une sorte de tristesse ou de soupçon le traversa, comme si un sombre petit rideau tombait devant lui » (trad. M. ARNAUT, op. cit., p. 182).

²⁵ P. 356.

²⁶ E. MORANTE, *La Storia*, op. cit., p. 369-371 et p. 372 sq. ; en version française, op. cit., p. 528-530 et p. 532-535. Cf. aussi M. ZANARDO, *Il poeta e la grazia*, op. cit., p. 61 sq.

²⁷ E. MORANTE, *La Storia*, op. cit., p. 377 sq. ; en version française, op. cit., p. 540 sq.

n'arrive pas à comprendre rationnellement ce dont il est témoin, Useppe ressent un profond malaise et un sentiment d'angoisse qui se traduisent par des cauchemars, des troubles psychologiques et des crises épileptiques qui provoqueront sa mort²⁸.

Nino, qui meurt dans un accident de voiture dans le cadre de ses activités de contrebande, est également une victime de l'Histoire. Peu avant sa mort, il dit à sa mère : « *ci hanno messo in le armi vere, quann'eravamo pischelli! E mò noi ce divertimo a faie la pace! Noi, mà, JE SFASCIAMO TUTTO!* »²⁹. Pour lui la guerre n'avait été qu'un long apprentissage de la violence : d'abord avant-gardiste, ensuite partisan, puis philo-américain, il est un représentant typique de la « génération de la violence »³⁰, destiné à être « expulsé de la vie »³¹. Son frère Useppe partage le même sort car il sera, lui aussi, préocurement “expulsé de la vie”. Devant son cadavre, Ida comprend que le petit Useppe est bel et bien une victime de l'Histoire :

*Ora nella mente stolida e malcresciuta di quella donnetta mentre correva a precipizio per il suo piccolo alloggio, ruotarono anche le scene della storia umana (la Storia) che essa percepì come le spire multiple di un assassinio interminabile. E oggi l'ultimo assassinato era il suo bastarduccio Useppe. Tutta la Storia e le nazioni della terra s'erano concordate a questo fine: la strage del bambinello Useppe Ramundo*³².

Suite à cette prise de conscience, Ida recule vers une condition anhistorique et plonge dans la folie : devenue muette, « *essa sembrava percepire a malapena le voci*,

²⁸ Elsa Morante avait pris le soin de vérifier dans des textes de médecine si les crises épileptiques peuvent avoir des causes psychologiques, comme le confirme une annotation de sa main dans les cahiers de *La Storia* : « Crisi epilettiche ripetute per motivi psicologici cfr. Grasset pag. 142 » (Rome, BNCR, V.E. 1618/1.XII, fol. 96v). La référence est à Albert GRASSET, *L'enfant épileptique* (Paris, Presses Universitaires de France, 1968), ouvrage qui fait partie de la bibliothèque personnelle de l'auteure (Rome, BNCR, F. MOR 610, GRASA 1).

²⁹ E. MORANTE, *La Storia*, op. cit., p. 442 ; « ils nous ont collé de vraies armes dans les mains quand on était des gosses ! Et maintenant, nous, on va s'amuser à leur faire la paix ! Nous, m'man, ON VA TOUT LEUR DEMOLIR ! » (trad. M. ARNAUT, op. cit., p. 631).

³⁰ *Ibid.*, p. 664.

³¹ *Ibid.*

³² E. MORANTE, *La Storia*, op. cit., p. 647 ; « Maintenant, dans l'esprit borné et insuffisamment développé de cette pauvre femme, tandis qu'elle parcourait avec précipitation son petit logement, se déroulèrent aussi les scènes de l'histoire de l'humanité (l'Histoire) qui lui apparurent comme les multiples spires d'un interminable assassinat. Et aujourd'hui, le dernier assassiné, c'était son petit bâtard Useppe. L'Histoire tout entière et les nations de la terre s'étaient mises d'accord pour cette fin : le massacre du petit Useppe Ramundo » (trad. M. ARNAUT, op. cit., p. 928 sq.).

senza capire nessun linguaggio, né, forse, distinguere nessuna parola »³³. Si, dans l'univers narratif d'Elsa Morante, seuls les animaux et les enfants peuvent atteindre le bonheur³⁴, une troisième voie apparaît ici : la folie et le recul dans une dimension en dehors de l'Histoire. C'est le même chemin qu'avait parcouru Vilma, un personnage moins secondaire qu'on pourrait supposer.

Vilma est la « prophétesse » du ghetto qui, la veille de la rafle, avait prévenu les Juifs de Rome du coup de filet que préparaient les Allemands, mais qui avait été traitée de folle à l'esprit dérangé. Ce personnage est aussi modelé sur une figure réelle, Liliana, dite « L'Occhialona » (grosses lunettes)³⁵ qui, si l'on s'en tient à la reconstruction proposée par Giacomo Debenedetti dans *16 ottobre 1943*³⁶, avait alerté les habitants du ghetto, sans être crue. La description du personnage est reprise du livre de Debenedetti, mais Morante n'abandonne pas si vite le personnage et invente la suite du destin de Vilma, qu'Ida rencontre après la guerre. Devenue muette à la suite de cette prophétie sans effet, Vilma « aveva l'aspetto di una creatura senza sesso » e « sembrava smaniosa di comunicarle [à Ida] qualche notizia o annuncio gaudioso »³⁷. Vilma a abandonné l'histoire pour habiter les territoires du mythe : la narratrice³⁸ dira l'avoir rencontrée, quelques années plus tard, parmi les chats errants du Théâtre de Marcellus :

Stava seduta in terra fra i gatti, e parlava con essi sempre in quel suo linguaggio rotto e inarticolato, che oggi però somigliava, nel timbro, a una voce di bambina. Da come le si accostavano e le rispondevano, era chiaro, a ogni modo, che i gatti comprendevano benissimo il suo

³³ E. MORANTE, *La Storia*, op. cit., p. 649 ; « elle semblait ne percevoir qu'à grand-peine les voix, et ne comprendre aucun langage, ni, peut-être, distinguer aucun mot » (trad. M. ARNAUT, op. cit., p. 931).

³⁴ Cf. Concetta D'ANGELI, *Leggere Elsa Morante. "La Storia", "Aracoeli" e "Il mondo salvato dai ragazzini"*, Urbino, Carocci, 2003, notamment le chapitre 3.

³⁵ Cf. R. SODI, « Whose Story ? », op. cit.

³⁶ G. DEBENEDETTI, *16 ottobre 1943*, op. cit. L'exemplaire annoté par Morante est conservé à Rome, BNCR, F. MOR. 940, DEBG 1.

³⁷ E. MORANTE, *La Storia*, op. cit., p. 480 ; « [elle] avait l'aspect d'une créature sans sexe et aussi sans âge » et « semblait anxieuse de lui communiquer [à Ida] une nouvelle ou une annonce joyeuse » (trad. M. ARNAUT, op. cit., p. 687).

³⁸ Le narrateur de *La Storia* est anonyme mais les accords grammaticaux suggèrent qu'il s'agit d'une femme. Dans une première version du final du roman, la narratrice aurait aussi révélé s'appeler Elsa (voir Simona CIVES, « Elsa Morante "senza i conforti della religione" », in G. ZAGRA et S. BUTTÒ, éd., *Le stanze di Elsa*, op. cit., p. 49-65 : p. 55).

*linguaggio; e lei fra loro stava obliosa e beata, come chi è immerso in una conversazione celeste*³⁹.

On ne connaît pas le destin de Liliana, mais Morante veut utiliser ce personnage réel pour lui prêter un destin fictif dans le roman : s'écartant de l'Histoire, le personnage de Vilma perd la parole et ne peut plus communiquer qu'avec les chats qui, à la différence des hommes, semblent très bien comprendre ce qu'elle dit. Dans *La Storia*, finalement, la folie est une bénédiction, une grâce qui n'est accordée qu'à Vilma et à Ida. Un troisième personnage, David Segre, cherche à tout prix à « arrêter de penser » mais il n'y parvient pas et se réfugie dans la drogue qui provoquera sa mort. Parmi les ouvrages dont Morante s'inspire pour forger ce personnage, il faut d'abord évoquer *Perché gli altri dimenticano* de Bruno Piazza, qu'elle cite dans les *Notes* finales. À l'occasion de sa première rencontre avec Nino dans la grande pièce de Pietralata où sont réfugiés Ida et Useppe, David (connu à l'époque sous le faux nom de Carlo Vivaldi) explique avoir été emprisonné dans une de ces « *celle di sicurezza tipo bunker, dette anticamera della morte* »⁴⁰. Cet épisode⁴¹ est repris, au mot près, de *Perché gli altri dimenticano* de Piazza⁴². À la différence de Piazza, qui fut enfermé dans ces cellules pendant une nuit, David dit y être resté pendant 72 heures et précise que :

...là dentro, si conta sempre... si passan le giornate a contar... qualsiasi scemensa, per non pensare... Si conta... l'importante è fissare il cervello su qualche esercissio idiota... elenchi... i pesi e le misure... la lista del bucato... [...] ...sottrazioni, addizioni, frazioni... numeri! Se ti viene da pensare a tua madre, a tuo padre, alla sorela, alla ragazza, buttarsi subito a calcolare la loro età in anni, mesi, giorni, ore... Come una

³⁹ E. MORANTE, *La Storia*, op. cit., p. 481 ; « Elle était assise par terre, au milieu des chats, et elle leur parlait toujours dans ce langage saccadé et inarticulé, qui, ce jour-là, pourtant, ressemblait, par son timbre, à une voix d'enfant. À voir comme ils s'approchaient d'elle et lui répondraient, il était évident, en tout cas, qu'eux comprenaient parfaitement son langage ; et au milieu d'eux, elle était oubliue et aussi béate que quelqu'un qui serait plongé dans une conversation céleste. » (trad. M. ARNAUT, op. cit., p. 688).

⁴⁰ E. MORANTE, *La Storia*, op. cit., p. 221 ; « cellules de force, du type bunker, dites *antichambres de la mort* » (trad. M. ARNAUD, op. cit., p. 316).

⁴¹ E. MORANTE, *La Storia*, op. cit., p. 221-223 ; p. 316-319 de la version française (op. cit.).

⁴² Bruno PIAZZA, *Perché gli altri dimenticano*, Milan, Feltrinelli, 1960. L'exemplaire personnel de Morante est à Rome, BNCR, F. MOR. 940, PIAZB 1.

*macchina... sensa pensar... Settantadue ore... tre notti dieci spari... Uno sparo per uno e basta... Uno due tre quattro... e dieci... Si diceva che erano tutti partigiani... per la maggioranza... banditi... questa era l'imputazione...*⁴³

Par rapport à la narration très sèche qu'en fait Piazza, Morante décrit les conditions de réclusion avec plus d'emphase, en insistant sur le besoin d'« arrêter de penser » qui, dorénavant, marquera David au point de le pousser, après la guerre, à consommer des stupéfiants. Morante enrichit également la narration en décrivant le comportement des voisins de cellule de David : un homme qui demandait continuellement de l'eau, et une femme « *che durante il giorno pareva muta, ma ogni notte ricadeva in una demenza vocante, e invocava perfino gli SS di guardia, chiamandoli figli miei* »⁴⁴. Là aussi, comme c'était le cas pour l'épisode des Juifs à la gare Tiburtina, Morante insiste sur les détails émotifs et psychologiques, qu'elle fait ressortir notamment par des procédés stylistiques : c'est exclusivement à l'imagination de Morante que l'on doit la description, fragmentée et saccadée, des tentatives de David pour garder un contact avec la réalité et la rationalité en comptant, mesurant, dénombrant sans cesse. Ainsi, bien que les données événementielles soient empruntées au témoignage réel de Piazza, leur transfiguration dans le cadre de la fiction romanesque porte davantage sur les aspects psychologiques et émotionnels de la réaction de David. Pour d'autres épisodes dont David est le protagoniste Morante s'est servi du témoignage autobiographique de Levi Cavaglione, *Guerriglia nei castelli romani*⁴⁵. Bien que

⁴³ E. MORANTE, *La Storia*, op. cit., p. 223 ; « là-dedans, on compte tout le temps... on passe ses journées à compter... n'importe quelle idiotie pour ne pas penser... On compte... l'important c'est d'astreindre son cerveau à un quelconque exercice idiot... énumérations... les poids et mesures... la liste du linge... [...] ...soustractions, additions, fractions... chiffres ! Si l'on se met à penser à sa mère, à son père, à sa sœur, à son amie, se mettre sur-le-champ à calculer leur âge en années, en mois, en jours, en heures... Comme une machine... sans penser... Soixante-douze heures... trois nuits dix coups de feu... Un seul coup de feu pour un et ça suffit... Un deux trois quatre... et dix... On disait que c'étaient tous des partisans... en majorité... des bandits... tel était le chef d'accusation... » (trad. M. ARNAUD, op. cit., p. 318 sq.).

⁴⁴ E. MORANTE, *La Storia*, op. cit., p. 222 ; « que pendant le jour on eût dit muette, mais qui, chaque nuit, retombait dans une démence vociférante et implorait même les S.S. de garde, les appelant *mes enfants* » (trad. M. ARNAUD, op. cit., p. 318).

⁴⁵ Pino LEVI CAVAGLIONE, *Guerriglia nei castelli romani*, Rome, Einaudi, 1945. L'exemplaire personnel d'Elsa Morante est à Rome, BNCR, F. MOR. 940, LEVICP 1.

Morante selon une pratique courante dans *La Storia* ait combiné plusieurs modèles entre eux⁴⁶, le personnage de David partage de nombreux aspects avec Pino Levi Cavaglione : juif, bourgeois, engagé politiquement, il est fait prisonnier à cause de ses activités politiques et intègre la Résistance en 1943. Morante se sert de son journal surtout pour en tirer des détails concrets sur la vie des partisans dans les environs de Rome ; mais il y a au moins un épisode des mémoires de Levi Cavaglione qu'elle développe dans son roman. Il s'agit de l'assassinat féroce, à coups de botte, d'un soldat allemand : Levi Cavaglione décrit cet épisode, dont avait été protagoniste son camarade Wassily, et avoue avoir été bouleversé par tant de brutalité ; dans *La Storia*, par contre, c'est David qui tue avec brutalité un soldat allemand : le lien flagrant avec l'ouvrage de Levi Cavaglione est confirmé par une note de Morante qui accompagne la première mouture du discours que David tient à l'auberge⁴⁷. La consultation de l'ouvrage de Levi Cavaglione permet, donc, de mieux comprendre la raison de la cruauté de David qui, dans *La Storia*, demeure implicite ; Wassily, en effet, justifie sa violence avec ses camarades : « *Ho visto centinaia di miei compagni morire così, uccisi a calci o a frustate dai tedeschi nel campo di concentramento. Se tu fossi passato attraverso quell'inferno, capiresti* »⁴⁸. Tout comme Wassily, David, par l'assassinat du soldat allemand, se venge de la mort de ses proches. Dans *La Storia*, toutefois, cet épisode a une suite car David, qui s'est toujours déclaré non-violent, à la différence de Wassily, ne réussit pas à justifier devant sa conscience ce geste d'une brutalité inouïe. Il est tourmenté par le sentiment de culpabilité, incapable d'accepter ses propres contradictions : le contact avec la violence de la guerre le mènera à abuser de l'alcool et des drogues,

⁴⁶ Que l'on pense, entre autres, à Simone Weil, dont l'œuvre et le parcours informent tout l'horizon intellectuel du roman. Comme l'a montré Concetta D'Angeli, Morante récupère aussi bien des détails de la biographie de S. Weil (notamment, son expérience comme ouvrière dans une usine) que des éléments de sa réflexion philosophique (intégrés sous différentes formes aux discours de David). Voir C. D'ANGELI, *Leggere Elsa Morante*, op. cit., notamment le chapitre 2 (*La pietà di Omero : Elsa Morante e Simone Weil davanti alla storia*), p. 81-103.

⁴⁷ Concernant l'épisode où David tue le soldat allemand, Morante précise, dans un brouillon de son discours à l'auberge, qu'il est tiré d'un épisode réel ; David dit : « *Un giorno ho ucciso un tedesco e poi mentre agonizzava gli ho pestato la faccia coi miei stivali. (Cfr. episodio reale).* -> Cfr. Levi Cavaglione pag. 148 » (Rome, BNCR, V.E. 1618/1.II-V, fol. IIv) [« Un jour j'ai tué un allemand et pendant qu'il agonisait, je lui ai piétiné le visage avec mes bottes. (Voir l'épisode réel). -> Voir Levi Cavaglione p. 148 » (ma traduction)].

⁴⁸ P. LEVI CAVAGLIONE, *Guerriglia nei castelli romani*, op. cit., p. 148 sq.

jusqu'à mourir d'une « dose trop forte », à laquelle il avait eu recours pour répondre à son besoin de « *una dormita fonda, fonda, sotto l'infima soglia del freddo, e della paura, e d'ogni rimorso o vergogna* »⁴⁹.

Court-circuiteur Histoire et récit

Dans *La Storia* une anecdote incidente en apparence met en scène un personnage qui, face à l'horreur des *Lagers*, refuse de continuer à faire partie de la communauté des hommes. Lorsque David, ivre et drogué, tient son long discours politique, philosophique et historique dans une taverne de Testaccio, il évoque l'anecdote suivante : « *Non so dove ho letto di uno che visitando un lager scorse qualcosa di vivo muoversi in una catastà di morti. E ne vide uscire una bambina: "Perché stai qua in mezzo ai morti?" E lei gli ha risposto: "Coi vivi non posso starci più"* »⁵⁰. Cette anecdote est tirée de deux sources, *Black Sabbath* de Robert Katz et *L'instruction* de Peter Weiss. Dans son exemplaire de *Black Sabbath*, Morante souligne et transcrit en marge un passage : « *I felt more comfortable with the dead than with the living* »⁵¹ ; dans un premier temps, elle avait envisagé d'utiliser le passage « Avec les vivants, je ne peux plus rester » pour conclure l'épigraphe du chapitre ...1943⁵². Finalement, elle décidera d'intégrer ce passage au discours de David à l'auberge, mais remarquons que David commente cet épisode en précisant : « *è un fatto vero di cronaca !* »⁵³. Morante, par ce commentaire de David, fait court-circuiteur Histoire et récit :

⁴⁹ E. MORANTE, *La Storia*, *op. cit.*, p. 621 ; « un sommeil profond, très profond, beaucoup plus bas que le seuil du froid, de la peur, de tout remords et de toute honte » (trad. M. ARNAUT, *op. cit.*, p. 891).

⁵⁰ E. MORANTE, *La Storia*, *op. cit.*, p. 594. « Je ne sais plus où j'ai lu l'histoire de quelqu'un qui, visitant un Lager, vit quelque chose de vivant bouger dans un amoncellement de morts. Et il vit une fillette sortir de celui-ci : "Pourquoi restes-tu là, au milieu des morts ?" Et elle lui a répondu : "Avec les vivants je ne peux plus rester" » (trad. M. ARNAUT, *op. cit.*, p. 851).

⁵¹ R. KATZ, *Black Sabbath*, *op. cit.*, p. 293.

⁵² « *Dove andiamo? dove ci portano? / Al paese di Pitchipoï. / Si parte che è ancora buio, e ci s'arriva che già è buio / È il paese dei fumi e delle urla / Ma perché le nostre madri ci hanno lasciato? / Chi ci darà l'acqua per la morte?* » (E. MORANTE, *La Storia*, *op. cit.*, p. 145) ; « Où allons nous ? où nous emmène-t-on ? / Au pays de Pitchipoï. / On part quand il fait encore noir et on arrive quand il fait déjà noir. / C'est le pays des fumées et des hurlements. / Mais pourquoi nos mères nous ont-elles abandonnées ? / Qui nous donnera l'eau pour la mort ? » (trad. M. ARNAUT, *op. cit.*, p. 207). Dans le cahier où elle rédige la première version de cette épigraphe, Morante note en effet : « v. Weiss, L'istruttoria » (Rome, BNCR, V.E. 1618/1.I, fol. 11v). Cf. M. ZANARDO, *Il poeta e la grazia*, *op. cit.*, p. 53 sq.

⁵³ E. MORANTE, *La Storia*, *op. cit.*, p. 594 ; « c'est un authentique fait divers ! » (trad. M. ARNAUT, *op. cit.*, p. 851).

l'anecdote de la fillette qui refuse de rester parmi les vivants, quoique tirée d'un ouvrage de fiction, est bel et bien un fait divers. Peter Weiss, en effet, rédigea sa pièce de théâtre, *L'instruction*, en s'appuyant sur des extraits de témoignages entendus lors du Procès de Francfort, qui eut lieu entre 1963 et 1965, contre 22 prévenus impliqués dans le camp de concentration d'Auschwitz. Morante, dans la fiction de son roman, rapporte cette anecdote, qu'elle tire de la pièce de théâtre, à sa nature primaire de fait divers : bien évidemment David, en 1947, ne peut connaître ce témoignage (qui ne sera rendu public que dans les années 1960), mais Morante déroge à la cohérence attendue de l'historien pour privilégier la valeur exemplaire de cet épisode, dont David souligne la vérité historique.

L'utilisation que Morante fait de *L'instruction* de Weiss me semble mettre en évidence l'un des enjeux de *La Storia* : il ne s'agit pas, tout simplement, de « fictionnaliser » l'histoire pour lui donner un élan narratif et la rendre plus émouvante ou plus parlante ; il s'agit, surtout, d'« historiciser » la narration, pour en souligner la valeur de témoignage. Cette démarche est à mettre en relation avec la philosophie de l'histoire de Morante, qui se rapproche de celle de Walter Benjamin tout en engageant une polémique à l'encontre de l'historicisme. Dans *Le Narrateur*, en effet, Benjamin distingue la narration de l'information et de l'œuvre de l'historien ; il instaure aussi un lien entre narration et épique, tous les deux reposant sur l'oralité. Selon le philosophe allemand, l'historien, à la différence du narrateur, « est tenu d'expliquer d'une façon ou d'une autre les événements dont il traite ; il ne saurait en aucun cas se contenter d'en faire montrer comme d'échantillons des destinées terrestres »⁵⁴. Bien au contraire, comme le montre très bien la dialectique entre les résumés historiques qui ouvrent chaque chapitre de *La Storia* et le récit du roman, Morante adopte une posture opposée. Les événements de l'Histoire avec un grand H ne sont pas dignes de narration, ils ne peuvent qu'être récapitulés dans une liste stérile de dates et de faits ; en revanche, seule la vie des hommes, dans sa richesse d'émotions, peut faire l'objet de narration. C'est pourquoi Morante revendique pour elle le rôle de témoin, et c'est pourquoi la

⁵⁴ W. BENJAMIN, « Le narrateur », *op. cit.*, p. 281.

narratrice de *La Storia* explicite souvent sa proximité avec les faits narrés. Là aussi, les réflexions de Benjamin peuvent aider à comprendre le choix de Morante. Pour le philosophe allemand, en effet, la narration « ne vise pas à transmettre la chose nue en elle-même comme un rapport ou une information. Elle assimile la chose à la vie même de celui qui la raconte pour la puiser de nouveau en lui »⁵⁵; de même, dans le roman *La Storia*, la narratrice assume la posture de témoin des faits racontés et l'auteure a souvent assimilé son roman à un témoignage direct de son expérience de la guerre. Autrement dit, pour pouvoir parler de l'Histoire, Morante a besoin de se faire témoin, acteur des faits narrés ; pour ce faire, elle puise dans les témoignages et dans les récits d'autres qui ont écrit avant elle : « L'expérience transmise oralement est la source où tous les conteurs ont puisé. Et parmi ceux qui ont couché par écrit des histoires, ceux-là sont les grands conteurs dont le texte s'écarte le moins des paroles des innombrables conteurs anonymes »⁵⁶. De même, Morante reproduit très fidèlement les témoignages qui lui servent de source, tout en intégrant leurs récits à son univers narratif. Elle déclare d'ailleurs, dans la préface qu'elle a rédigée pour l'édition américaine de son roman :

*Col presente libro, io nata in un punto di orrore definitivo (ossia nel nostro Secolo Ventesimo) ho voluto lasciare una testimonianza documentata della mia esperienza diretta, la Seconda Guerra Mondiale, esponendola come un campione estremo e sanguinoso dell'intero corpo storico millenario. Eccovi dunque la Storia, così come è stata fatta e come noi stessi abbiamo contribuito a farla*⁵⁷.

Bien qu'il s'agisse, incontestablement, d'un « témoignage documenté », on remarquera que Morante fait référence à son « expérience directe » : pourtant, elle n'a pas directement assisté à la rassemblement du ghetto de Rome, ni aux actions de guérilla des partisans, ni aux combats sur le front de l'Est.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 276.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 253.

⁵⁷ Carlo CECCHI et Cesare GARBOLI, « Cronologia », in E. MORANTE, *Opere*, éd. C. CECCHI et C. GARBOLI, Milan, Mondadori, 1988, p. XIX-XC : p. LXXXIV : « Par ce livre, moi qui suis née dans une période d'horreur sans retour (notre XX^e siècle), j'ai voulu livrer un témoignage documenté de mon expérience directe de la Seconde Guerre mondiale, en l'exposant comme un échantillon extrême et sanglant de tout le cours millénaire de l'Histoire. Voici donc l'Histoire, telle qu'elle a été, et telle que nous avons, nous-mêmes, contribué à la faire. » (ma traduction)

Pour comprendre le sens de ces déclarations, et pour saisir les enjeux de son roman, il faut se référer aux réflexions de Morante sur le réalisme en littérature et sur le rôle des écrivains. Proche de la tradition philosophique qui prend racine chez Platon et arrive jusqu'à Simone Weil, Morante estime que la forme narrative permet de véhiculer (sous la forme du mythe, de l'allégorie, des paraboles de l'évangile ou encore des anecdotes *zen*) le sens profond de la réalité, notamment toutes les apories et les contradictions que l'on ne peut saisir que grâce à l'intuition, mais qu'il est impossible d'expliquer à travers une réflexion analytique et rationnelle. Ainsi, selon l'auteure, « *un vero romanzo [...] è sempre realista: anche il più favoloso* »⁵⁸, pourvu que le romancier ait accompli son rôle qui consiste à transformer la réalité périssable en une « *verità poetica incorruttibile* »⁵⁹. Pour Morante, l'histoire inventée de ses personnages est *vraie* non seulement parce qu'elle est vraisemblable, et parfois empruntée à des témoignages historiques : elle est surtout *vraie* dans la mesure où elle représente, par le moyen de symboles et d'images, une vérité psychologique, émotive, idéologique⁶⁰. *La Storia*, selon cette perspective, est un *vrai* témoignage du *réel* précisément parce que Morante *fictionnalise* l'Histoire : peu importe que Giovannino, la signora Di Segni, Clemente, David, Ida et Useppe n'aient jamais existé et qu'ils soient autant d'*alter-ego* de personnes réelles qui, dans la réalité, n'ont pas fait ou dit tout ce que Morante leur prête dans la fiction romanesque. Comme l'écrivit Morante elle-même dans une ébauche de présentation de son roman : « *tutto quanto accade in questo libro, è vero, anche se la rappresentazione è inventata* »⁶¹. L'Histoire, loin d'être une simple toile de fond, est le véritable protagoniste du roman, dans la mesure où les faits

⁵⁸ E. MORANTE, « Sul romanzo », in *Ead.*, *Pro o contro la bomba atomica*, op. cit., p. 41-73; p. 50. Le court essai avait été publié en 1959 dans *Nuovi Argomenti*. « Un vrai roman [...] est toujours réaliste : fût-ce le plus fabuleux ! » (trad. J.-N. SCHIFANO, op. cit., p. 51).

⁵⁹ E. MORANTE , « Sul romanzo », op. cit., p. 50.

⁶⁰ « *Il romanziere, al pari di un filosofo-psicologo, presenta, nella sua opera, un proprio, e completo, sistema del mondo e delle relazioni umane. Solo che, invece di esporre il proprio sistema in termini di ragionamento, è tratto, per sua natura, a configurarlo in una finzione poetica, per mezzo di simboli narrativi* » (*ibid.*, p. 46). [« Le romancier, à l'égal d'un philosophe-psychologue, présente, dans son œuvre, un système du monde et des relations humaines complet, et qui lui est propre. Sauf que, au lieu d'exposer son système en termes de raisonnement, il est entraîné par sa nature à le représenter dans une fiction poétique au moyen de symboles narratifs » (trad. J.-N. SCHIFANO, op. cit., p. 47)].

⁶¹ Rome, BNCR, A.R.C. 52 I 7/6, fol. 1r ; « tout ce qui se passe dans ce livre est vrai, même si la restitution est inventée » (ma traduction).

événementiels sont des prétextes, transfigurés par Morante, pour montrer le « *scandalo che dura da ventimila anni* »⁶². C'est pourquoi je pense que Morante, par les résumés historiques qui ouvrent les chapitres du roman, ne se borne pas à mettre en lumière l'antinomie entre l'Histoire collective (qui n'est pas digne de narration, réduite à une suite de dates et d'événements) et l'histoire privée des protagonistes du roman. Elle souligne avant tout que le romancier et l'historien, même lorsqu'ils abordent le même sujet, n'affrontent pas les mêmes enjeux : alors que l'historien s'intéresse au *réel*, le romancier s'intéresse au *vrai*. C'est à travers la fictionnalisation de l'Histoire que Morante parvient à transmettre sa lecture de ce qu'a été, vraiment, *la Storia*.

⁶² « Un scandale qui dure depuis vingt mille ans » est la phrase, écrite par Elsa Morante, qui figure sur la couverture de la première édition du roman.